



UNIVERSIDAD DE LOS HEMISFERIOS

Facultad de Artes y Humanidades

Carrera:

Música

Tema:

“Composición suite ecuatoriana (Danzante, Yumbo, albazo, tonada, aire típico, sanjuanito): Análisis y descripción de obras populares y académicas como base para la composición”

Producto Artístico sustentado en un Ensayo Académico

**TRABAJO DE TITULACIÓN PRESENTADO EN CONFORMIDAD CON LOS
REQUISITOS ESTABLECIDOS PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA.**

Autor:

Chicaiza Iza Milton David

Profesor Guía:

Msc. Willams Panchi Culqui

Fecha:

Quito/Diciembre/2015

ÍNDICE

<i>Declaratoria</i>	1
Resumen	2
1. INTRODUCCIÓN	3
2. LA MÚSICA EN EL ECUADOR	5
3. GÉNEROS MUSICALES ECUATORIANOS	9
3.1 ¿Ritmos o Géneros ecuatorianos?	9
3.2 Variedad musical y cultural en el Ecuador	10
3.2.1 Yumbo	12
3.2.2 Danzante	14
3.2.3 Albazo	15
3.2.4 Aire Típico	16
3.2.5 Tonada	17
3.2.6 Sanjuanito	19
4. LA SUITE ECUATORIANA	21
5. ANÁLISIS DE EJEMPLOS DE OBRAS ACÁDEMICAS Y POPULARES	22
6. COMPOSICIÓN “SUITE ECUATORIANA”	33
7. CONCLUSIONES	40
8. BIBLIOGRAFÍA	41

Declaratoria

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios. De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

Firma del autor

Milton David Chicaiza Iza

CI: 0503589335

Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo un breve análisis de los géneros ecuatorianos como: el danzante, yumbo, albazo, tonada, aire típico y sanjuanito, dentro del ámbito histórico, formal y armónico; discernir la diferencia entre género y ritmo los cuales son términos que se utiliza para referirse a la variedad de música en el Ecuador. Como también una básica indagación sobre la historia de la música en el país y el proceso de establecimiento de géneros musicales tanto autóctonos como mestizos; a través de un estudio bibliográfico, histórico y análisis comparativo sobre la diferencia entre las características del estilo popular y académico, se proyecta realizar un estudio tanto en su aspecto armónico, melódico y formal de ejemplos de obras musicales académicas y populares. En conclusión, conocer los elementos característicos de cada género musical cuya base teórica será utilizada como elemento en la composición de la "Suite ecuatoriana" direccionada hacia una nueva visión estética como un aporte más a la música ecuatoriana.

Palabras clave:

Géneros ecuatorianos, composición, estilo popular, estilo académico, suite, música nacional.

Abstract:

This research is a brief Ecuadorian gender analysis: Danzante, Yumbo, Albazo, Tonada, San Juanito and Aire Típico, in a context: Historic, harmonic and formal structure; understand the differences between gender and rhythm, which are terms used to refer to the variety of music in Ecuador. Basic description about the history of music and the process of establishment of musical indigenous genres in our country; through a comparative literature, historical analysis and study about the differences between the characteristics of popular and academic style, it is planned to conduct a study in its harmonic appearance, melodic and formal structure of examples of popular and academic musicals. In conclusion, to know the characteristics elements of each genre whose theoretical basis will be used as an element in the composition of the "Ecuadorian Suite" directed towards a new aesthetic vision as a contribution to the Ecuadorian music.

Keywords:

Ecuadorian genres, composition, popular style, academic style, suite, national music.

INTRODUCCIÓN:

El objetivo de este trabajo consiste en una concisa investigación teórica sobre determinados géneros musicales ecuatorianos como: el aire típico, tonada, sanjuanito, danzante, yumbo, albazo y, como parte de este proyecto también se incluye un análisis de obras académicas y populares en su aspecto rítmico, melódico, armónico y formal, con el propósito de obtener elementos musicales característicos que servirán como materiales generadores para la composición de la suite, basada en los géneros ya mencionados, objetivo final de este proyecto.

El propósito de esta investigación también es contribuir con esa visión estética que han mantenido varias generaciones de compositores ecuatorianos hasta la actualidad. La gran colección y variada producción de obras musicales demuestran la inagotable fuente de recursos musicales que existe en el Ecuador: sinfonías ecuatorianas, óperas, suites orquestales, sonatas, rapsodias, obras dodecafónicas, como también composiciones populares fusionadas con el jazz, rock, pop, entre otros.

En el Ecuador, diferentes agrupaciones musicales y compositores han aportado al proceso de desarrollo, difusión de la música ecuatoriana a través de los años. Tanto, músicos académicos y populares como: Luis Humberto Salgado, Sixto María Duran, Gerardo Guevara, Francisco Paredes Herrera, Segundo Bautista, y otros artistas han contribuido con sus conocimientos compositivos al desarrollo de la música en el país dotando, en general, de una mejor estética. Estos procedimientos han logrado configurar un nuevo semblante en la música ecuatoriana, contribuciones que marcan un camino de continua creatividad a favor de la música.

Hasta el presente, los géneros o ritmos autóctonos ecuatorianos han sido difundidos y desarrollados parcialmente. Es innegable que de todos los géneros musicales ecuatorianos notoriamente se destaca el Pasillo, este ritmo musical ecuatoriano mestizo que surgió a partir del siglo XX, el cual se lo cataloga como un símbolo musical popular del Ecuador. Su característica expresiva de melancolía, añoranza, exaltación de la belleza de las mujeres, admiración de paisajes ecuatorianos, hacen que prevalezca, una prueba más se puede mencionar al primero de octubre como día del pasillo ecuatoriano:

“El 1 de octubre se conmemora el Día del Pasillo Ecuatoriano, uno de los géneros musicales que caracterizan e identifican al Ecuador. Y, sin duda, en este campo, uno de sus mejores exponentes es Julio Jaramillo Laurido, quién trascendió fronteras con nuestra música. Es por esto que en 1993, por decreto ejecutivo n. 1.118, se declara al 1 de octubre de cada año como día del pasillo ecuatoriano, ya que el popular J.J. nació en Guayaquil el 1 de octubre de 1935” (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2013).

Con una breve investigación sobre géneros o ritmos ecuatorianos se dispone reforzar conocimientos sobre la característica de cada género, para la comprensión entre lo autóctono y lo mestizo que es una peculiaridad en la música ecuatoriana. Como también el análisis de obras populares y académicas para el entendimiento de la particularidad de las mismas y, conocer la estructura formal de cada estilo de acuerdo a los géneros presentados en este proyecto. A través de este análisis se proyecta adquirir una visión general y obtener elementos para la composición de una obra musical inédita. Por lo tanto, se pretende con este trabajo componer una suite ecuatoriana, basado en los ritmos: albazo, sanjuanito, aire típico, tonada, danzante y yumbo; manteniendo la esencia de cada género, pero incluyendo nuevos elementos para el proyecto de composición expuesto en este trabajo.

LA MÚSICA EN EL ECUADOR.

No hay una noción clara que defina qué es exactamente música. El vocablo *música* viene del griego (μῆτις) que se ha utilizado para designar a la expresión artística que utiliza como elementos principales al sonido y el silencio: “La dificultad de atrapar a la música en un concepto, al parecer, se debe a que ella se construye con elementos que no pueden decirse con palabras” (Guerrero, 2012, pág.6). La música es un arte sonoro invisible e intangible que ha existido desde la prehistoria, en dónde los hombres elaboraron herramientas adecuadas para emitir sonidos o simplemente replicar los sonidos que escuchaban en su entorno natural.

Entre los principales conceptos que tiene la música se la puede definir como un medio de expresión y lenguaje: “La música es un lenguaje expresivo, articulado por un sistema *de signos sonoros*, portadores de un *mensaje polisémico*” (Godoy, 2007, pág.11). Desde la aparición del hombre en la tierra, han existido manifestaciones musicales como resultado de la necesidad del hombre de expresarse y comunicarse. Al estar ligado el lenguaje y la música, comparten elementos que intervienen en el desarrollo de la comunicación como son: receptor, emisor, canal y mensaje; en el ámbito artístico, la música no es solamente un medio de comunicación a través sonidos organizados, sino también comunica conceptos (emocionales, vivenciales, religiosidad, etc.) (Gustems, 2015, pág.10).

Desde los inicios de la humanidad, la música ha sido parte sustancial y periódica en la vida de las personas; este arte, como elemento de análisis histórico, ha cumplido varias funciones que pasan por la comunicación, festividad, ritualidad, danza, nacimiento y la muerte u otros aspectos que están relacionados con el desenvolvimiento en el tiempo de un grupo de personas de una determinada cultura. “Una obra musical, además de ser un objeto histórico, es un producto cultural y social, como un hecho concreto, es la materialización de una visión del mundo” (Godoy, 2007, pág.11). En Ecuador varias manifestaciones culturales autóctonas han perdurado a través de los años, tradiciones que son una muestra singular de expresión artística de los pueblos y sus culturas que se desarrolló en el país; se tiene conocimiento de antiguos instrumentos musicales y el propósito por el cual se los utilizaban: al respecto Segundo Luis Moreno manifestó:

“Porque los indios - hasta hoy – siguen divirtiéndose con sus flautas, pingullos y tamboriles autóctonos y cantando el mashalla que probablemente – lo cantaron sus antepasados antes de venir a poblar el territorio ecuatoriano” (Moreno, 1996, pág. 7).

La música aborígen era de carácter rítmico, ya sea por la gran variedad de instrumentos idiófonos que se poseía en tal época, o por la tendencia natural del oído humano de captar al ritmo como primer elemento esencial de la música (Godoy, 2007, pág.16). La variedad de instrumentos de percusión e instrumentos de vientos como: collares de pepas secas, conchas, tamboriles, bombo, rondador, pingullo, payas y entre otros eran de uso habitual antes de la venida de los españoles. Estos instrumentos musicales eran construidos con materiales que les proporcionaba el entorno natural donde habitaban; tales sonidos, que producían aquellos instrumentos, eran simples y naturales:

“Y su música, como ellos, era sencilla y natural, una música compuesta de varios instrumentos irregulares, pero que conformaban un concierto de voces apreciables, como sucede con el rondador de nuestros indios, que a pesar de no tener una escala perfecta, no deja de ser agradable al oído, por los intervalos consonantes de que se compone” (Guerrero, 1984, pág.8).

Estos aspectos de los instrumentos y la música de los pueblos nativos, en la actualidad, investigaciones de posibles melodías que se interpretaba con aquellos instrumentos autóctonos son aún fuente de continuos estudios: “Del examen de las melodías e instrumentos, tengo para mí que ha de brotar la luz que guiará a los sabios en los senderos de las investigaciones...” (Moreno, 1972, pág.83).

Posteriormente, a través de la fusión entre la cultura europea y la cultura indígena del territorio ecuatoriano se ha desarrollado la música popular tradicional ecuatoriana. El predominio de los europeos contrajo que se exija a los músicos, de la época pre-colonial, a la utilización de instrumentos musicales traídos desde Europa para la interpretación de ritmos ecuatorianos, y a la vez interpretación de géneros musicales extranjeros; los cuales influyeron para que se establezca una forma estructural a los géneros autóctonos ecuatorianos y posterior participación en la evolución de los ritmos mestizos (Godoy, 2007, pág. 84). Pero antes de la llegada de los españoles, los pueblos precolombinos concebían a la música como elemento esencial en las fiestas, rituales y otros eventos; a pesar de carecer de conocimientos sobre

escalas, tonos y semitonos, ellos tenían su propio sistema de musical que se caracterizaba por ser monódica y pentafónica. Como referencia Segundo Luis Moreno expresó:

“La música de los indios – la verdaderamente autóctona – era monódica. Los indígenas no conocieron ni siquiera sospecharon la existencia de la armonía. De ahí que cuando oyeron a los españoles ejecutar sonidos simultáneos en el arpa y luego en el órgano, quedaron pasmados de admiración” (Moreno, 1996, pág.43).

Consecuentemente, la mixtura de la influencia de la tradición europea y africana con la cultura de los pueblos autóctonos ecuatorianos estableció nuevos enfoques tanto en la música como en las tradiciones. En la época colonial, ya establecida la cultura española, la difusión de cualquier manifestación artística o cultural estaba a cargo del clero, quienes instauraron establecimientos de enseñanza de artes varios y oficios; la música religiosa empezaba tener auge por las ordenes monásticas, quienes también propusieron traer músicos españoles para las catedrales e instrumentos musicales como: el arpa, violín y fagot, estos eran considerados como instrumentos de iglesia para la instrucción de cantos sagrados (Guerrero, 1984, pág. 9). La música aborígen era remplazada por el sistema tonal europeo; de la música autóctona de los pueblos aborígenes apenas queda rastro, pero se sabe con cierta convicción que ellos dominaban la escala pentafónica por los tipos de instrumentos que tenían; las fiestas del Inti Raymi que significa “festividad sagrada del sol” la cual se la realizaba en gratitud a la cosecha y a la fertilidad de la tierra, con la llegada del régimen español, se la delegó para los santos europeos San Juan, San Pablo, San Pedro (Castillo, 2013).

La cultura indígena, en la colonia, fue blanco de la iglesia católica en especial del obispo Alonso de la Peña Montenegro, el cual publicó un itinerario con motivos de prohibición de la manifestación cultural aborígen en el Ecuador, con referencia a esto Mario Godoy manifiesta:

“En 1668, el obispo de Quito, Alonso de la Peña Montenegro, publicó el *Itinerario para los Párrocos de los indios* y entre los “remedios” que cita para quitar las idolatrías, supersticiones y hechicerías, menciona: No consentirles los bayles, y cantares o taquies antiguos en su lengua materna, ni general: porque en ellos tienen la memoria de la Idolatría y hechizos...” (Godoy: 2007, pág. 145).

Pese a claros objetivos de abolición, en la época colonial, de la música y la cultura indígena, estas han permanecido a través de los siglos y se ha mantenido viva en lugares lejanos de las provincias de la Sierra y también en la región de la Amazonía.

La evolución constante que tuvo la música desde los pueblos originarios hasta la música actual en el Ecuador está llena de sucesos que ayudan a entender cómo fue el proceso de establecimiento de la música ecuatoriana. Principios musicales esenciales rítmicos, monódicos, pentafónicos, etc., a través de la interpretación de instrumentos musicales precarios que emitían sonidos que se asemejaban a los de la naturaleza y que contenían sonoridades con cualidades únicas, son muestras del gran recurso musical en el país. El rol de la música en las diversas culturas nativas del Ecuador fundamentalmente como una herramienta sonora invisible de comunicación, lo cual fue una facultad y recurso utilizado ampliamente en todo pueblo; la música en festividades como: actos ceremoniales de adoración, en la agricultura, defensa de territorio, nacimientos, actos funerales, entre otros, son manifestaciones que exponen la importancia de la música en la vida diaria de los antepasados nativos ecuatorianos. Consecutivamente, con la intromisión de los españoles y su cultura sobrevino una modificación inminente en todas las dimensiones estructurales sociales en el Ecuador. Son algunos eventos históricos que acontecieron a través de los años y que revela las determinadas etapas de transformación en la cultura ecuatoriana.

GÉNEROS MUSICALES ECUATORIANOS.

3.1. ¿Ritmos o géneros ecuatorianos?

En el país, algunas personas emplean el vocablo *ritmo* al referirse a un albazo, aire típico, danzante o yumbo etc., mientras otras personas utilizan el término *género* en vez del vocablo *ritmo*: “En nuestro medio se prefiere usar la palabra *ritmo* para categorizar a los géneros de la música ecuatoriana” (Guerrero, 2012, pág. 8). Ritmo musical es uno de los más principales elementos de la música, que engloba todo lo que esté relacionado con el tiempo, movimiento y el género musical es una clasificación de obras musicales, según los medios empleados, función y a quien va dirigida. Tanto el ritmo como el género son términos que se emplean en la variedad musical que hay en el Ecuador.

El ritmo o pulso es una distribución temporal de los elementos de la música, la irregularidad de los acentos y cambios en los valores de duración son características también. El ritmo se caracteriza por ser un componente sustancial de la música, que sirve como apoyo para la correcta distribución y ordenamiento de los sonidos en el tiempo; por lo cual, se adquiere el equilibrio entre estos dos elementos (sonido, tiempo). El ritmo también es un movimiento, medido, marcado y sucesivo que involucra componentes débiles y fuertes, y no sólo se lo relaciona con la música, sino también con la danza y la poesía. Una pieza musical tonal se identifica, entre otras características, por su ritmo musical regular y simétrico; elemento como el compás, que es un indicador que permanece en toda la obra y sobreentendido que los acentos fuertes recaen en el primer tiempo del compás; estos atributos de regularidad y simetría pueden alterarse con la utilización de la sincopa, modificación en la acentuación como también la inclusión de determinados valores de duración “irregular” que por instantes suprimen las unidades instituidas por el compás; en el siglo XX, en la música atonal, aleatoria y otros, las características del ritmo están marcadas por un estilo muy específico como: la irregularidad y diversidad rítmica (Latham, 2009).

El género musical, concepto que se lo relaciona con la clasificación de obras musicales, según medios sonoros, función y al tipo de personas que va destinada. Como medio sonoro, el género instrumental está establecido para la interpretación de las obras únicamente por instrumentos musicales; las cuales, si es interpretada por un ejecutante se lo denomina solista,

o si se trata de un grupo pequeño de ejecutantes se lo llama conjunto; el género vocal se lo entiende también como música vocal y está destinada enteramente o parcialmente a la voz, si se trata de un grupo mayor con la participación de dos géneros se la designa como música vocal-instrumental, que es interpretada en conjunto de voces e instrumentos (Denizeau, 2005).

En el Ecuador, la mayoría de las personas han utilizado la palabra *ritmo* para referirse a los géneros de la música ecuatoriana. Según Pablo Guerrero (2012), musicólogo ecuatoriano, ésta práctica se remonta a principios del siglo XX cuando ya en sí los géneros populares se asentaron y se los distinguía por sus características particulares. La particularidad rítmica de los géneros autóctonos y mestizos es lo que nos permite tener como elemento básico en el proceso de composición, y también sirve como ayuda a los oyentes para reconocer el género musical (Guerrero, 2012, pág. 8). El tipo de acompañamiento musical, para cada género, también se caracteriza por ser muy rítmico, por consiguiente, si no se cuenta con una sección rítmica de la percusión, el acompañamiento musical lo complementa.

Considerando lo manifestado, se puede decir que el término *género* es una denominación que unifica varios elementos temáticos que abarca como son: el ambiente donde se interpreta, medios sonoros, función, etc., ejemplo: Género musical Danzante, se lo interpreta por las fiestas de Corpus Christi en el Cantón Pujilí, sus medios sonoros (tradicionales) son: Bombo, tamboriles y pingullos, y como función la petición a los dioses de favores o agradecer por los buenos tiempos de cosecha. A diferencia del término *ritmo* que implica solamente una parte del género con referencia a un entorno rítmico característico de cada género musical ecuatoriano, el cual es un medio para poder diferenciar a cada uno. Ejemplo: Sanjuanito, compás 2/4, ritmo singular: dos negras, dos corcheas y una negra.

3.2 Variedad musical y cultural en el Ecuador.

Ecuador se ha distinguido por ser un país con gran diversidad de tradiciones, costumbres por ser una nación multiétnica y pluricultural, lo cual conlleva tener una variedad de expresiones culturales. En el ámbito de la música, han surgido diversos ritmos/géneros musicales como consecuencia de la gran manifestación cultural de los pueblos autóctonos que habitaron en el Ecuador, expresiones que constituyeron parte de la formación de la identidad de las personas a

través de la música, ciencia artística que permite plasmar la esencia de un pueblo en una partitura y que permite originar una forma de reconocimiento a nivel internacional: “Todos los países latinoamericanos tienen un género musical o un repertorio de canciones populares por los cuales son conocidos internacionalmente...” (Wong, 2011, pág. 177).

Varias manifestaciones culturales como: la diablada pillareña, mama negra, inti raymi, los danzantes de Pujilí, etc., son expresiones socio-culturales que se manifiestan como auténticas y espontáneas. Estas características son parte de una identidad local o regional que se expresan con motivos festivos y religiosos; estas manifestaciones culturales son también un conjunto de elementos de otras culturas que originan una simbiosis cultural que la hace, a cada una, notable: “Contiene elementos de influencia de las culturas indígenas, afro y blanco mestiza que le confieren un particular carácter intercultural...” (Pereira, 2009, pág. 86). Esta gran variedad de expresiones llevan incorporado intrínsecamente la cosmovisión indígena, peculiaridad que se manifiesta evidentemente; celebraciones de manifiesto social y cultural que demuestran la pluralidad de expresiones e interpretaciones de la multiculturalidad ecuatoriana:

“Las expresiones de los colectivos sociales se dan en el plano de la diversidad y las diferencias como elementos básicos del patrimonio cultural, en donde la interculturalidad y, sobre todo, la identidad se están dinamizando...” (Mullo, 2009, pág. 24).

En el ámbito musical, esta variedad cultural se refleja también en el diverso modo de pensar y entender sobre la música lo cual crea algunas denominaciones por ejemplo: música ecuatoriana, música nacional, chicha, etc. La designación de “música ecuatoriana” está relacionada con los géneros musicales del Ecuador y las diversas manifestaciones musicales surgidas en el país; incluye una variedad de música popular, tradicional y académica que han seguido un proceso de desarrollo (Guerrero, 2012, pág.15). El término “Música Ecuatoriana” es una denominación que abarca todo un conjunto de expresiones artísticas musicales, que de cierta manera, no tiene la necesidad de encasillar, clasificar el tipo de música que escucha cierto grupo de personas; a diferencia del término “música nacional”, este apelativo en cambio está relacionado con un repertorio de canciones populares que una parte de la sociedad se

refiere incluso en forma despectiva y la designa como: *música chichera* y *música rocolera* (Wong, 2013, pág.20). La música nacional está también ligada a los géneros ecuatorianos, pero en adaptaciones diferentes a las originales: “La *música nacional* está formada por versiones urbanizadas de un conjunto de géneros musicales de origen indígena y mestizo...” (Wong, 2011, pág. 180).

De la época colonial y republicana se tiene conocimiento de variantes mestizas que hubo en el proceso de transmisión e interrelación en la música popular. De variantes mestizas aparecen: el Aire Típico, Tonada, Albazo, Pasacalle, Pasillo; y como géneros autóctonos están el Yumbo, Danzante, San Juanito y el Yaraví (Guerrero, 2012, pág.18). En los géneros mencionados, generalmente resalta la utilización de melodías pentafónicas y el empleo de tonalidades menores tanto en géneros autóctonos y mestizos, como también la utilización de instrumentos vernáculos como: tamboril, bombo, pífano, pingullo, rondador, entre otros., que en la actualidad son interpretados por personas de edad avanzada: “Es extraordinario la diversidad de sonidos y escalas que a partir de tan pocos orificios consiguen entonar estos artistas, la mayor parte de ellos ancianos” (Naranjo, 2007, pág. 825)

En los siguientes sub-acápites se detalla aspectos característicos de algunos géneros descritos para la composición de la suite:

3.2.1. Yumbo

Los yumbos como pueblo originario del noroccidente de Pichincha, fueron mercaderes entre la costa y la sierra. Según Ronald Lippi (1986), arqueólogo estadounidense que se radicó en Ecuador desde 1984, manifiesta que los yumbos habrían ocupado las zonas del noroccidente desde el 900 D. C., viviendo parcialmente en aislamiento hasta el encuentro con los incas con quienes tuvieron una relación pacífica por su cualidad de comerciantes de productos exóticos: algodón, sal, coca y varios productos agrícolas típicos de la región tropical del Ecuador; los yumbos sociabilizaban tanto con los grupos étnicos de la sierra como de la costa: “Los yumbos y los tsáchilas parecen haber sido en tiempos remotos (pre-incaicos) pueblos culturales y lingüísticamente emparentados con los pueblos de la serranías...” (Salomon, 1997, pág.12). En la época colonial, éste pueblo mantenía una resistencia a toda disposición que provenía de la administración europea, cuya firmeza se prolongó más que la fortaleza que

se formó en la sierra, lo cual denotaba las características belicosas de los yumbos (Salomon, 1997, pág. 34).

El Yumbo en música, es un género musical y danza de carácter guerrero preincaico, particularmente de la zona de la sierra en provincias como Chimborazo, Imbabura y Cotopaxi, como también del oriente ecuatoriano, al respecto Guevara manifiesta: “Existen vigentes 2 clases de yumbos: el originario del oriente ecuatoriano y que pertenece a la cultura Shuar – Ashuar y el originario de la sierra...” (Guevara, 2002, pág. 7).

El yumbo es de *tempo* rápido, se lo escribe en compás de 6/8 y su patrón rítmico se compone de una corchea acentuada seguida de otra corchea y silencio de corchea.

Ritmo base:



Este esquema rítmico tiene relación con los latidos del corazón, a referencia: “Partimos de la estructura del sistema rítmico danzario desde la métrica básica del danzante y el yumbo, considerados por algunas culturas como ritmos cardiacos.” (Mullo, 2009, pág.62). Los instrumentos típicos de este género son: en el acompañamiento un tambor y una flauta indígena en la melodía, que está basada en una escala pentafónica; *los corazas*, canción tradicional en las fiestas de la Parroquia San Rafael de la Laguna – Cantón Otavalo – Provincia Imbabura, es un tema referente de este género. La palabra *yumbo* tiene varios significados como: danzante bailarín, brujo, saltador, curandero, bebedor, brujo; personaje disfrazado que participa en celebraciones de carácter festivo (Godoy, 2007, pág.173). Al yumbo se lo considera como un género autóctono y catalogado como un género popular, sin embargo, hay una escasez de obras compuestas en este ritmo, al respecto Ketty Wong menciona: “A pesar de su popularidad en la zona central de la Sierra, no existe yumbos conocidos en la antología de la *música nacional*.” (Wong, 2013, pág. 69).

3.2.2. *Danzante*

En la provincia de Cotopaxi, Pujilí tiene una identidad cultural rica y se manifiesta a través de sus tradiciones auténticas y autóctonas. El evento principal que se espera cada año en el mes de junio es la “Fiesta de las Octavas de Corpus Christi” y como elemento principal de esta fiesta está presente el “Danzante de Pujilí” (Herrera & Monge. 2012, pág. 6). En la época precolombina esta ceremonia se llamaba también baile de los danzantes, que tenía como fin el exaltar a los dioses para pedir favores o agradecer por los buenos tiempos de cosecha, en este culto el danzante lo realizaba con los brazos abiertos simulando un cóndor: “El danzante, conocido también con el nombre de “**tushug**” o sacerdote de la lluvia era el personaje que bailaba en los rituales en los que se rendía culto a los dioses...” (Herrera & Monge. 2012, pág. 6). El danzante de Pujilí, usa suntuosa y llamativa prendas de vestir, y fue declarado patrimonio intangible del Ecuador: “La tradicional fiesta del Corpus Christi, considerada desde el 2001 como un Patrimonio Cultural Intangible de la Nación, se realiza del 6 al 9 de junio en el cantón Pujilí, Cotopaxi” (Ministerio de Patrimonio y Cultura, 2015).

El danzante también es una danza de origen preincaico, género ancestral indígena utilizado en ritos religiosos y festivos, se lo relaciona directamente con las fiestas del Corpus Christi (Wong, 2013, pág. 69). La tonada es una variante del danzante, la cual se constituyó en un baile festivo de la clase popular (Guerrero, 2012, pág. 21). Según Guevara (2004), el danzante está basado en un ritmo alternado de una nota larga y una corta, por su aspecto rítmico lo relaciona con un ritmo ternario 3/8, pero se lo escribe en 6/8 para más desarrollo en la amplitud melódica.

Ritmo base:



La melodía tiene carácter pentatónico menor, los danzantes bailan al ritmo del acompañamiento de un tambor y una flauta. El tema más representativo en este género es *Vasija de barro*, letra compuesta por Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia, Jorge Enrique Adoum y música por Gonzalo Benítez, Luis, A Valencia, canción popular muy

conocida y difundida a nivel nacional; la letra de esta canción está impregnada en la mente de la mayoría de los ecuatorianos.

3.2.3 Albazo

El albazo como originario entre el yumbo y el danzante. La similitud entre estos tres géneros es sobre todo la utilización del compás compuesto de 6/8 y su diferencia está en el *tempo* de cada género, del más lento al más rápido este sería el orden:

-En el danzante su *tempo* está entre negra con punto igual 55 bpm, a negra con punto igual 62 bpm.

-El albazo, cualidad característica de este género es su condición de evocación de alegría y festividad, su *tempo* está básicamente en negra con punto igual 90 bpm a 110 bpm. Finalmente, en el yumbo su *tempo* es más ligero y está entre negra con punto igual 90 bpm a negra con punto 124 bpm. (Cfr, Godoy, 2007).

El yumbo y el danzante son danzas heliolatrías (culto o adoración al sol) y preincásicas; contienen en sus células rítmicas características esenciales trocaicas (constituyen una nota corta y una larga), con el perfeccionamiento de la vinculación entre estos dos género probablemente surgieron varios géneros como explicó Luis H. Salgado:

“Parece que la fusión de estos dos ritmos trajo como consecuencia evolutiva, elementos sincopados; combinación que culminó en la verdadera danza criolla de espíritu vivaz, denominada **Aire Típico**, que junto con el **Albazo** (3/4) y el **Alza**, se convirtieron en exponentes del criollismo musical ecuatoriano” (Salgado, 1952, pág. 4).

El albazo es un género ecuatoriano mestizo que se interpreta en la alborada o en el alba de ahí proviene su nombre e interpretado en las fiestas religiosas: “Es una música preferentemente interpretada en las madrugadas, por las bandas de pueblo, en las fiestas populares, romerías, al rayar el alba, para anunciar la fiesta...” (Godoy, 2007, pág. 176).

Los compases que utiliza son 6/8, 3/4 y 3/8, se caracteriza por su ritmo sincopado y acentos que no enfatizan el primer pulso sino que juegan en distintos tiempos. La utilización de melodías pentafónicas menores que lo hacen también un género musical que evoca nostalgia, tristeza etc., a diferencia de su estructura rítmica que es ligera y de carácter festivo.

Ritmo base:



Canciones referentes sobre este género son: Dolencias (Víctor Valencia Nieto), Negra del alma (Benjamín Aguilera), Amarguras (Pedro Pablo Echeverría) entre otras. Las diferencias entre las variaciones de este ritmo son ligeramente diferentes en su *tempo* y en la estructura rítmica; cuyas variaciones según Ketty Wong son: “Variaciones del Albazo son conocidas con las palabras quichua *saltashpa*, *cachullapi* y *capishca*, términos que no tienen una traducción específica en español”. (Wong, 2013, pág. 74).

3.2.4. Aire Típico

El Aire típico género musical mestizo por excelencia es parte de nuevas identidades culturales surgidas en la época colonial. Ya desde la época de la colonia varios géneros musicales progresivamente experimentaron una etapa de simbiosis entre varios estilos europeos con afán de tener géneros musicales que se relacione directamente con el estrato social, en este caso, con la élite burguesa de la época (Guerrero, 2012, pág.12). Catalogado también como un “baile de salón” o “música de salón”, en donde también está incluido el vals y el pasillo, revela la diversa manera por establecer parámetros de identidad entre las clases sociales; ya en la cultura mestiza este género se transfigura en un ritmo fundamental como baile nacional en las fiestas populares (Guerrero, 2012, pág.12). El Aire Típico ha sido apreciado y considerado como uno de los géneros representativos de la música ecuatoriana por su carácter de evocación festiva.

El aire típico es un género musical mestizo de la sierra andina ecuatoriana, según Mario Godoy (2007) es una danza con texto, baile alegre y picaresco. En este género también

prevalece la tonalidad menor, y la pentafónica, generalmente se escribe en compás de 3/4 e incluso también se usa compás de 6/8.

Ritmo base:



Puede ser originario de antiguos bailes de salón de la época colonial como también recibido influencia de géneros autóctonos ecuatorianos: “Su origen posiblemente está en los antiguos fandangos¹...” (Godoy, 2007, pág.179), asimismo tiene influencias del albazo y el alza y se lo denomina también como cachullapi. El “Alza” y el Aire típico se asemejan por su base rítmica, a diferencia del Aire típico, en el “Alza” predomina la tonalidad mayor (Godoy, 2007, pág.179); éste género surgió posiblemente a inicios del siglo XVIII como una danza lenta, pero a medida que se iba popularizando, su tempo iba acelerándose hasta conocerlo en la actualidad como un baile picaresco y muy alegre (Cfr. Guerrero, 2002). Elementos que caracterizan al “Alza” son: las sincopas y los contratiempos como considera Pablo Guerrero: “Las sincopas y contratiempos en tonalidades mayores caracterizan al alza como un ritmo de innegable influencia europea, acompañados de arpa o guitarra y coplas improvisadas” (Guerrero, 2002, pág.156)

Este género es muy interpretado en fiestas populares por las bandas de pueblo. Temas populares de este género son: Simiruco (César Vaquero), Vestida de azul (Rubén Uquillas), Las Quiteñitas (Carlos Bonilla Chávez) entre otras. Se caracteriza por su heterometría que combina tiempos binarios con tiempos ternarios en partes rítmicas y melódicas.

3.2.5. Tonada

Tonada ecuatoriana una combinación de géneros españoles y ecuatorianos para una mixtura identificable y única de este género mestizo. Por parte de la influencia española, se lo relaciona con un tipo de cánticos de coplas denominadas “tonadillas”: “Seguramente tiene similitudes con las tonadillas españolas del siglo XVIII que eran coplas con las que se

¹ Bailes indecentes que causaron tanta alarma en la época colonial.

describían lugares de España” (Pereira, 2009, pág. 111); esta postura que refiere a las “tonadillas” como canticos de descripción de lugares, también se aprecia en las tonadas ecuatorianas y es más evidente en la canción “Pillaro Viejo” tal letra fue escrita por el monseñor Abel Vásconez y Andrade y música por Carlos Conteras. Y por parte de géneros ecuatorianos, tuvo una influencia tanto de la parte autóctona como mestiza como lo expone Guerrero: “La tonada, género musical cantado, parece tener su derivación de la mixtura de ritmos indígenas andinos de remoto origen y canciones mestizas” (Guerrero, 2005, pág.1361).

En sí, la tonada es un género ecuatoriano especialmente mestizo y cuyas raíces proviene de géneros autóctonos, se lo relaciona con el “Danzante” (Godoy, 2007, pág.175), y también con el “Yaraví”; utiliza el compás binario compuesto 6/8. Según Gerardo Guevara define a la tonada como un ritmo de danzante que en vez de ser percutido por el tambor o el bombo es “rasgueado” en la guitarra. Su ritmo base está estructurado de la siguiente manera: Primer tiempo: corchea – dos semicorcheas – corchea, segundo tiempo: Tres corcheas; es un ritmo que se utiliza en las coreografías de danzas ecuatorianas por su forma rítmica que proyecta entusiasmo.

Ritmo base:



La temática de la letra abarca temas picarescos, idílicos, lastimeros, etc.; coplas tradicionales como: “La naranja (Carlos Chávez Bucheli), ¡Ay, caramba!, se ensamblaron perfectamente al ritmo de la tonada” (Godoy, 2007, pág.175). El *tempo* de la tonada es más rápido que el “Danzante” que a la vez configura un patrón rítmico propio: es característico interpretar un yaraví y terminar con una tonada o un albazo. Su estructura rítmica acontece en el siglo XIX, época donde se lo consideraba a la tonada estrictamente como ritmo de la parte final de un yaraví, tal utilización persistió hasta mediados del siglo XX; pero ya paulatinamente se fue considerando como una pieza musical de carácter individual (Guerrero, 2005, pág.1361).

3.2.6 *Sanjuanito*

El *sanjuanito* género musical más representativo e interpretado en Cayambe. Ya desde tiempos remotos ha sido utilizado por los Kayambis y Karaquis (Guerrero, (2012, pág.30); grupos ancestrales se asentaron en la zona actualmente conocida como Cayambe concebían al sol, a las montañas y a la tierra como divinidades que influían para una buena cosecha, importante para la estabilidad vital del pueblo: “La tierra no era considerada como una mercancía, sino como parte de su cosmología y su identidad étnica” (Becker & Tuttilo, 2009, pág.15). Las manifestaciones artísticas se presentaban a través de la pintura, rituales, danzas como también en la música; la mayoría de estas expresiones artísticas se han divulgado de forma oral, lo cual dificulta establecer con veracidad las características de la música que se interpretaba, al respecto Guerrero manifiesta:

“La tradición musical ha sido eminentemente oral, no fue hasta la época de la colonia española que algunos clérigos escribieron sus impresiones respecto a las manifestaciones artísticas de los nativos, por lo tanto es muy difícil determinar con exactitud la música que se interpretaba en las épocas preincaica y pre colonial en la zona de Cayambe” (Guerrero, 2012, pág. 30)

Con relación al origen del nombre hay varias suposiciones que tratan de dilucidar el tema en cuestión. Una de las teorías fundamentales se hace referencia a la venida de los españoles, los cuales modificaron la ceremonia del Inti Raymi por las fiestas del 24 de junio en referencia a San Juan, lo cual tiene relación con el nombre del Santo; el *sanjuanito* era una danza de carácter ceremonial en el Inti Raymi, en relación Ketty Wong sostiene:

“Especialmente conocido es el *sanjuanito* de la provincia de Imbabura, que se baila en las celebraciones del Inti Raymi en el solsticio de verano, también llamado Fiestas de San Juan en honor a San Juan Bautista...” (Wong, 2011, pág.187)

El *sanjuanito* género de *tempo* alegre, compás binario simple 2/4 y organizado en tonalidad menor, constituye uno de los géneros más conocidos y populares específicamente en la región de la sierra en el Ecuador. Su base rítmica consta de un reconocible pulso rítmico de dos negras, dos corcheras y una negra, figura en una melodía alegre, repetitiva con variaciones.

Tema característico es el “Pobre Corazón” (Luis, M, Gavilanez. D), composición que presenta una típica melodía pentafónica que es acompañada con el bajo en conjunto con el bombo.

Ritmo base:



LA SUITE ECUATORIANA.

La suite ecuatoriana es un conjunto de varios ritmos: géneros autóctonos y mestizos, la inclusión de elementos musicales tradicionales y populares al ámbito de la música académica y el estilo único que aporta cada compositor:

“La Suite Ecuatoriana No.2” de Segundo Luis Moreno, lleva impreso el espíritu autóctono de la música ecuatoriana, música que el compositor supo rescatar de sus fuentes populares para dotarlas del digno marco de la música académica...” (Ravelo de la Fuente, 2000, pág.386).

La suite en definición general, es un género instrumental que comprende una serie de movimientos cortos, conformado por diferentes tipos de danzas; la suite se considera como una de las formas instrumentales más importantes de la época barroca, la cual logró su cúspide con el desarrollo que logró a través de los compositores: Bach y Handel (Latham, 2009, pág.1470). En el Ecuador varios compositores integraron a la suite componentes de la música tradicional: “Varios creadores de la música académica compusieron *suites*, unos bajo los cánones europeos y otros sumaron elementos melódicos, ritmos, etc., de la música ecuatoriana” (Guerrero, 2005, pág. 1332).

Entre 1875 y 1890 se considera como la época de una generación de compositores que establecieron, en el Ecuador, la música académica “nacionalista” entre ellos tenemos: Segundo L, Moreno, Francisco Salgado, Sixto María Durán, Alberto Moreno Andrade, Salvador Bustamante Celi y posteriormente Luis, H, Salgado y Gerardo Guevara como los más principales de las siguientes generaciones (Godoy, 2007, págs. 234 – 235); compositores ecuatorianos que impulsaron e integraron recursos de la música ecuatoriana como: melodías y ritmos, con la conjunción de técnicas compositivas académicas enmarcadas en varios géneros instrumentales como: suites sinfónicas, sonatas, sinfonías, rapsodias ecuatorianas, entre otras. Entre las suites más conocidas tenemos:

- *Suite ecuatoriana* N° 1, N° 2 y N° 3, compuestas por Segundo Luis Moreno (1882-1977).

- *Matrimonio eclesiástico en una aldea, Cuentos de mi tierra* (Suite sinfónica de suite partituras orquestales sobre cuentos de: I.- El Duende, II.- El Cuiche, III.- La Bruja Voladora, IV.- El Huacaisique, V.- El Cerro Blanco, VI.- La Macabra Procesión de Viernes Santo, VII.- La Caja Ronca.) de Francisco Salgado Ayala.
- *Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio* para banda sinfónica estrenado en Quito en 1903, *Suite coreográfica, En la corte del Rey Shyri, Danza de los rucus* (viejos), *Los Abagos, Escenas del Corpus*(preludio, fuga y danzantes) entre otras, compuestas por Luis Humberto Salgado (1903-1977).
- *Suite andina*, compuesto por Carlos Bonilla Chávez (1923- 2010):
 “El compositor Carlos Bonilla, motivado por difundir sus obras populares en sectores amplios del país compuso las denominadas Suites populares (un total de cinco), que han sido ejecutadas por la orquesta sinfónica Nacional del Ecuador” (Guerrero, 2005, pág. 1332).
- *Suite de la serranía, Tríptico ecuatoriano* de la compositora Inés Jijón (1909 -1995).
- *Ritmos y melodías de mi tierra* (Orquesta Sinfónica. Quito, agosto, 1974), *Segunda suite* (suite) (Orquesta Sinfónica. Quito, 28 de septiembre, 1974, compuestas por Corsino Durán Carrión (1911 – 1975).
- *Suite Mínima, Suite Ecuador, Suite Ecuatoriana*, obras del maestro Gerardo Guevara Viteri (1930 -)

Igualmente compusieron *suites* los compositores ecuatorianos: Ricardo Becerra (1905 – 1975), Alberto Moreno (1889 – 1980), José Ignacio Canelos (1898 – 1957), Calos Coba A. (1937 -), Terry Pazmiño (1949 -), Facinto Freire (1950), Marcelo Beltrán (1965 -) (Guerrero, 2005, pág. 1332).

En la actualidad, hay compositores contemporáneos que siguen trabajando propuestas en varios géneros, compositores como los maestros: Willams Panchi, Julián Pontón, Milton Estévez, Leonardo Cárdenas, Terry Pazmiño, Marcelo Beltrán, Pablo Espinosa entre otros, músicos que proyectan y promueven el conocimiento técnico, enfocado en una orientación estética que utiliza elementos de la música tradicional ecuatoriana.

ANÁLISIS DE OBRAS ACADÉMICAS Y POPULARES.

Obras de formato académico y popular exponen una variedad de contrastes que caracteriza a cada estilo, que demuestra también la peculiaridad de cada compositor plasmada en las obras analizadas. A través del estudio de la estructura formal, melódica y armónica, será más comprensible conocer al compositor.

5.1 Análisis de obra popular: Los Huachis – Danzante ecuatoriano.

Obra compuesta por Carlos Brito Benavides (Machachi, Pichincha, 1891-1942). Los Huachis es obra popular en ritmo de danzante en la tonalidad de Si menor, compás de 6/8.

5.1.1 Análisis formal:

Estructurado bajo la forma AB, empieza con una introducción² de 8 compases y luego presenta el estribillo³ que consta sólo de 4 compases. La parte A consta de 8 compases y está constituida por dos frases, la primera frase⁴ tiene 4 compases que se repite, la segunda frase consta de 4 compases de igual manera se repite. La parte B está integrada de 16 compases y compuesta por tres frases de 4 compases cada una; la tercera frase se repite dos veces y así se completa los 16 compases.

PARTITURA:

² Sección inicial de una obra musical.

³ Sección que se repite varias veces en una composición musical.

⁴ Es una idea musical melódica con sentido completo.

LOS HUACHIS

Danzante

Carlos Brito Benavides

Adagio $\text{♩} = 58$ **Introducción**

Piano *mp*

G B7 Em
VI V7/iv iv

Introducción

Pno. *mf*

Bm
i

Estribillo

Pno. *mf*

Bm F#7 Bm
i V7/i i

Primera frase

Pno. *mf*

B7 Em G B7 Em
V7/iv iv VI V7/iv iv

Segunda Frase

Pno. *mf*

Em Bm Bm
iv i i

Estribillo

22

Pno. *mf*

Bm F#7 Bm

V7/i i

B

Primera frase

Pno. *f*

B7 Em G Em

V7/iv iv VI iv

Segunda frase

30

Pno.

G VI

Tercera frase

34

Pno. *mf*

Bm Em Bm

i iv i

Repetición tercera frase

38

Pno.

G Em Bm

VI iv i

Estribillo

42 *f* i

Pno.

Bm F#7 Bm

V7/i i

Resumen:

-Introducción

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

-Estribillo final.

5.1.2 Análisis Armónico: Tonalidad Bm.

Introducción: (G – VIM) – (B7 – V7/IVm) – (Em – IVm) – (Bm – Im)

Estribillo: (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im)

Parte A (primera frase): (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm) – (G – VIM) – (B7 – V7/IVm) – (Em – IVm) – (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm) – (G – VIM) – (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm)

Parte A (segunda frase): (Em – IVm) – (Bm – Im)

Estribillo: (Em – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Em – Im)

Parte B (primera frase): (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm) – (G – VIM) – (Em – IVm)

Parte B (segunda Frase): (Em – IVM)

Parte B (tercera frase): (Bm – Im) – (Em – IVm) – (Em – Im)

Parte B (tercera frase repetición): (G – VIM) – (Em – IVm) – (Bm – Im)

Estribillo final: (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im)

5.1.3 Análisis melódico:

En la parte A y B, la melodía es tética¹, comprende la utilización de notas de paso como en el compás 13 al 14, también el reiterado uso de la bordadura² especialmente en la parte B. En las melodías en la obra se aprecia intervalos de segundas mayores, terceras mayores y menores, cuartas justas, quintas y sextas.

¹ Se denomina tética cuando la melodía empieza en el primer tiempo de un compás.

² Es una nota o notas musicales que rodean a la nota principal en forma cromática o por grados conjuntos.

5.2 Análisis de la obra académica: Danzante del destino – danzante ecuatoriano.

La Música fue compuesta por Gerardo Guevara (Quito, 1930 -) a mediados del siglo XX. Y la letra, que es una poesía, pertenece a Jorge Enrique Adoum. Esta obra está en la tonalidad de Mi menor, compás compuesto 6/8 para piano y voz.

5.2.1 Análisis formal:

La obra está organizada de la forma AB, comienza con una pequeña introducción de sólo dos compases y seguido de un estribillo de seis compases. La parte A está integrada de 16 compases que forma dos frases de 8 compases cada una, y cada frase tiene dos semifrases de cuatro compases. Y en la parte B formada por dos frases, la primera frase consta de 6 compases y la segunda frase se forma de 8 compases, termina con un estribillo final y una Coda³.

PARTITURA:

³ Parte final de una composición musical donde se reivindica la tonalidad de la misma.

DANZANTE DEL DESTINO

Danzante ecuatoriano mediados s. XX

Música: Gerardo Guevara

Poesía: Jorge Enrique Adoum

Adagio ♩ = 48

Introducción Estribillo

Tenor

Piano

mf

6 1. 2. A

T

Pno.

Em Pre gun Em

Primera frase

T

tan de dón-de soy y no sé qué res-po

Pno.

G Em G F

III i III IIb

16

T

8

der de tan - to - no te - ner na - da no

Pno.

16

Em C G

i VI III

Segunda frase

20

T

8

ten - go de dón-de ser de tan-to no te - ner na - da no ten - go de dón-de

Pno.

20

F Em C G F

IIb i VI III IIb

25

T

8

ser Un

Pno.

25

Em Em Em F7

i i i IIb7

1. 2. Estribillo

30 B

T 8

El in-dio que

Pno. 30

Em F7 Em7 Bm

i IIb7 im7 Vm

Primera frase

35

T 8

ca - e sa - be cuán-ta tie-rraal fin le to - ca

Pno. 35

C VI

39

T 8

pues re - co - no - ceel sa - bor deo-tros in-dios en la

Pno. 39

G III F IIb

Segunda frase

T 43
 8 bo - ca ——— pues re - co - no - ce el sa - bor deo-tros in-dios en la

Pno. 43
 Em G F
 i III IIb

T 47
 8 bo - ca De go Pre D.S. al Coda

Pno. 47
 Em
 i i

T 52 Coda

Pno. 52 Coda der. Em Em7 Em
 i im7 i

Resumen:

-Introducción

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte A

-Parte A

-Estribillo

-Parte A

-Coda.

5.2.2 Análisis armónico: Tonalidad Em.

Introducción: (Em – Im) – (F – IIbM) – (Em – Im) – (F – IIbM)

Estribillo: Im – IIbM – Im – IIbM – Im – IIbM – Im – IIbM – Im

Parte A (primera frase): (Em – Im) – (G – IIIM) – (Em – Im) – (G – IIIM) – (F – IIbM) – (Em – Im)

Parte A (segunda frase): (C – VIM) – (G – IIIM) – (F – IIbM) – (Em – Im) – (C – VIM) – (E – IIIM) – (F – IIbM) – (Em – Im)

Estribillo: (Em – Im) – (F – IIbM) – (Em – Im) – (F – IIbM) – (Em7 - Im7) – (Em7 - Im7)

Parte B (primera frase): (Bm – Vm) – (C – VIM)

Parte B (segunda frase): (G – IIIM) – (F – IIbM) – (Em – Im) – (G – IIIM) – (F – IIbM) – (Em – Im)

CODA: Im

Generalmente utiliza, en el acompañamiento, acordes en quintas sobre melodías que están armonizadas en cuartas.

5.2.3 Análisis melódico:

En la parte del estribillo utiliza dos tipos ritmos, hace alusión al yumbo en la melodía y en el acompañamiento a danzante; la melodía¹ es sencilla, pero esta ornamentada por apoyaturas²

¹ Sucesión ordenada y coherente de sonidos musicales de diferente altura y duración.

² Nota ajena al acorde que se ejecuta en tiempo o parte fuerte y resuelve a una nota del acorde.

que la hace no tan fácil de ejecutar en conjunto con el acompañamiento. La melodía de la parte A está conformada por intervalos³ de quintas y terceras; y en la melodía de la parte B incluye intervalos de terceras, cuartas, quintas y como intervalos de mayor extensión a sextas (compás 34) y séptima menor (compás 36). El acompañamiento utiliza la figuración constante de: corchea – silencio de corchea – corchea – corchea – silencio de corchea y corchea, ritmo típico del Danzante.

5.3 Análisis de la obra popular: Chamizas – sanjuanito.

Esta obra es una de las más conocidas en el Ecuador, fue compuesto por Víctor de Veintimilla (Quito, 1914- 1998) en los años 40's del siglo XX, es un sanjuanito en *tempo allegro moderato*, compás 2/4.

5.3.1 Análisis formal:

Principia con un estribillo de 6 compases y directamente va a la parte A, en la sección A consta de 12 compases que forman de una sola frase que se repite por cuatro veces en toda la parte A. La parte B integra 16 compases, dos frases que tienen cada una 4 compases que se repiten, la segunda frase de la parte B es la misma de la parte A. La forma es bipartita AB.

PARTITURA:

³ Distancia (semitonos o tonos) de una nota musical con otra.

CHAMIZAS

Sanjuanito

Victor de Veintimilla

Estribillo

Piano

Bm

i

Frase A

Pno.

A

D

F#7

III

V7/i

repetición frase A

Pno.

Bm

D

F#7

Bm

i

III

V7/i

i

Frase A prima

Pno.

D

F#7

Bm

D

III

V7/i

i

III

Repetición frase A prima

Pno.

F#7

Bm

V7/i

i

Estribillo

Bm

i

21

Pno.

B

Primera frase A

G VI D III

Pno.

Repetición frase A

29 G VI D III

Pno.

Frase B

33 D F#7 Bm D

III V7/i i III

Pno.

37 F#7 Bm Fine

V7/i i

Pno.

D.S. al Fine

Resumen:

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

-Fin

5.3.2 Análisis armónico: Tonalidad Bm.

Estribillo: (Bm – Im)

Parte A (primera frase): (D – IIIM) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (D – IIIM) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im)

Parte A (segunda frase): (D – IIIM) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (D – IIIM) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im)

Estribillo: Im

Parte B (primera frase): (G – VIM) – (D – IIIM) – (G – VIM) – (D – IIIM)

Parte B (segunda frase): (D – IIIM) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (D – IIIM) – (F#7 - V7/Im) – Im

5.3.3 Análisis melódico:

En el estribillo su melodía es diatónica a Bm con intervalos de segundas, terceras y cuartas. En la Parte A, la melodía está integrada por intervalos de octavas, sextas, cuartas, terceras y segundas. Y en la parte B, la melodía se conforma intervalos de cuartas, terceras y segundas, incluye notas de paso, bordadura inferior. Su acompañamiento es básico de sanjuanito: bajo, acorde.

5.4 Análisis de la obra académica: II. Romance nativo – sanjuanito.

Esta obra es parte de la suite ecuatoriana “Mosaico de aires nativos” el sanjuanito fue compuesto en el año 1947 por el maestro Luis Humberto Salgado Torres (Cayambe, 1903 – Quito, 1977). Es un sanjuanito en *tempo allegro moderato* en compás de 2/4.

5.4.1 Análisis formal:

Su estructura formal es AB, empieza con un estribillo de cuatro compases sin repetición. La parte A forma de 16 compases e integran dos frases contrastantes, la primera frase se mantiene en la tonalidad original y la segunda frase modula¹ a una tonalidad vecina, como también sus motivos son diferentes, tanto en la primera frase como en la segunda frase, cada frase está constituida por dos semifrases de 4 compases cada una. Y la parte B consta de 16 que forma dos frases, estas dos frases comparten los mismos motivos, pero se contrastan entre sí porque la segunda frase modula a una tonalidad vecina; de la misma forma que en la parte A, cada frase consta de dos semifrases cada una.

PARTITURA:

¹ Cambio de una tonalidad a otras.

II. Romance nativo

Sanjuanito

Luis H. Salgado

Estribillo

Piano

Chords: B \flat , D7, Gm, B \flat , D7, Gm, Dm, Gm

Pno.

A Frase A

Chords: Gm, B \flat , D7, Gm

Pno.

Modulación a Dm

Chords: Gm, B \flat , A7, Dm

Pno.

Frase B Modulación a Gm

Chords: B \flat , Gm, Dm, B \flat , B \flat , D7, Gm

Pno.

Modulación a Dm Modulación a Gm

Chords: B \flat , Gm, Dm, B \flat , B \flat , D7, Gm

21 **Estribillo**

mf

B \flat D7 Gm B \flat D7 | Gm Dm Gm

III V7/i i III V7/i i Vm i

25 **B** **Frase A**

2. Gm Dm Gm Eb

f

i Vm i VI

29 **Modulación a Cm** **Frase B**

G7 Cm G7 Cm

mf

V7/Cm i V7/i i

34 **Modulación a Gm** **Frase A**

Eb

f

VI/Gm *mf*

38 **Frase B**

D7 Gm D7 Gm

V7/i i V7/i i

Estribillo
42

Pno.

The musical score is for piano and consists of 12 measures. It is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The piece is marked with a piano (*mf*) dynamic at the beginning and a forte (*sfz*) dynamic at the end. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides harmonic support with chords and bass lines. The score includes guitar-style chord notations: Bb, D7, Gm, Bb, D7, Gm, Dm, Gm, and Gm. Fingering is indicated with Roman numerals (III, i, V7/i, Vm) and slurs. A repeat sign is present at the end of the 11th measure, with a first ending (1. Gm Dm Gm) and a second ending (2. Gm).

mf

B \flat D7 Gm B \flat D7

1. Gm Dm Gm 2. Gm

III V7/i i III V7/i i Vm i

sfz

Resumen:

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

-Estribillo final

5.4.2 Análisis armónico: Gm.

Estribillo: (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Dm – Vm) – (Gm – Im)

Parte A (primera frase): (Gm – Im) – (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Gm – Im) – (Bb – IIIM) – (A7 - V7/Vm) – (Dm – Vm)

Parte A (**segunda frase modula a Dm**): (Bb – VIM) – (Gm – IVm) – (Dm – Im) (**retorna a la tonalidad original de Gm**) (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Bb - IIIM) – (Gm – Im) – (Dm – Vm) – (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im)

Estribillo: (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Dm – Vm) – (Gm – Im)

Acorde Común BbM en la parte A: En la tonalidad de Gm es el III grado y en la tonalidad de Dm es el VI grado.

Parte B (primera frase): (Eb – VIM)

Parte B (segunda frase): Modula a Cm: (G7 – V7/Im) – (Cm – Im) (G7 – V7/Im) – (Cm – Im)

Parte B (primera frase): (Eb – VIM)

Parte B (segunda frase): Se presenta en la tonalidad original: (D7 – V7/Im) – (Gm – Im) – (D7 – V7/Im) – (Gm – Im)

Estribillo: (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Bb – IIIM) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Dm – Vm) – (Gm – Im)

Acorde común EbM en la parte B: En la tonalidad de Gm es el VIM y en la tonalidad Cm es el IIIM

5.4.3 Análisis melódico:

El estribillo conforma una melodía que utiliza intervalos de sextas, cuartas, terceras y segundas e integra un motivo del estribillo en la segunda frase de la parte A. En la parte A, su melodía tiene notas de paso que van en modo cromático hacia la nota principal e intervalos sextas, quintas, cuartas, terceras y segundas. Parte B, la melodía utiliza bordaduras inferiores, notas de paso diatónicas y cromáticas, intervalos de cuartas terceras y segundas. El acompañamiento típico (bajo, acorde) de sanjuanito es invertido, es decir, acorde y bajo como se muestra en la segunda frase de la parte A.

5.5 Análisis de la obra popular: La Vuelta del Chagra – Aire típico ecuatoriano.

Es considerada como una de las canciones más representativas de este género, compuesto a mediados del siglo XX por Gonzalo Benítez Gómez (Otavalo, 1915 – Quito, 2005), utiliza el compás 3/4 y se caracteriza por ser un ritmo energético y vivaz.

5.5.1 Análisis formal:

Su estructura es AB, empieza con un estribillo que comprende 4 compases. En la parte A son 8 compases que integran esta sección; conforman dos frases y cada frase, que constan de 4 compases y se repite dos veces; entre la primera y segunda frase su contraste es muy leve básicamente hay una pequeña variación en la melodía, se les denomina como frase A y frase A prima. Y en la parte B, su extensión abarca 16 compases que conforman dos frases. La primera frase de la parte B contrasta con la segunda frase, a pesar de compartir los mismos elementos de la figuración rítmica, su melodía es imponente; y la segunda frase de la parte B es una reiteración de la segunda frase de la parte A.

PARTITURA:

LA VUELTA DEL CHAGRA

Aire típico ecuatoriano Compositor: Gonzalo Benítez Gómez

Estrillo

$\text{♩} = 140$ Am

Piano

Frase A

Pno.

A Am C Am

Frase A prima

Pno.

9 Am C Am

Estrillo

13 Am

Pno.

Frase A

Pno.

B F VI

Frase A prima

Pno.

21 F VI

Frase B

Pno.

25 Am C \emptyset Am

i III i

Pno.

29 \emptyset Am E Am E7 Am

D.C. al Coda

i V i V7 i

Resumen:

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

5.5.2 Análisis armónico: Tonalidad Am.

Estribillo: (Am – Im)

Parte A (primera frase): (Am – Im) – (C – IIIM) – (Am – Im)

Parte A (segunda frase): (Am – Im) – (C – IIIM) – (Am – Im)

Estribillo: Im

Parte B (primera frase): (F – VIM)

Parte B (segunda frase): (Am – Im) – (C – IIIM) – (Am – Im) – (C – IIIM) – (Am – Im)

5.5.3 Análisis melódico:

La melodía del estribillo es un conjunto de notas diatónicas de Am en intervalos de sextas y terceras. En la parte A, la melodía es puramente una pentafonía menor de Am con intervalos de sextas terceras y segundas, en la parte final de las frases se aprecia notas de paso. Finalmente en la parte B, la melodía comprende notas de la escala pentatónica mayor de F, que luego regresa a la pentafonía menor de Am; mantiene intervalos de sextas, cuartas, terceras y segundas.

5.6 Análisis de la obra académica: Entre compadres – aire típico ecuatoriano.

Obra compuesta por Luis Humberto Salgado Torres (Cayambe, 1903 – Quito, 1977) es un aire típico en compás es compuesto de 6/8 en *tempo allegro giocoso*.

5.6.1 Análisis formal:

Estructurado de la forma AB, comienza con un estribillo de 8 compases, seguido de la parte A que consta de 16 compases y está conformado por sólo una frases; esta única frase compuesta de cuatro compases se repite por cuatro ocasiones, pero desde la tercera repetición lo hace a una octava superior. La parte B está integrada de 20 compases y consta de dos frases; la

primera frase se forma de cuatro compases que se repite dos veces, la segunda frase consta también de cuatro compases, pero se repite tres veces. En la parte final concluye con una Coda.

PARTITURA:

ENTRE COMPADRES

Aire típico

Luis Humberto Salgado

Allegro giocoso ♩ = 120

Estribillo

Piano

mf

A C#7 F# C#7 F#

IIM V7/Im Im V7/Im Im

Pno.

pp

A C#7 F# C#7 F#

IIM V7/Im Im V7/Im Im

Pno.

mf

F#

Im *dim.* Im Im Im

Frase A

Pno.

p

A F# C#7 F# E C#7 F#

Im V7/Im Im VIIM V7/Im Im

Pno.

F# C#7 F# A C# G#7 C#

Im V7/Im Im IIM Im V7/Vm Vm

Entre compadres

Frase A prima

2

Pno. *mf*

Measures 21-24. Treble clef: F# (quarter), C#7 (quarter), F# (quarter), E (quarter), C#7 (quarter), F# (quarter). Bass clef: Im (quarter), V7/Im (quarter), Im (quarter), VIIM (quarter), V7/Im (quarter), Im (quarter).

Pno.

Measures 25-28. Treble clef: F# (quarter), C#7 (quarter), F# (quarter), E (quarter), C#7 (quarter), F# (quarter). Bass clef: Im (quarter), V7/Im (quarter), Im (quarter), VIIM (quarter), V7/Im (quarter), Im (quarter).

Estribillo

Pno. *mf*

Measures 29-32. Treble clef: A (quarter), C#7 (quarter), F# (quarter), C#7 (quarter), F# (quarter). Bass clef: Im (quarter), V7/Im (quarter), Im (quarter), V7/Im (quarter), Im (quarter).

Pno.

Measures 33-36. Treble clef: F# (quarter), quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Bass clef: Im (quarter), *dim.* (quarter), (quarter), (quarter), (quarter), (quarter).

Frase A

Pno. *f*

Measures 37-40. Treble clef: D (quarter), D (quarter), D (quarter), E (quarter), F# (quarter), A (quarter). Bass clef: VIM (quarter), VIM (quarter), VIM (quarter), VIIM (quarter), Im (quarter), IIM (quarter).

Frase A prima

Pno.

41

D D D C#

VIM VIM VIM Vm

Frase B

Pno.

45

mf A A A F#

IIM IIM IIM Im

Pno.

49

A A A F#

IIM IIM IIM Im

Pno.

53

A C#7 F# A C#7

IIM V7/Im Im IIM V7/Im

1. 8va

Coda

Pno.

57

f F# C# F# A F# A

Im Vm Im IIM Im IIM

2. 8va

Entre compadres

4

60

Pno.

F#

Im

3

3

3

3

8va

3

Fine

Resumen:

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

-Coda.

5.6.2 Análisis armónico: Tonalidad F#m.

Estribillo: (A – IIIM) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im) – (F#m – Im).

Parte A (única frase): (F#m – Im) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im) – (E – VIIM) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im).

Segunda repetición: (F#m – Im) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im) – (A – IIIM) – (C#m – Vm) – (G#7 - V7/Vm) – (C#m – Vm).

Tercera repetición: Im – V7/Im – Im – VIIM – V7/Im – Im.

Cuarta repetición: Im – V7/Im – Im – VIIM – V7/Im – Im.

Estribillo: (A – IIIM) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im) – (F#m – Im).

Parte B (primera frase): (D – VIM) – (D – VIM) – (E – VIIM) – (F#m – Im) – (A – IIIM).

Segunda repetición: (D – VIM) – (D – VIM) – (D – VIM) – (C#m – Vm).

Parte B (segunda frase): (A – IIIM) – (A – IIIM) – (A – IIIM) – (F#m – Im).

Segunda repetición: (A – IIIM) – (A – IIIM) – (A – IIIM) – (F#m – Im).

Tercera repetición: (A – IIIM) – (C#7 - V7/Im) – (F#m – Im) – (A – IIIM) – (C#7 - V7/Im) – (F#7 – Im).

Coda: (F#m – Im) – (A – IIIM) – (F#m – Im) – (A – IIIM) – (F#m – Im).

5.6.3 Análisis melódico:

El estribillo y la frase de parte A comparten los mismos motivos, la melodía se desarrolla en arpegios¹, notas de paso y bordaduras, posee intervalos en su mayoría de terceras como también cuartas y quintas. En la parte B, la primera frase su melodía es armonizada en su

¹ Serie de notas de un acorde ejecutadas una tras otras.

totalidad formando una melodía que sobresale, aplica bordaduras, notas de paso e intervalos de cuartas y segundas. En la segunda frase de la parte B, la melodía retoma los mismos motivos de la primera frase de la parte A, estas frases tiene la particularidad que sólo se presentan en la parte superior del pentagrama, un rango de altura muy brillante.

5.7 Análisis de la obra popular: Atahualpa- Yumbo.

Música compuesta por Carlos Bonilla Chávez (Quito, 1923 – 2010) y letra de Luis Alberto Valencia (Quito, 1918 – 1970). Es un Yumbo en la tonalidad de Dm en *tempo Moderato* en compás compuesto 6/8.

5.7.1 Análisis formal:

Su estructura es AB, comienza con una introducción de 6 compases y luego un estribillo que tiene 8 compases, la parte A está formada por 14 compases y dos frases; la primera frase solamente consta de 6 compases y la segunda frase es más amplia de 8 compases. A continuación, se presenta de nuevo el estribillo, pero a diferencia del primero, éste consta de 12 compases. La parte B construida de 12 compases, contiene tres frases y cada frase de 4 compases. Y la parte final termina con una Coda de 8 compases.

PARTITURA:

ATAHUALPA

Yumbo

Música: Carlos Bonilla Chávez

Letra: Luis Alberto Valencia

Introducción

Piano

Dm6 Am Dm Am6 Dm

i Vm i Vm6 i

The introduction consists of six measures. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a rhythmic accompaniment in the bass clef. The key signature has one flat (Bb).

Pno.

Estribillo

Am Dm Am6 Dm

Vm i Vm6 i

The chorus consists of six measures. The right hand plays chords and some melodic lines, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Frase A

Pno.

Am F Dm

Vm III i

Rey del sol A - ta - hual - pa, in - dio - re

Phrase A contains four measures. The right hand has chords and some notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "Rey del sol A - ta - hual - pa, in - dio - re".

Pno.

F Dm Bb

III i VI

bel - deA - ta - hual - pa des - piert - ta, en - con - tra - rás ren - di -

Phrase B contains four measures. The right hand has chords and some notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "bel - deA - ta - hual - pa des - piert - ta, en - con - tra - rás ren - di -".

Pno.

F Gm Dm Bb

III iv i VI

da tu ra - za que - ri - da en me - dio - dee esas ca - de -

Phrase C contains four measures. The right hand has chords and some notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "da tu ra - za que - ri - da en me - dio - dee esas ca - de -".

ATAHUALPA

2

Frase B prima

Pno.

25 F Gm Dm

nas de blan - cos per - di - da.

Estrillo

Pno.

28 Am6 Dm Am6 Dm

III iv i

Pno.

32 Am Dm Am Dm

Vm i Vm i

Pno.

36 Am B Dm

So - mos tu

Frase A

Pno.

40

ra - zaA - ta - hual - pa, que siem - prees ta - mos llo - ra - do, que siem - prees

Frase B

Pno.

44

B \flat F Gm Dm

ta - mos gri - tan do; jus - ti - cia jus - ti - cia ven con tual

VI III iv i

Frase B prima

Pno.

48

Gm B \flat Gm 1. Dm 2. Dm

ma A ta - hual - pa a dar - nos más vi - da da.

iv VI iv i i

Coda

Pno.

53

A m D m A m D m

Re - gre -

V m i V m i

Pno.

57

A m D m A m D m 6

saA - ta - hual pa tu ra - za gri - taA ta - hual pa

V m i V m Im6

Resumen:

-Introducción

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

-Coda.

5.7.2 Análisis armónico: Tonalidad Dm.

Introducción: (Dm6 - Im6) – (Am – Vm) – (Dm – Im) – (Am – Vm) – (Am – Im)

Estribillo: (Am – Vm) – (Dm – Im) – (Am – Vm) – (D – Im) – (Dm – Im) – (Am – Vm)

Parte A (primera frase): (F – IIIM) – (D – Im) – (F – IIIM) – (D – Im)

Parte A (segunda frase): (Bb – VIM) – (F – IIIM) – (Gm – IVm) – (Dm – Im) – (Bb – VIM) – (F – IIIM) – (Gm – IVm) – (D – Im)

Estribillo: (Am – Vm) – (Dm – Im) – (Am – Vm) – (D – Im) – (Dm – Im) – (Am – Vm)

Parte B (primera frase): (Dm – Im) – (Bb – VIM)

Parte B (segunda frase): (F – IIIM) – (Gm – IVm) – (D – Im) – (Gm – IVm) – (Bb – VIM) – (Gm – IVm) – (Dm – Im)

Coda: (Am – Vm) – (Dm – Im) – (Am – Vm) – (Dm – Im) – (Am – Vm) – (Dm – Im) – (Am – Vm) – (Dm – Im) – (Dm6 - Im6)

5.7.3 Análisis melódico:

En la introducción, la melodía tiene intervalos de cuartas y terceras bajo acordes triada¹. En el estribillo, la melodía empieza en la sección grave del piano (mano izquierda) y luego otra melodía con bordaduras se presenta en la sección superior (mano derecha). Parte A, la melodía denota un claro motivo que se presenta constantemente en toda la obra con intervalos de terceras y segundas. La parte B, presenta una melodía que tiene notas de paso e intervalos de cuartas, terceras y segundas; presenta el mismo motivo² que en la parte A.

¹ Acorde de tres sonidos.

² Elemento melódico con cierto sentido que se repite simultáneamente por lo cual es identificable.

5.8 Análisis de la obra: Apamuy Shungo – Yumbo.

Es una composición cuyo arreglo y texto es de Gerardo Guevara Viteri (Quito, 23 de septiembre de 1930 -) sobre una melodía tradicional. Su métrica es binaria, compás compuesto 6/8 que luego en el estribillo en el último compás pasa 3/8.

5.8.1 Análisis formal:

La formal general es bipartita AB, empieza con una introducción de 4 compases en un *tempo* lento (negra con punto igual a 50) y luego comienza el estribillo con un *tempo* rápido (negra con punto igual a 88) esta sección del estribillo forma de 4 compases. La parte A está formado por 6 compases y estructurado por dos frases y cada frase se repite dos veces. La parte B consta de 8 compases tiene dos frases, y de la misma manera, cada frase se repite dos veces. Posteriormente, termina con una Coda conformada por doce compases.

PARTITURA:

APAMUY SHUNGO

Yumbo

Texto y arreglo: Gerardo Guevara

Melodía: Tradicional

Introducción

Lento ♩ = 50 **Yumbo** ♩ = 90

Soprano *f* *p*

Alto *f* *p*

Tenor *f* tun dum tun dum tun dum tun dum

Bass *f* *p*

Chords: Gm, Bb, F, Eb6, Dm

Fingering: iv, VI, III, IIb6, i

Estribillo

S
A
T
B

tun dum tum tun dum tun dum tu dum tun dum tun tun dum

Frase A

Parte B

S
A
T
B

mf i iv *mf* i iv i IIb

D.S. al Fine
Estribillo

APAMUY SHUNGO

S *p* i tun dun tum tun dum tun dun tum tu dum tun dun tun tun dun tun tum

A *p* tun dun tum tun dum tun dun tum tu dum tun dun tun tun dun tun tum

T *p* tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

B *p*

Frase A

B S *mf* VI VI V7/iv i

A *mf*

T *mf*

B *mf*

Frase B

S *mp* iv i

A *mp*

T *mp*

B *mp*

Estribillo

30 Dm Dm

S *p* i tun dun tum tun dum tun dun tum tu dum tun dun tun tun dun tun tum

A *p* tun dun tum tun dum tun dun tum tu dum tun dun tun tun dun tun tum

T *p* tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

B *p*

35 B Bb Bb D7 Gm Gm

S *mf* VI VI V7iv iv *mp* iv

A *mf* *mp*

T *mf* *mp*

B *mf* *mp*

42 1. Dm 2. Dm Coda Dm

S *p* i i tun dun tum tun dum tun dun tum tu dum tun dun tun tun dun tun

A *p* tun dun tum tun dum tun dun tum tu dum tun dun tun tun dun tun

T *p* tun dum tun dum tun dum tun dum tun dun tun tun dun tun

B *p* tun dun tun tun dun tun

APAMUY SHUNGO

4
47

Musical score for voices (Soprano, Alto, Tenor) and Bass, measures 47-52. The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. Chord progressions are indicated above the staves: Gm, Bb, Dm, Gm, Dm, Eb. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. The lyrics are "tun dun tun tun dun tun".

Soprano (S): *mp* tun dun tun tun dun tun tun tun tun tun *f* i *mf* iv i IIb

Alto (A): *mp* tun dun tun tun dun tun tun tun tun tun *f* *mf*

Tenor (T): *mp* tun dun tun tun dun tun _____ *f* *mf*

Bass (B): *mp* tun dun tun tun dun tun _____ *f* *mf*

53

Musical score for voices (Soprano, Alto, Tenor) and Bass, measures 53-56. The score is in 4/4 time and features a melodic line with a fermata. Chord progression is Dm. Dynamics include *f*. The lyrics are "i".

Soprano (S): *f* i

Alto (A): *f*

Tenor (T): *f*

Bass (B): *f*

Resumen:

-Introducción

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

-Coda.

5.8.2 Análisis Armónico: Tonalidad Dm.

Introducción: (Gm – IVm) – (Bb – VIM) – (F – IIIM) – (Eb6 - IibM6) – (Dm – Im)

Estribillo: (Dm – Im)

Parte A (primera frase): (Dm – Im) – (Gm – IVm) – (Dm – Im)

Parte A (segunda frase): (Dm – Im) – (Gm – IVm) – (Dm – Im) – (Eb – IibM) – (Dm – Im)

Estribillo: (Dm – Im)

Parte B (primera frase): (Bb – VIM) – (Gm – IVm)

Parte B (segunda frase): (Gm – IVm) – (Dm – Im)

Estribillo: (Dm – Im)

Parte B (primera frase): (Bb – VIM) – (Gm – IVm)

Parte B (segunda frase): (Gm – IVm) – (Dm – Im)

Coda: (Dm – Im) – (Gm – IVm) – (Bb – VIM) – (Dm – Im) – (Gm – IVm) – (Dm – Im) – (Eb – IibM) – (Dm – Im)

Características propias del compositor son la utilización de acordes de quintas sobre melodías armonizadas en cuartas.

5.8.3 Análisis melódico:

La introducción tiene una melodía simple formada de intervalos de terceras y cuartas. El estribillo, elemento unificador entre las partes, posee una melodía simple, pero sobresaliente el cual tiene solamente un intervalo de terceras, este estribillo permanece sobre el centro tonal Dm. La parte A, comprende una melodía (primera frase) entorno al arpeggio de Dm que luego va al cuarto grado y realiza intervalos de terceras y después un salto de cuarta al retornar al

centro tonal Dm; en la segunda frase (parte A), la melodía se desarrolla en el arpeggio de Dm7, realiza intervalos de terceras en Gm y retorna a Dm con intervalo de cuarta descendente, luego de su repetición, este intervalo se hace ascendente donde interviene el Eb/IIM para reposar en el Dm/Im. En La parte B, la melodía posee intervalos de octavas, sextas, cuartas, terceras y segundas, como también notas de paso. La Coda, comprende elementos de la melodía del estribillo que va en forma ascendente y pasa por los grados: IVm, IVM, Im, IVm, Im y IibM para concluir en su centro tonal Dm.

5.9 Análisis de la obra popular: Taita salasaca – albazo

Este albazo fue compuesto por los años 30's del siglo XX, la música fue compuesta por Benjamín Aguilera (Ecuatoriano, s. XX) y el texto de Alfredo Bastidas, este tema considerado también como uno de los referentes en este género. Su métrica es binaria en compás compuesto de 6/8 en *tempo allegro moderato*.

5.9.1 Análisis formal:

Su estructura es bipartita AB, comienza con estribillo que consta sólo de cuatro compases. La parte A se forma de doce compases que integran dos frases, la primera frase se repite dos veces y sólo tiene cuatro compases, la segunda frase consta de cuatro compases que se vuelve a repetir, pero no se repite exactamente ya que tiene pequeñas variantes melódicas. La parte B está formada por 16 compases con dos frase, la primera frase posee 4 compases y luego se repite, la segunda frase también posee 4 compases y se vuelve a repetir, esta segunda frase es una recapitulación de la primera frase de la parte A.

PARTITURA:

TAITA SALASACA

ALBAZO ECUATORIANO

Benjamín Aguilera

Estribillo

Piano

Bm F#7 Bm F#7 Bm F#7 Bm

i V7/i i V7/i i V7/i i

A

Pno.

Frase A

B7 Em Bm

V7/iv iv i

Frase B

Pno.

B7 Em Bm

V7/iv iv i

Frase B prima

Pno.

B7 Em C Bm

V7/iv iv IIb/i i

Estribillo

Pno.

Bm F#7 Bm F#7 Bm F#7 Bm

i V7/i i V7/i i V7/i i

Frase A

Pno.

B G VI

Repetición frase A

Pno.

G VI

Frase B

Pno.

B7 Em Bm
V7/iv iv i

Pno.

B7 Em Bm
V7/iv iv i

Pno.

B7 Em C Bm
V7/iv iv IIb/i i

Estribillo

41

Pno.

The musical score is for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The piece is marked 'Estribillo' and starts at measure 41. The melody in the treble staff is composed of chords: Bm, F#7, Bm, F#7, Bm, F#7, and Bm. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords: i, V7/i, i, V7/i, i, V7/i, and i. The notation includes eighth notes and rests, with a repeat sign at the end of the section.

Resumen:

-Estribillo

-Parte a

-Estribillo

-Parte b

-Estribillo final.

5.9.2 Análisis armónico: Tonalidad Bm.

Estribillo: (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (Bm - Im)

Parte A (primera frase): (B7 - V7/IV) – (Em – IVm) – (Em – IVm) – (Bm – Im)

Parte A (segunda frase): (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm) – (Bm – Im)

Parte A (tercera frase): (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm) – (C – IIbM) – (Bm – Im)

Estribillo: (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (Bm – Im)

Parte B (primera frase): (G – VIM)

Parte B (segunda frase): (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm) – (Em – IVm) – (Bm - Im)

Parte B (tercera frase): (B7 - V7/IVm) – (Em – IVm) – (C – IIbM) – (Bm – Im)

Estribillo final: (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (F#7 - V7/Im) – (Bm – Im) – (Bm – Im)

5.9.3 Análisis melódico:

La melodía del estribillo está formada básicamente por intervalos de terceras y segundas. La melodía de la parte A consta de intervalos de sextas, cuartas, terceras y notas de paso ascendentes. La parte B, la melodía utiliza notas de paso y bordaduras superior e inferior, intervalos de sextas, terceras y segundas.

5.10 Análisis de la obra académica: Fiesta – Albazo.

Es una obra pentafónica del maestro Gerardo Guevara Viteri (Quito, 23 de septiembre de 1930 -). Su métrica es binaria en compás de 6/8 en *tempo allegro*.

5.10.1 Análisis Formal:

Su forma es bipartita AB, empieza con una introducción de 4 compases que se repite. La parte A está formada por 16 compases que posee dos frases, cada frase tiene ocho compases y luego se presenta el estribillo que consta de seis compases. La parte B se forma de 27 compases y tiene tres frases; la primera frase posee ocho compases, la segunda frase tiene 11 compases, y la tercera frase que es una recapitulación de la segunda frase de la parte A se forma de ocho compases. Para terminar, presenta de nuevo el estribillo.

PARTITURA:

FIESTA

Albazo

Gerardo Guevara

Introducción

Piano

mf

Pentafonía menor de D

Pentafonía menor de A

Pentafonía mayor de Eb

V grado modal

Pentafonía menor de D

Pentafonía mayor de Bb

Frase A

Pno.

6

Am

Pentafonía menor de A

Pentafonía menor de G

Pentafonía menor de C

Pentafonía mayor de Db

Pno.

11

rit.

a tempo

V grado modal

Pentafonía menor de A

Pentafonía menor de D

Pentafonía menor de A

Frase B

Pno.

16

Pentafonía menor de D

Pentafonía mayor de Bb

Pentafonía menor de A

Pentafonía mayor de Bb

Pentafonía menor de A

Pno.

21

p

Progresión armónica desde A a G

Am

Bm

C

Dm

Em

F

G

Pedal armónico en A

Fiesta

2

8va-----

Frase A

Pno. *ff* Am

B Pentafonía mayor de Ab

Pentafonía mayor de Bb

8va-----

Pno.

Pentafonía menor de A Pentafonía mayor de Ab Pentafonía menor de Ab *rit.*

Frase B

Pno. *a tempo*

Pentafonía menor de E Pentafonía mayor de F Pentafonía mayor de G Pentafonía menor de A

8va-----

Pno.

Pentafonía mayor de Bb Pentafonía mayor de Ab

8va-----

Pno. *rit.* *a tempo* *mf*

Pentafonía menor de A Pentafonía mayor de Bb

48

Pno.

Pentafonía menor de A Pentafonía menor de D Pentafonía mayor de Bb Pentafonía menor de A Pentafonía mayor de Bb

53

Pno.

Estribillo Progresión armónica desde A a G

Pentafonía menor de A *p* Am Bm C Dm Em F

Pedal armónico en A

58

Pno.

G *f* Am

Resumen:

-Introducción

-Parte a

-Estribillo

-Parte b

-Estribillo.

5.10.2 Análisis del tipo de escala pentafónica que utiliza:

Introducción: Escala pentatónica menor de D, pentatónica mayor de Eb, pentatónica menor de A y pentatónica menor de D.

Parte A (primera frase): Escala pentatónica mayor de Bb, pentatónica menor de A, G y C y escala pentatónica mayor de Db.

Parte A (segunda frase): Escalas pentatónica menor de A, D y escala pentatónica mayor de Bb y retorna a la escala pentatónica menor de A.

Estribillo: El bajo permanece en A, mientras la melodía hace una progresión armónica (Am, Bm, C, Dm, Em, F, G, Am).

Parte B (primera frase): Escala pentatónica mayor de Bb y Ab, pentatónica menor de A y a una pentatónica menor de Ab, escala pentatónica menor de E, escala pentatónica mayor de F, escala pentatónica mayor de G, pentatónica menor de A, pentatónica mayor de Bb y Ab

Parte B (segunda frase): Escala pentatónica menor de A, pentatónica mayor de Bb y pentatónica menor de D.

5.10.3 Análisis melódico:

En la introducción, la melodía utiliza intervalos de sextas, cuartas, terceras y segundas, luego termina con una bordadura al final de la introducción; la melodía es armonizada en cuartas. En la parte A, la melodía va en intervalos de sextas, cuartas, terceras y segundas, es una melodía armonizada en cuartas, terceras y utiliza notas de paso (sobre todo en la segunda frase). En el estribillo, su melodía sigue un patrón rítmico muy notorio, integra intervalos de cuartas y terceras. En la primera frase de la parte B, la melodía es descendente que va en intervalos de cuartas, quintas, cuartas y segundas; como también el manejo de borduras. En la segunda frase

(parte B), la melodía es ascendente y va en intervalos de segundas, terceras, cuartas y quintas.
Y la tercera frase es una repetición de la segunda frase de la parte A.

Composición “Suite ecuatoriana”: Descripción y análisis.

La presente suite comprende seis géneros ecuatorianos compuestos en diferentes tonalidades y con variada instrumentación para cada una. Esta incluido tres géneros autóctonos ecuatorianos y tres géneros mestizos; en esta suite, los géneros están ordenados en forma alternada.

6.1 Composición “suite ecuatoriana”: Primer género – sanjuanito.

En el sanjuanito se utilizó la siguiente instrumentación: guitarra eléctrica, trompeta en Bb, saxofón en Eb, piano, bajo eléctrico y batería; tonalidad Dm.

6.1.1 Análisis formal:

Es una composición con estructura bipartita AB, inicia con un estribillo de 4 compases. La parte A consta de dos frases (a – a prima) de ocho compases; luego una sección de un solo de improvisación¹ para batería. A continuación, se presenta la parte B formada de ocho compases, dos frases de cuatro compases cada una.

Resumen:

-Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte a sección – de improvisación

-Parte B

-Estribillo final.

6.1.2 Análisis armónico: Tonalidad Dm.

Estribillo: (F6 - IIIM6) – (Dm7 - Im7) – (F6 - IIIM6) – (Dm7 - Im7)

Parte A: (Bbmaj7 - VIM7) – (Gm7 - IVm7) – (Em7b5 - IIm dism7) – (Dm - Im)

Sección de improvisación: (F - IIIM) – (Gm - IVm) – (Am - Vm) – (Bb - VIM), estos grados están sobre una nota pedal en F.

Parte B (primera frase): (Bb6 - VIM6) – (Dm7 - Im7) – (Em7b5 - IIm dism7) – (Eb - IIm) – (Dm7 - Im7)

¹ Ejecución de música que no ha sido escrita que nace de manera natural.

Parte B (segunda frase): (Bbmaj7 - VIM7) – (Gm7 - IVm7) – (Em7b5 - II dism7) – (Dm – Im)
Estribillo Final: (F6 - IIIM6) – (Dm7 - Im7) – (F6 - IIIM6) – (Dm7 - Im7) – (Dm – Im) –
(Dm – Im)

6.1.3 Análisis melódico:

La melodía del estribillo se basa en la escala pentafónica de Dm, mientras los contra cantos de la trompeta y saxofón realizan una especie de respuesta a la melodía del estribillo; en los siguientes estribillos, la melodía pasa a los instrumentos de viento y para terminar la melodía va al piano. En la parte A (compás N° 5), la melodía empieza como anacrusa, contiene intervalos de cuartas y terceras, líneas cromáticas y bordaduras; simultáneamente, una segunda melodía se presenta con objetivo de armonizar la melodía principal, esta melodía tiene intervalos de cuartas y terceras. Posteriormente, en la parte B, la melodía (primera frase) es interpretada por la guitarra, trompeta y saxofón: posee intervalos de cuartas y terceras, notas de pasos y pequeñas líneas cromáticas. Segunda frase (parte B compás N° 49), la melodía es interpretada solamente por el piano con el acompañamiento del bajo y la batería; esta melodía se basa en la escala pentafónica de Dm, intervalos de terceras y notas de paso.

6.2 Composición “Suite ecuatoriana”: Segundo género – danzante.

En esta composición la instrumentación cuenta con los siguientes instrumentos musicales: guitarra eléctrica, saxofón alto, piano, bajo y batería.

6.2.1 Análisis formal:

Es una obra bipartita AB, cuenta con una introducción de *tempo* lento de doce compases y luego un estribillo de cuatro compases. La parte A (contiene dos frases) está formada por ocho compases, cada cuatro compases se presenta una frase que se repite. La parte B, que desarrolla en otra tonalidad, se forma de dos frases cada una de cuatro compases para luego terminara en el estribillo.

Resumen:

- Introducción
- Estribillo
- Parte A

- Estribillo
- Parte B
- Estribillo final.

6.2.2 Análisis armónico: Tonalidad Gm.

Introducción: (Gm7 - Im7) – (Bb6 - IIIM6) – (F – VIIM) – (Eb6 - VIM6) – (Gm7 - Im7) – (Bbmaj7 - IIIM7) – (F – VIIM) – (Eb6 - VIM6) – (Gm – Im)

Estribillo: (Gm – Im) – (Bb6 - IIIM6)

Parte A: (G – Im) – (Bbmaj7 - IIIM7) – (F7 - VII7) – (Bb6 - IIIM6) – (Gm – Im)

Estribillo: (Gm – Im) – (Bb6 - IIIM6)

Parte B (modula a la tonalidad de Cm): Primera frase (Ebmaj7 - IIIM7) – (D7 - V7/Vm) – (Gm – Vm)

Parte B (segunda frase): (Ebmaj7 - IIIM7) – (Bb7 - V7/IIIM) – (Ebmaj7 - IIIM7) – (Ab7 - IIb7/Vm) – (Gm – Vm)

Estribillo: (Cm – Im) – (Eb6 - IIIM6) – (Cm – Im)

Acorde común Eb, VI grado en la tonalidad de Gm y III grado en la tonalidad de Cm.

6.2.3 Análisis melódico:

La introducción posee una melodía sencilla con intervalos de cuartas y terceras, bordaduras inferiores y notas de paso. En el estribillo, la melodía es simple sin ornamentaciones, con intervalos de terceras y notas de paso. La parte A, la melodía es tética e interpretada por la guitarra y el saxofón simultáneamente, tiene intervalos de quintas, cuartas, terceras y ornamentaciones como: apoyaturas, sucesión de notas en forma escalar hacia la nota principal y notas de paso. En la parte B, la melodía es interpretada en conjunto entre la guitarra y el piano, tiene intervalos de cuartas, terceras, segundas y notas de paso.

6.3 Composición “Suite ecuatoriana”: Tercer género – albazo.

La instrumentación consiste en: dos guitarras eléctricas, teclado con sonido de órgano, bajo eléctrico y batería.

6.3.1 Análisis formal:

La estructura es bipartita AB, inicia con una introducción de doce compases e interpretada por el bajo y luego se añade el teclado. El estribillo consta sólo de 4 compases que se repite 8 veces. La parte A, formada de 16 compases, tiene dos frases; la primera frase conforma ocho compases que se repiten y luego la segunda frase concluye con los siguientes ocho compases. A continuación se presenta la parte B que tiene 12 compases, consta de tres frases de cuatro compases cada una, se retoma el estribillo y al final se presenta un pequeño puente para retornar a la parte A. Presentadas las dos parte (A-B y de nuevo A), se incluye después una sección de improvisación de la primera guitarra, mientras la segunda guitarra hace un acompañamiento característico de albazo. De nuevo se presentan las partes B y A, pero en una nueva tonalidad y se finaliza con el estribillo.

Resumen:

- Introducción
- Estribillo
- Parte A
- Parte B
- Estribillo
- Puente (compás n° 61)
- Parte A
- Sección de improvisación
- Puente pequeño (nueva tonalidad compás n° 82)
- Parte B
- Parte A
- Estribillo final.

6.3.2 Análisis armónico: Tonalidad Dm.

Introducción: (Dm – Im) – Fmaj7 - IIIM7) – (Dm – Im)

Estribillo: (Dm – Im)

Parte A (primera frase): (Bb – VIM) – (Fmaj7 - IIIM7) – (Gm – IVm) – (Eb – IibM) – (Dm – Im)

Parte A (segunda frase): (Bb – VIM) – (F – IIIM) – (Gm – IVm) – (Eb – IibM) – (Dm – Im)

Parte A (tercera frase): (D7 - V7/IVm) – (Gm6 - IVm6) – (Eb7 - Iib7/Im7) – (Dm7 - Im7)

Parte B (primera frase): (Bbmaj7 - VIM7) – (Gm7 - IVm7) – (Fmaj7 - IIIM7) – (A7 - V7)

Parte B (segunda frase): (Bbmaj7 - VIM7) – (F – IIIM) – (Em7b5 - II dism7) - (Dm – Im)

Parte B (tercera frase): (Bbmaj7 - VIM7) – (F – IIIM) – (Eb7 - Iib7/Im) - (Dm – Im)

Puente: (Dm – Im) – (Gm6 - IVm6) – (Dm7 - Im7)

Parte A (primera frase): (Bb – VIM) – (Fmaj7 - IIIM7) – (Gm – IVm) – (Eb – IibM) – (Dm – Im)

Sección de improvisación: (Dm – Im) – (Fmaj7 - IIIM7) – (Gm – IVm) – (Am7 - Vm7) – (Dm – Im)

Pequeño puente: (Dm – Im) – (C7 - V7/IIIM) – (F – IIIM) – (Dm – Im) – (**G7 - V7/VI**) en la tonalidad de Em – (C - VIM –)

Parte B Tonalidad **Em** (primera frase): (Cmaj7 - VIM7) – (Am7 - IVm7) – (Gmaj7 - IIIM7) – (B7 - V7)

Parte B (segunda frase): (Cmaj7 - VIM7) – (G – IIIM) – (F#m7b5 - II dism7) - (Em – Im)

Parte B (tercera frase): (Cmaj7 – VIM7) – (F – IIIM) – (F7 - Iib7/Im) - (Em – Im)

Parte A (primera frase): (C – VIM) – (Gmaj7 - IIIM7) – (Am – IVm) – (F – IibM) – (Em – Im)

Parte A (segunda frase): (C – VIM) – (G – IIIM) – (Am – IVm) – (F – IibM) – (Fm – Im)

Parte A (tercera frase): (E7 - V7/IVm) – (Am6 - IVm6) – (F7 - Iib7/Im7) – (Em7 - Im7)

Estribillo final: (Em – Im)

6.3.3 Análisis melódico:

En el estribillo, la melodía se basa en las notas del acorde de Dm7, con intervalos de sextas, cuartas, terceras y segundas. En la parte A, la melodía se caracteriza por usar notas de paso cromáticas y apoyaturas e intervalos de quintas, cuartas y terceras. La parte B, su melodía empieza con una bordadura inferior (compas N° 39) y escala apoyándose con notas de paso, contiene intervalos de cuartas, terceras y segundas.

6.4 Composición “suite ecuatoriana”: Cuarto género – tonada.

La instrumentación comprende de los siguientes instrumentos: piano, bajo eléctrico y batería.

6.4.1 Análisis formal:

Su estructura es bipartita AB, comienza con una introducción de *tempo* lento donde la batería interpreta un solo y luego empieza el estribillo que consta de cuatro compases que se repiten

dos veces. La parte A se forma de 12 compases y tiene tres frases: la primera frase se construye de cuatro compases que se repite dos veces, la segunda frase también se forma de cuatro compases y también se repite, pero con una variación en la melodía, y la tercera frase igualmente consta de cuatro compases que se vuelve a repetir. Y finalmente, la parte B está organizado de 16 compases y dos frases de ocho compases cada una.

Resumen:

Introducción

Estribillo

Parte A

Estribillo

Parte B

Estribillo final.

6.4.2 Análisis armónico: Tonalidad C#m.

Introducción: (C#m – Im) – (B6 - VIIM6) – (Amaj7 - VIM7) – (Gm7 - Vm7) – (F#m7 - IVm7) – (Emaj7 - IIIM7) – (D#m7b5 - II dism7) – (C#m7 - Im7)

Estribillo: (C#m7 - Im7) – (C#m6 - Im6) – (C#m7 - Im7) – (C#m – Im)

Parte A (primera frase): (C#m7 - Im7) – (F#m7 - IVm7) – (Amaj7 - VIM7) – (C#m7 – Im7)

Parte A (segunda frase): (A – VIM) – (B – VIIM) – (A – VIM) – (F#m7 - IVm7) – (A – VIM) – (B – VIIM) – (A – VIM) – (F#m6 - IVm6) – (B7 - V7/IIIM)

Parte A (tercera frase): (Emaj7 - IIIM7) – (F#m7 - IVm7) – (D7 - Iib7/Im) – (Dm7 - Im7)

Estribillo: (C#m7 - Im7) – (C#m6 - Im6) – (C#m7 - Im7) – (C#m – Im)

Parte B (primera frase): (F#m – IVm) – (G#m7 - Vm7) – (F#m – IVm) – (E – IIIM) – (C#m – Im)

Parte B (segunda frase): (A – VIM) – (B – VIIM) – (A – VIM) – (F#m7 - IVm7) – (A – VIM) – (B – VIIM) – (A – VIM) – (F#m7 - IVm7) – (C#m7 sus4 - Im7 sus4).

Estribillo final: Im – Im7 – Im6 – Im7.

6.4.3 Análisis melódico:

La introducción solamente consta de acordes en bloque, mientras que la batería presenta su solo; la introducción presenta una melodía sencilla con intervalos de cuartas, terceras y

segundas. En la parte A, la melodía es tética muestra intervalos de cuartas, terceras y segundas y son armonizadas en octavas, quintas, cuartas y terceras, presenta notas de paso y notas de adorno. La parte B, la melodía también es tética que consta de intervalos de quintas, terceras y notas de paso.

6.5 Composición “suite ecuatoriana”: Quinto género – yumbo.

La instrumentación consiste en: guitarra eléctrica, piano, bajo y batería.

6.5.1 Análisis formal:

Su forma es bipartita AB, principia con una introducción de *tempo* lento y después se presenta el estribillo de cuatros compases. La parte A se construye de ocho compases y dos frases, y cada frase de cuatro compases. La parte B se estructura de 16 compases y posee dos frases; la primera frase consta de cuatro compases que se repite dos veces, y la segunda frase también de cuatro compases, de igual manera, se repite dos veces.

Resumen:

Introducción

Estribillo

-Parte A

-Estribillo

-Parte B

-Estribillo

-Parte A

-Parte B

-Estribillo final.

6.5.2 Análisis armónico: Tonalidad de Em.

Introducción: (Em – Im) – (G – IIIM) – (C – VIM) – (Bm – Vm) – (Em – Im) – (Bm – Vm) – (G – IIIM) – (Bm – Vm) – (Em – Im)

Estribillo: (Em – Im) – (D – VIIM) – (C – VIM) – (Bm – Vm)

Parte A (primera frase): (Em – Im) – (D – VIIM) – (C – VIM) – (Bm – Vm)

Parte A (segunda frase): (Em – Im) – (D – VIIM) – (C – VIM) – (Bm – Vm)

Estribillo: (Em – Im) – (D – VIIM) – (C – VIM) – (Bm – Vm)

Parte B (primera frase): VIM6 – Vm – IVm – IIIM7

Parte B (segunda frase): (Em7 - Im7) – (D – VIIM) – (Cmaj7 - VIM7) – (Bm7 - Vm7) – (Em7 - Im7)

6.5.3 Análisis melódico:

En la introducción, una pequeña melodía basada en la pentafónica de Em se presenta en el piano armonizada en cuartas y terceras, posterior se presenta el estribillo donde la melodía es sencilla, pero tiene carácter y presencia; tiene solamente intervalos de terceras y presenta notas del acorde de Gmaj7 con el bajo en Mi luego en Re, Do y Si. La parte A, en la melodía, interviene intervalos de quintas, terceras, segundas, notas de paso y arpeggios. La parte B presenta una melodía (primera frase) con características del estribillo, intervalos de terceras y segundas y notas de paso; la melodía (segunda frase) posee notas de paso y bordaduras e intervalos de terceras.

6.6 Composición “suite ecuatoriana”: Sexto género – aire típico.

Instrumentación: Trompeta en Bb, saxofón alto, piano, bajo eléctrico y batería.

6.6.1 Análisis formal:

Está estructurado de la forma AB, comienza con una parte introductoria y va directo a la primera parte. La parte A consiste en 16 compases, dos frases de ocho compases cada una. La parte B se forma de doce compases, ocho compases en la primera frase y cuatro compases en la segunda frase. Expuestas las dos parte (A-B), se presenta el estribillo que consta de ocho compases que se repiten, luego se expone de nuevo las dos parte (A – B) para finaliza se presenta el estribillo y luego una pequeña Coda.

Resumen:

Introducción

-Parte a

-Parte b

-Estribillo

-Parte a

- Parte b
- Estribillo
- Coda.

6.6.2 Análisis armónico: Tonalidad de Gm.

Introducción: (Gm7 - Im7) – (Ab - IIbM/Im) – (Gm – Im)

Parte A (primera frase): (Bbmaj7 - IIIM7) – (Bb6 - IIIM6) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Bbmaj7 - IIIM7) – (Bb6 - IIIM6) – (D7 (9) - V7 (9)/Im) – (Gm – Im)

Parte A (segunda frase): (Gm7 - Im7) – (Fmaj7 sus4 - VII7 sus4) – (Ebmaj7 - VIM7) – (Gm – Im)

Parte B (primera frase): (Bb7 - V7/VIM) – (Eb – VIM) – (Gm – Im) - (Gm b5 - I dism) – (Eb6 - VIM6) – (Eb – VIM) – (Gm – Im) – (Gm b5 - I dism)

Parte B (segunda frase): (Bb6 - IIIM6) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im)

Estribillo: (Gm7 - Im7)

Parte A (primera frase): (Bbmaj7 - IIIM7) – (Bb6 - IIIM6) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im) – (Bbmaj7 - IIIM7) – (Bb6 - IIIM6) – (D7 (9) - V7 (9)/Im) – (Gm – Im)

Parte A (segunda frase): (Gm7 - Im7) – (Fmaj7 sus4 - VII7 sus4) – (Ebmaj7 - VIM7) – (Gm – Im)

Parte B (primera frase): (Bb7 - V7/VIM) – (Eb – VIM) – (Gm – Im) - (Gm b5 -I dism) – (Eb6 - VIM6) – (Eb – VIM) – (Gm – Im) – (Gm b5 - I dism)

Parte B (segunda frase): (Bb6 - IIIM6) – (D7 - V7/Im) – (Gm – Im)

Estribillo: (Gm7 - Im7)

Coda: (Gm7 - Im7)

6.6.3 Análisis melódico:

La introducción es más una sección rítmica de aire típico, se utiliza algunos elementos de esta sección para el estribillo. En la parte A, la melodía (trompeta y saxofón) presenta intervalos de cuartas, terceras con bordaduras y notas de paso. Y en la parte B, la melodía posee intervalos de terceras y segundas como también notas de paso, bordaduras y notas de adorno (apoyaturas). En la sección de estribillo, la melodía hace saltos de intervalos de terceras ascendentes.

Score general:

-Suite Ecuatoriana.

SUITE ECUATORIANA

Sanjuanito

Composed by Milton David Chicaiza Iza

Estribillo

♩ = 95

Musical score for the first system of 'Suite Ecuatoriana'. It features six staves: Electric Guitar, Trumpet in B♭, Alto Sax, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 95. The Electric Guitar part starts with a *mf* dynamic and includes a first ending. The Trumpet and Alto Sax parts enter with a *mp* dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords and a *mf* dynamic. The Electric Bass and Drum Set parts provide the rhythmic foundation.

A

1.

Musical score for the second system of 'Suite Ecuatoriana'. It features six staves: E. Gtr., B♭ Tpt., A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 2/4. The section is marked with a box 'A' and a first ending '1.'. The Piano part features a melodic line labeled 'Frase A' with a *mf* dynamic, accompanied by chords: Bbmaj7, G-7, E-7b5, and D-7. The Electric Bass part has a *mp* dynamic. The Drum Set part includes a first ending.

Sanjuanito

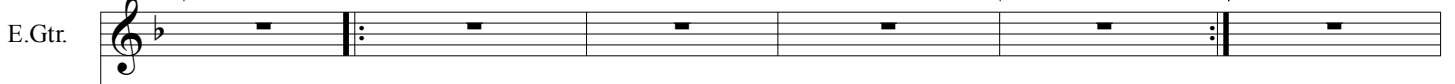
2
10

2.

1.

2.

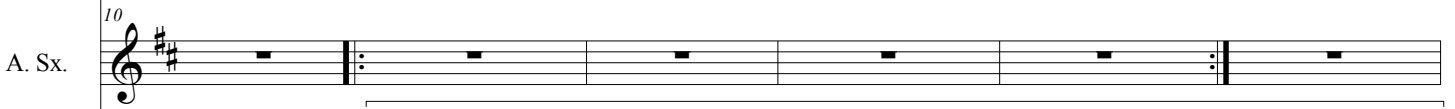
E.Gtr.



B \flat Tpt.

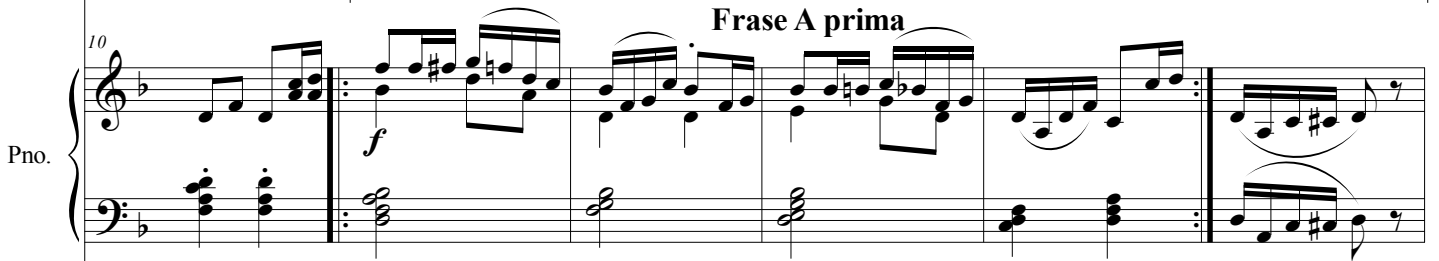


A. Sx.



Pno.

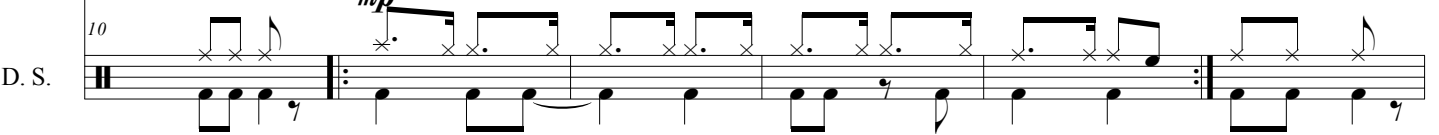
Frase A prima



E.B.



D. S.



Estribillo

E.Gtr.



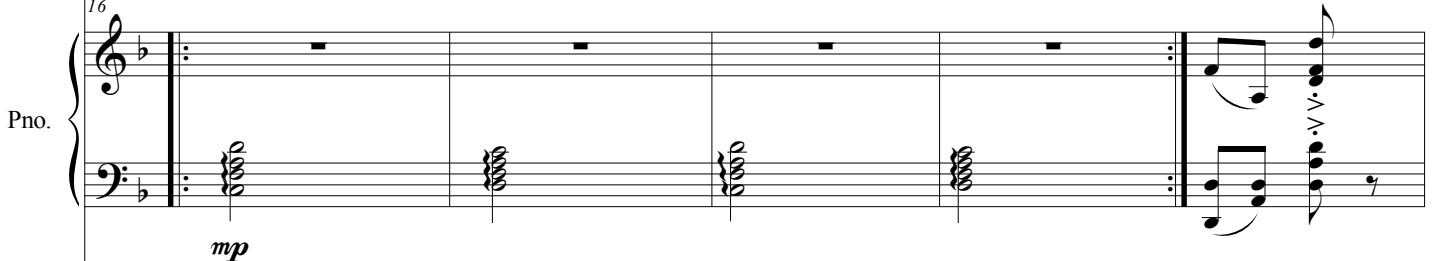
B \flat Tpt.



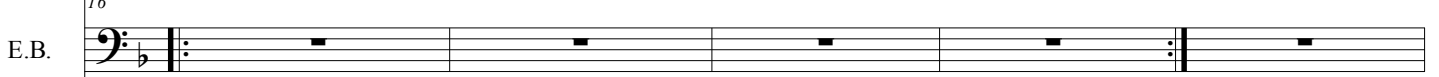
A. Sx.



Pno.



E.B.



D. S.



A

Sanjuanito

3

8^{va}

Musical score for measures 21-24. The score includes parts for E. Gtr., B \flat Tpt., A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The E. Gtr. part starts with a forte (*f*) dynamic. The B \flat Tpt. and A. Sx. parts start with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Pno. part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The E.B. and D. S. parts start with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The E. Gtr. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The B \flat Tpt. and A. Sx. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part features a bass line with chords. The E.B. part features a bass line with eighth notes. The D. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

8^{va}

Musical score for measures 25-28. The score includes parts for E. Gtr., B \flat Tpt., A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The E. Gtr. part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The B \flat Tpt. and A. Sx. parts start with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Pno. part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The E.B. and D. S. parts start with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The E. Gtr. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a first ending (1.) and a second ending (2.). The B \flat Tpt. and A. Sx. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part features a bass line with chords. The E.B. part features a bass line with eighth notes. The D. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Estribillo

Sanjuanito

1. 2.

E.Gtr.

B \flat Tpt. *mf*

A. Sx. *mf*

Pno. *mp*

E.B.

D. S.

35 Improvisación Bateria

E.Gtr. *p*

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B. *p*

D. S.

Sanjuanito

41

E.Gtr. *mp*

B \flat Tpt. *p*

A. Sx. *p*

Pno.

E.B.

D. S.

45

E.Gtr. *mf*

B \flat Tpt. *p*

A. Sx. *p*

Pno. *mf*

E.B.

D. S.

8^{va}

(8^{va})

Sanjuanito

(8va) -----

49

E.Gtr. *f*

B \flat Tpt. *f*

A. Sx. *f*

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

B

Frase A

8va -----

52

E.Gtr. *f*

B \flat Tpt. *mf*

A. Sx. *mp*

Pno. *B \flat 6* *D-7* *E-7 b5* *E \flat 7* *D-7*

E.B.

D. S.

Sanjuanito

8va

2

1.

E.Gtr.

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

f

f

f

mf

mp

f

f

Frase B

B \flat maj7

G-7

E-7 b5

D-7

2.

1.

2.

E.Gtr.

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

mf

mf

mp

D-7

mf

Estribillo

8

A

Sanjuanito

67

E.Gtr. *mf*

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno. *mf*

E.B. *mp*

D. S.

72

E.Gtr. *f* *8va* *mp*

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno. *f* *mp*

E.B. *mp*

D. S. *mp*

77

E.Gtr. *mf* *f*

B \flat Tpt. *mp* *f*

A. Sx. *f*

Pno.

E.B. *f*

D. S. *f*

82

B *8va*

E.Gtr. *f*

B \flat Tpt. *mf*

A. Sx. *mp*

Pno.

E.B.

D. S.

Sanjuanito

94

E.Gtr.

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

97

E.Gtr.

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

rit.

FIN

mf

mf

mf

mf

DANZANTE

Composed by Milton David Chicaiza Iza

Introducción

Lento $\text{♩} = 45$

Electric Guitar

mp

Alto Sax

mp

Piano

G-7 B \flat 6 F E \flat 6

Electric Bass

mp

Drum Set

mp

E.Gtr.

p

A. Sx.

p

Pno.

G-7 G-7 B \flat maj7

E.B.

p

D. S.

p

p

mf

p

DANZANTE

2
9 (8^{va})

E. Gtr.

A. Sax.

Pno.

E. B.

D. S.

p *mf*

Estribillo 8^{va}

13 G-7 ♩. = 50

E. Gtr.

A. Sax.

Pno.

E. B.

D. S.

DANZANTE

8va - - - - - 3

17 *mp* G-7 $\text{♩} = 68$

17 *mp* G-7

17 *mp* G-7

17 *mp*

Parte A

A *mp* G-7 B♭maj7 F7 Eb6

21 *mp* E-7 Gmaj7 D7 C6

21 *mp* G-7 B♭maj7 F7 Eb6

21 *mp*

21 *mp*

DANZANTE

4
25

E.Gtr. G-7 Bbmaj7 F7 Eb6

A. Sx. E-7 Gmaj7 D7 C6

Pno. G-7 Bbmaj7 F7 Eb6

E.B. *mp*

D. S. *mf*

Parte A prima

29

E.Gtr. G-7 Bbmaj7 F G-7

A. Sx. Gmaj7 D E-7

Pno. G-7 Bbmaj7 F7 Eb6

E.B. *mf*

D. S. *mf*

DANZANTE

33 *G-7* *Bbmaj7* *F* *G-7*

E.Gtr.

A. Sx.

f

33 *Gmaj7*

Pno.

mf

33 *G-7* *Bbmaj7* *F7* *G-7*

E.B.

mf

D. S.

Estribillo

37 *G-7* 1.

E.Gtr.

mf

A. Sx.

37 *mp* *G-7*

Pno.

37

E.B.

37 *mf*

D. S.

DANZANTE

6
41

E.Gtr.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

mp

G-7 F#-7

B **Frase A**

46

E.Gtr.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

F-7 Eb6 Ebmaj7 D7 G-7

mf

DANZANTE

Frase B

7

51 E♭maj7 B♭7 E♭maj7 A♭7 G-7

E.Gtr.

A. Sx.

51 E♭maj7 B♭7 B♭maj7 A♭7 G-7

Pno.

E.B.

51

D. S.

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 51 to 54. It features five staves: E.Gtr., A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The E.Gtr. staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs and accents, with chords E♭maj7, B♭7, E♭maj7, A♭7, and G-7 indicated above. The A. Sx. staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with slurs and accents, with chords E♭maj7, B♭7, B♭maj7, A♭7, and G-7 indicated above. The left hand has a bass line with chords. The E.B. staff has a bass clef and a key signature of two flats, with a bass line. The D. S. staff has a double bar line and a key signature of two flats, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

55 E♭maj7 D7 G-7

E.Gtr.

f

A. Sx.

55 *mp* E♭maj7 D7 G-7

Pno.

mf

E.B.

55 *mf*

D. S.

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 55 to 58. It features five staves: E.Gtr., A. Sx., Pno., E.B., and D. S. The E.Gtr. staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs and accents, with chords E♭maj7, D7, and G-7 indicated above. The A. Sx. staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with slurs and accents, with chords E♭maj7, D7, and G-7 indicated above. The left hand has a bass line with chords. The E.B. staff has a bass clef and a key signature of two flats, with a bass line. The D. S. staff has a double bar line and a key signature of two flats, with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

DANZANTE

8
59

E.Gtr. Ebmaj7 Bb7 Ebmaj7 Ab

A. Sx. 59

Pno. 59 Ebmaj7 Bb7 Bbmaj7 Ab7

E.B. 59

D. S. 59

E.Gtr. Estribillo C-

A. Sx. 62 mf

Pno. 62 mf C- mf

E.B. 62 8va

D. S. 62 mf

DANZANTE

66 C- 1.

E.Gtr.
A. Sx.
Pno.
E.B. (8va) 8va
D. S.

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 66 to 70. It features five staves: Electric Guitar (E.Gtr.), Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Double Bass (E.B.), and Double Bass Drum (D. S.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part has a 'C-' marking above measure 66 and a first ending bracket from measure 68 to 70. The piano part has a 'p' dynamic marking above measure 66 and a 'C-' marking above measure 67. The double bass part has an '8va' marking above measure 66 and a dashed line indicating an octave shift. The double bass drum part has a 'p' dynamic marking above measure 66. The saxophone part has a 'p' dynamic marking above measure 66. The piano part has a 'p' dynamic marking above measure 66. The double bass part has an '8va' marking above measure 66. The double bass drum part has a 'p' dynamic marking above measure 66.

71 2. rit. p ff

E.Gtr.
A. Sx.
Pno.
E.B.
D. S. p ff

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 71 to 75. It features five staves: Electric Guitar (E.Gtr.), Saxophone (A. Sx.), Piano (Pno.), Double Bass (E.B.), and Double Bass Drum (D. S.). The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part has a second ending bracket from measure 71 to 75 and a 'rit.' marking above measure 73. The piano part has a 'p' dynamic marking above measure 71 and a 'ff' dynamic marking above measure 75. The double bass part has a 'p' dynamic marking above measure 71 and a 'ff' dynamic marking above measure 75. The double bass drum part has a 'p' dynamic marking above measure 71 and a 'ff' dynamic marking above measure 75. The saxophone part has a 'p' dynamic marking above measure 71 and a 'ff' dynamic marking above measure 75. The piano part has a 'p' dynamic marking above measure 71 and a 'ff' dynamic marking above measure 75. The double bass part has a 'p' dynamic marking above measure 71 and a 'ff' dynamic marking above measure 75. The double bass drum part has a 'p' dynamic marking above measure 71 and a 'ff' dynamic marking above measure 75.

ALBAZO

Composed by Milton David Chicaiza Iza

Introducción
Andante ♩ = 88

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Introducción

Organ

Introducción

D-7

Electric Bass

Introducción

mf

Drum Set

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

Albazo

2
9

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

9 D-7 F maj7 D-7

E.B.

D. S.

Estribillo

8^{va}

13 D-7

E.Gtr. 1

mp

8^{va}

E.Gtr. 2

mp

13 D-7

Org.

mp

E.B.

mp

D. S.

Albazo

(8^{va})

3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

Musical notation for E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2, measures 17-21. Chords: D-7. Dynamics: *f*. Includes first and second endings.

Musical notation for Org. (Trio), measures 17-21. Chords: D-7. Dynamics: *mf*.

Musical notation for E.B., measures 17-21. Chords: D-7. Dynamics: *mf*.

Musical notation for D. S. (Drum Set), measures 17-21. Includes rhythmic notation and dynamics: *mf*.

Frase A

A

(8^{va})

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

Musical notation for E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2, measures 22-26. Chords: B \flat , G-, (8^{va}) E \flat , D-7. Dynamics: *mp*.

Musical notation for Org. (Trio), measures 22-26. Chords: B \flat , Fmaj7, G-, E \flat , D-7. Dynamics: *mp*.

Musical notation for E.B., measures 22-26. Chords: B \flat , G-, E \flat , D-7. Dynamics: *mp*.

Musical notation for D. S. (Drum Set), measures 22-26. Includes rhythmic notation and dynamics: *mp*.

Albazo

4 (8va)

26

Bb

G-

Eb

1. D-7

2.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

26

Bb

G-

Bb7

Eb

D-7

D-7

26

Bb

G-

Eb

D-7

D-7

26

31

G-6

Eb7

D-7

D7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

31

D7

G-6

Eb7

D-7

D7

31

D7

G-6

Eb7

D-7

D7

31

Frase B

f

Albazo

B

Musical score for measures 36-40 of 'Albazo'. The score is arranged for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Org., E.B., and D. S. The key signature is one flat (B-flat major). Measure 36 starts with a G-6 chord. Measure 37 features an Eb7 chord. Measure 38 has a D-7 chord. Measure 39 includes a Bbmaj7 chord. Measure 40 concludes with a Bbmaj7 chord. A '8va' marking with a dashed line and a '-5' indicates an octave shift in the guitar parts.

Frase A

Frase B

Musical score for measures 40-44 of 'Albazo', divided into Frase A and Frase B. The key signature is one flat. Frase A (measures 40-42) features chords G-7, Fmaj7, and A7. Frase B (measures 43-44) features chords Bbmaj7 and F. The score is arranged for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Org., E.B., and D. S. Measure 40 starts with a G-7 chord. Measure 41 features Fmaj7 and A7 chords. Measure 42 has an A7 chord. Measure 43 includes Bbmaj7 and F chords. Measure 44 concludes with an F chord. A '8va' marking with a dashed line and a '-5' is present at the beginning of measure 40.

Albazo

Frase B prima

6
45

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

Chords: E-7b5, D-7, Bbmaj7, F, Eb7

Measures: 45, 46, 47, 48, 49

50

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

mp

mp

mp

mp

Section: Estribillo

Chords: D-7

Measures: 50, 51, 52, 53, 54

Albazo

55

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

f

mf

D-7

8va

8va-1-

-2-

7

61

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

f

mf

mf

8va

G-7

D-7

B \flat

G-7

G-7

D-7

B \flat

G-7

Albazo

8 (8^{va})
67 Eb D-7 Bb G-7 Eb 1 D-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

73 (8^{va})
2. D-7 Improvización

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2 D-7 Acompañamiento Albazo

Org.

E.B. D-7 mf

D. S.

Albazo

78 Fmaj7 G-7 A-7 1. D-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

mf

83 D-7 C7 Fmaj7 D-7 G7 Cmaj7 A-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

8va

8va f

f

mf

Albazo

10 (8va) Gmaj7 Bb7 Cmaj7 G F#-7b5

87 (8va) Gmaj7 Bb7 Cmaj7 G F#-7b5

87 Gmaj7 Bb7 Cmaj7 G F#-7b5

87 Gmaj7 Bb7 Cmaj7 G F#-7b5

87

Detailed description of the first system: This system covers measures 10 to 14. E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. The Organ part provides harmonic support with chords: Gmaj7, Bb7, Cmaj7, G, and F#-7b5. The E.B. part has a bass line with eighth notes and a final accented note. The D.S. part features a steady eighth-note accompaniment.

92 (8va) E-7 Cmaj7 G F7 E-7 (8va-)

92 (8va) E-7 Cmaj7 G F7 E-7

92 E-7 Cmaj7 G F7 E-7 G7

92 E-7 Cmaj7 G F7 E-7

92

Detailed description of the second system: This system covers measures 15 to 19. E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. The Organ part provides harmonic support with chords: E-7, Cmaj7, G, F7, E-7, and G7. The E.B. part has a bass line with eighth notes and a final accented note. The D.S. part features a steady eighth-note accompaniment.

Albazo

11

97 *8va* C A-7 F E-7 C

E.Gtr. 1 *mf*

E.Gtr. 2 *mp* C A-7 F E-7 C

Org. C Gmaj7 A-7 F E-7 C

E.B. *mp* C A-7 F E-7 C

D. S.

102 *(8va)* A- F 1-E-7 2-E-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2 A- F E-7 E-7

Org. 102 A- C7 F E-7 E-7

E.B. 102 A- F E-7 E-7

D. S. 102

Albazo

12 Estribillo
106 E-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

p

p

p

p

p

1.

110 E-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

mf

mf

mf

mf

mf

1.

Albazo

FIN

114

8^{va}

2.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Org.

E.B.

D. S.

Musical score for Albazo, page 13, measures 114-117. The score is for five instruments: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Org., E.B., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. Dynamics include 'f' (forte) and '8va' (octave). The word 'FIN' appears above the staff in measures 115, 116, and 117. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 117.

TONADA

Composed by Milton David Chicaiza Iza

Introducción

Piano *mp* $\text{♩} = 35$

Electric Bass *mp*

Drum Set *mf*

Pno.

E.B.

D. S. *f*

Estribillo

Pno. $\text{♩} = 50$

E.B. *mf*

D. S.

C#-7 C#-6 C#-7 C#-7 C#-6 C#-7

TONADA

2
13

Pno.

E.B.

D. S.

C#- C#-7 C#-6 C#-7 Amaj7

Emaj7

Frase A

A

Pno.

E.B.

D. S.

C#-7 F#-7 Amaj7 C#-7

C#-7 F#-7 Amaj7 C#-

mp

Pno.

E.B.

D. S.

C#-7 F#-7 Amaj7 C#-

mp

TONADA

Frase B

25 Pno. A B \flat A F \sharp -7

25 E.B. A B \flat A F \sharp -7

25 D. S.

29 Pno. A B \flat A F \sharp -6 B \flat 7

29 E.B. A B \flat A F \sharp -6 B \flat 7

29 D. S.

Frase C

33 Pno. E maj7 F \sharp -7 D7 C \sharp -7 *mf*

33 E.B. E maj7 F \sharp -7 D7 C \sharp -7 *mp*

33 D. S.

TONADA

4
37

Pno.

mf

E maj7 F#-7 D7 C#-7

E.B.

mp

37 E maj7 F#-7 D7 C#-7

D. S.

Estribillo

41

Pno.

mf

C#- C#-7 C#-6 C#-7

E.B.

41 C# C#-7 C#-6 C#-7

D. S.

41

mf

45

Pno.

mf

C#- C#-7 C#-6 C#-7 G#-7

E.B.

45 C# C#-7 C#-6 G#-7

D. S.

45

mf

TONADA

Frase A

B

5

Piano score for measures 49-52. The system includes Pno., E.B., and D.S. staves. The Pno. staff features a melody with a forte (*f*) dynamic. The E.B. staff shows chords: A, G#-7, F#, Emaj7, and C#-7. The D.S. staff has a rhythmic accompaniment with accents (^) and cross-sticks (x).

Piano score for measures 53-56. The system includes Pno., E.B., and D.S. staves. The Pno. staff continues the melody. The E.B. staff shows chords: A, G#-7, F#-7, Emaj7, and C#-7. The D.S. staff continues the rhythmic accompaniment.

Piano score for measures 57-60. The system includes Pno., E.B., and D.S. staves. The Pno. staff features a melody with a forte (*f*) dynamic. The E.B. staff shows chords: A, G#-7, F#, Emaj7, and C#-7. The D.S. staff continues the rhythmic accompaniment.

TONADA

6
61

Pno.

E.B.

D. S.

F#-7 Emaj7 C#-7

A G#-7 F#-7 Emaj7 C#-7

Frase B

65

Pno.

E.B.

D. S.

A B A F#-7

A Bb A F#-7

69

Pno.

E.B.

D. S.

A Bb A F#-7 C#-7sus4

A Bb A F#-7 C#-7sus4

TONADA

Estribillo

Pno. 73 C#- C#-7 C#-6 C#-7

E.B. 73 C#- C#-7 C#-6 C#-7

D. S. 73

Pno. 77 C#- C#-7 1. C#-6 C#-7

E.B. 77 C#- C#-7 C#-6 C#-7

D. S. 77

Pno. 81 2. C#-6 C#-7 C#-7 C#-7

E.B. 81 C#-6 C#-7 C#-7 C#-7

D. S. 81

YUMBO

Composed by Milton David Chicaiza Iza

Introducción

♩ = 50

Electric Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

5

E. Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

9

E.Gtr.²

Pno.

E.B.

D. S.

f

mf

f

13

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

f

mf

f

Estribillo

17 E- = 90 D C B \flat

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

21 E- D C B \flat

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

25 E- D C B \flat -

E.Gtr.⁴ *mp*

Pno. *p*

E.B. *p*

D. S. *p*

29 E- D C B \flat -

E.Gtr. *p*

Pno. *p*

E.B. *p*

D. S. *p*

Frase A

A

E.Gtr.

33 E- D C B \flat

Pno.

33 E- D C B \flat

E.B.

33

D. S.

33 *mf*

Frase B

E.Gtr.

37 E- D C B \flat

Pno.

37 E- D C B \flat

E.B.

37

D. S.

37

6

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

41

E-

D

C

B \flat

mp

mf

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

45

E-

D

C

B \flat

Estrillo

49

7

E.Gtr.

Staff 1: E.Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Measure 49 starts with a pickup. Measure 52 ends with a repeat sign.

Pno.

Staff 2: Pno. (Piano) in treble and bass clefs, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Dynamics: *mf*. Measure 49 starts with a pickup. Measure 52 ends with a repeat sign.

E.B.

Staff 3: E.B. (Electric Bass) in bass clef, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Measure 49 starts with a pickup. Measure 52 ends with a repeat sign.

D. S.

Staff 4: D.S. (Drum Set) in bass clef, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Dynamics: *mf*. Measure 49 starts with a pickup. Measure 52 ends with a repeat sign.

E.Gtr.

Staff 1: E.Gtr. (Electric Guitar) in treble clef, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Measure 53 starts with a pickup. Measure 56 ends with a repeat sign.

Pno.

Staff 2: Pno. (Piano) in treble and bass clefs, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Dynamics: *mf*. Measure 53 starts with a pickup. Measure 56 ends with a repeat sign.

E.B.

Staff 3: E.B. (Electric Bass) in bass clef, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Measure 53 starts with a pickup. Measure 56 ends with a repeat sign.

D. S.

Staff 4: D.S. (Drum Set) in bass clef, key of D major. Chords: E-, D, C, Bb. Dynamics: *mf*. Measure 53 starts with a pickup. Measure 56 ends with a repeat sign.

8 **B** **Frase A**

E.Gtr. *C6* *B♭-* *A-* *Gmaj7*

Pno. *C6* *B♭-* *A-* *Gmaj7* *mf*

E.B. *mp*

D. S. *mf*

E.Gtr. *C6* *B♭-* *A-* *Gmaj7*

Pno. *C6* *B♭-* *A-* *Gmaj7* *mf*

E.B. *mp*

D. S. *mf*

65 C6 B♭- A- G maj7 9

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

69 C6 B♭- A- G maj7

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Frase B

10 73

E.Gtr.

E-7 D Cmaj7 B \flat -7

Pno.

E-7 D Cmaj7 B \flat -7

E.B.

mp

D.S.

77

E.Gtr.

E-7 D Cmaj7 B \flat -7

Pno.

E-7 D Cmaj7 B \flat -7

E.B.

77

D.S.

81 E-7 D Cmaj7 Bb-7 11

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

85 E-7 D Cmaj7 Bb-7

E.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Estribillo

12

E.Gtr. 89 E- D C B♭

Pno. 89 *mf* E- D C B♭

E.B. 89 *8va*

D. S. 89 *mf*

E.Gtr. 93 E- D C B♭

Pno. 93 *mf* E- D C B♭

E.B. 93 (*8va*) *8va*

D. S. 93 *mf*

97 **A** E- D C B \flat 13

E.Gtr. *f*

Pno. *mp*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

101 E- D \sharp C B \flat

E.Gtr. *mf*

Pno. *f*

E.B.

D. S.

B

14 105

E.Gtr.

Electric guitar and piano staves for measures 105-108. The electric guitar part features a melodic line with accents and slurs. The piano part includes a bass line with a *f* dynamic and a treble line with a *p* dynamic. Chords C6, B♭, A-, and Gmaj7 are indicated.

E.B.

Electric bass staff for measures 105-108, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

D. S.

Drum set staff for measures 105-108, showing a consistent drum pattern with a *mf* dynamic.

E.Gtr.

Electric guitar and piano staves for measures 109-112. Similar to the previous system, but ending with a double bar line. Chords C6, B♭, A-, and Gmaj7 are indicated.

E.B.

Electric bass staff for measures 109-112, continuing the rhythmic pattern.

D. S.

Drum set staff for measures 109-112, continuing the drum pattern.

Estribillo final

113 E- D C B+

E.Gtr. *mf*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

117 E- D C E- A E- > FIN

E.Gtr. *mf*

Pno. *mf* *stz* *stz* *ff*

E.B. *mf* *stz* *stz* *ff*

D. S. *mf* *stz* *stz* *ff*

AIRE TÍPICO

Composed by Milton David Chicaiza Iza

Allegro ♩ = 160

Introducción

Trumpet in B \flat

Alto Sax

Piano

Electric Bass

Drum Set

The first system of the score includes staves for Trumpet in B \flat , Alto Sax, Piano (treble and bass clefs), Electric Bass, and Drum Set. The time signature is 3/4. The Electric Bass part starts with a G-7 chord and a melody of eighth notes. The Drum Set part features a steady eighth-note pattern. The Piano part is currently silent.

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

The second system continues the score. The B \flat Tpt. and A. Sx. parts remain silent. The Piano part begins with a G-7 chord and a melody of eighth notes, marked *mf*. The Electric Bass part continues its eighth-note melody, also marked *mf*. The Drum Set part continues its eighth-note pattern. A measure rest is indicated above the first measure of the B \flat Tpt. and A. Sx. staves.

AIRE TÍPICO

2
9

B \flat Tpt.

Musical staff for B \flat Trumpet, measures 9-12. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

mf

A. Sx.

Musical staff for Alto Saxophone, measures 9-12. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

mf

Pno.

Musical staff for Piano, measures 9-12. The staff is split into treble and bass clefs. It features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

E.B.

Musical staff for Euphonium, measures 9-12. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

D. S.

Musical staff for Double Bass, measures 9-12. The staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

B \flat Tpt.

Musical staff for B \flat Trumpet, measures 13-16. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

mf

A. Sx.

Musical staff for Alto Saxophone, measures 13-16. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

Pno.

Musical staff for Piano, measures 13-16. The staff is split into treble and bass clefs. It features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

E.B.

Musical staff for Euphonium, measures 13-16. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

D. S.

Musical staff for Double Bass, measures 13-16. The staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. A repeat sign is at the beginning.

AIRE TÍPICO

17

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

A

mp

mf

mp

mf

Frase A

23

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

mf

mp

G-7 Bbmaj7 Bb6 D7(9) G-7

AIRE TÍPICO

4
28

B \flat Tpt.

Musical staff for B \flat Tpt. showing measures 28-33. The staff contains a melodic line with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure.

mp

A. Sx.

Musical staff for A. Sx. showing measures 28-33. The staff contains a melodic line with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure.

mp

Frase B

Pno.

Musical staff for Pno. showing measures 28-33. The staff contains a complex accompaniment with chords and arpeggios. Chord symbols above the staff include G-7, F7 sus 4, E \flat maj7, G-7, G-7(11), and F7 sus 4. The dynamic marking *mf* is present.

E.B.

Musical staff for E.B. showing measures 28-33. The staff contains a melodic line with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure. Chord symbols above the staff include G-7, F7 sus 4, E \flat maj7, G-7, G-7, and F7 sus 4. The dynamic marking *mf* is present.

mf

D. S.

Musical staff for D. S. showing measures 28-33. The staff contains a rhythmic accompaniment with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure.

34

B \flat Tpt.

Musical staff for B \flat Tpt. showing measures 34-39. The staff contains a melodic line with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure. The dynamic marking *rit.* is present.

rit.

A. Sx.

Musical staff for A. Sx. showing measures 34-39. The staff contains a melodic line with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure.

Pno.

Musical staff for Pno. showing measures 34-39. The staff contains a complex accompaniment with chords and arpeggios. Chord symbols above the staff include E \flat maj7, D7, G-7, G-7(11), F7 sus 4, E \flat maj7, and D7.

E.B.

Musical staff for E.B. showing measures 34-39. The staff contains a melodic line with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure. Chord symbols above the staff include E \flat maj7, D7, G-7, G-7, F7 sus 4, E \flat maj7, and D7. The dynamic marking *ff* is present.

ff

D. S.

Musical staff for D. S. showing measures 34-39. The staff contains a rhythmic accompaniment with a repeat sign at the beginning and a fermata over the final measure.

AIRE TÍPICO

B

39

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

f

mp

mf

ff

Frase A

G-7 F7 B \flat 7 E \flat G- G $^{\circ}$

44

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

E \flat 6 E \flat G- G $^{\circ}$ G-7

mf

AIRE TÍPICO

6

49

1.	2.
----	----

B \flat Tpt.

A. Sx.

Frase B

Pno.

E.B. *mp*

D. S. *mf*

B \flat Tpt. **54 Estribillo** *mf*

A. Sx. **54 Estribillo** *mf*

Pno. **54 Estribillo** *mf*

E.B. **54 Estribillo** *mf*

D. S. **54 Estribillo** *mf*

AIRE TÍPICO

58

B \flat Tpt. *mf*

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

62

A

B \flat Tpt. *mf*

A. Sx. *mf*

Pno. *mp*

E.B. *mf*

D. S.

G-7 F6 F7 B \flat maj7 B \flat 6 D7 G-7

G-7 F B \flat maj7 B \flat 6 D7 G-7

AIRE TÍPICO

B

8

67

B \flat Tpt.

A. Sx.

mf

67

B \flat maj7

B \flat 6

D7

G-7

B \flat 7

Pno.

mf

67

B \flat maj7

B \flat 6

D7

G-7

B \flat

E.B.

67

D. S.

72

B \flat Tpt.

mp

72

A. Sx.

mp

72

E \flat

G-

G $^{\circ}$

E \flat 6

Pno.

72

E \flat

G-

G $^{\circ}$

E \flat 6

E.B.

mf

72

D. S.

AIRE TÍPICO

76

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

1.

80

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

2.

1.

mf

mp

mf

G $^\circ$ Eb B \flat 7 B \flat 6 B \flat 6 D7 G-7

G $^\circ$ Eb B \flat 7 B \flat 6 B \flat 6 D7 G-7

AIRE TÍPICO

10
86

2.

Estribillo

B \flat Tpt.

A. Sx.

Pno.

E.B.

D. S.

CODA

CODA *mf*

B \flat Tpt.

CODA *mf*

A. Sx.

CODA *mf*

Pno.

CODA *mf*

E.B.

CODA *mf*

D. S.

CODA *mf*

CONCLUSIONES.

Es evidente la gran manifestación cultural y artística de los pueblos aborígenes del Ecuador considerados como legados que han marcado profundo la historia ecuatoriana hasta la actualidad. La comprensión, a través de la historia, la manera de cómo ha sido el proceso de evolución de los recursos musicales básicos hasta transformarse en géneros musicales, denota la gran inagotable variedad de recursos musicales, poéticos que han servido para que la música popular y académica tengan grandes exponentes, como también la expansión y reconocimiento a nivel internacional que se ha obtenido en los últimos años. Sin embargo, se observa y es claro que hay un desfase en la difusión de uno y otro género, a causa de varios hechos, acontecimientos (socioculturales, políticos) que han suscitado en la historia del Ecuador.

La importancia de una investigación constante sobre la música en el Ecuador, de parte de las nuevas generaciones, fomenta a un conocimiento claro y conciso sobre los géneros musicales tanto autóctonos como mestizos, para comprender de mejor manera, el proceso de evolución y el aporte se pueda dar a favor de la música en el país. Ya sea que se vaya a reeditar un tema o componer de manera inédita, se debe tener en cuenta y comprender aspectos básicos en que se ha desenvuelto aquellos elementos musicales que se va a utilizar. Creo personalmente, que cualquier género musical ecuatoriano está impregnado intrínsecamente de esa esencia que la hace única, la cual es imposible desprenderla por más cambios que se realice (estilo académico, jazz, modal, dodecafonía, etc.).

Con los análisis realizados de obras de estilo popular y académico se alcanzó una visión general entre ambos estilos. Dentro del estilo popular, se captó elementos melódicos basados principalmente en pentafonías menores y mayores, una progresión armónica bien definida como también su estructura formal. Con respecto al estilo académico, mantiene un tratamiento más elaborado, agraciado en todos los aspectos: melódico, formal y armónico, dotando a la música ecuatoriana de una particular riqueza estética. En general, se aprecia entre ambos estilos la personalidad compositiva con aires nacionalistas de varios músicos en sus obras, los cuales están expuestos en la gran cantidad de colección de obras musicales ecuatorianas.

Como desenlace de este proyecto, se invita a una constante construcción estética variada, utilizando como elemento principal a nuestros géneros musicales. Las composiciones están

expuestas, ya depende de los entes privados y públicos de difusión cultural encontrar, buscar elementos y mecanismos de difusión para que se pueda transmitir la variedad musical del país a todas las generaciones que sea posible.

BIBLIOGRAFÍA:

- Botero, L. (1991). *COMPADRES Y PRIOSTES: La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural*. Quito: Abya-Yala.
- Becker, M., & Tutillo, S. (2009). *Historia agraria y social de Cayambe*. Quito: Abya Yala.
- Castillo, C. (2013, 7 – Enero). *Costumbre y fiestas*. Recuperado 2014, 10 – Octubre de Bitácoras Ciencias Sociales. Internet: <http://bitacoracienciassocialestercerobat.blogspot.com/>
- Denizeau, G. (2005). *Los Géneros Musicales. Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona: Robinbook Ediciones
- Guerrero, P (2012). Géneros musicales vernáculos del Ecuador. *Revista musical ecuatoriana EDO*, (10), 5 – 28.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, tomo I. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, tomo II. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, J. A. (1984). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Imprenta Nacional.
- Guerrero, P. (2012). *Cancionero Ecuador: Antología musical indispensable*, tomo I. Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Guevara, G. (2002). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Epligraf.
- Godoy, M. (2007). *Breve historia de la Música del Ecuador*. Quito: Editorial Ecuador.
- Gustems, J. (2015). Música y lenguaje. Principios teóricos de un encuentro interdisciplinario para mejorar la competencia lectora en educación secundaria. *Educación y pedagogía* (11), 8 – 19.

- Herrera, S. & Monge, E. (2012). El Danzante, ícono cultural de las fiestas de las octavas del Corpus Christi de Pujilí. *Ecuador Oculito, Kalpana*, (8), 5 – 13.
- Latham, A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Lippi, R. (1986). La arqueología de los yumbos. Resultados de prospecciones en el Pichincha occidental. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, (6), 189-207.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2013, 1-October). *Día del Pasillo ecuatoriano*. Recuperado 2015, 12 - octubre de Ministerio de Cultura y Patrimonio Internet: <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/diadelpasilloecuatoriano/>
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2015, 6-Junio). *Ministerio de Cultura y Patrimonio abrió desfile de la fiesta de Corpus Christi en Pujilí*. Recuperado 2015, 15 – octubre de Ministerio de Cultura y Patrimonio Internet: <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/ministerio-de-cultura-y-patrimonio-abriradesfile-de-la-fieta-de-corpus-christi-en-pujili/>
- Moreno, S. L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Moreno, S. L. (1972). *Historia de la Música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo editorial-Ministerio de Cultura.
- Naranjo, M. (2007). *La cultura popular en el Ecuador*. Quito: Gráficas Hernández.
- Pereira, J. (2009). *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo editorial-Ministerio de Cultura.
- Ravelo de la fuente, J, E. (2000). *Apreciación musical*. Santo Domingo: Editora Corripio.

- Salgado, L. H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana: microestudio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Salomon, F. (1997). *LOS YUMBOS, NIGUAS, Y TSÁTCHILA O “COLORADOS” DURANTE LA COLONIA ESPAÑOLA: Etnohistoria del noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Abya-Yala.

- Wong, K. (2011). *La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana*. Quito: Flacso.

- Wong, K. (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión.