



**Facultad de Artes y Humanidades**

**Carrera de Música**

**“Transcripción musical y análisis formal de once obras para piano del compositor José Ignacio Canelos M. a formato digital mediante el programa Finale.”**

**Producto Artístico**

**Trabajo de Titulación para la obtención del Título de  
Licenciatura en Música.**

**Autor: Santiago Bolaños Arteaga**

**Tutor: Dr. Gustavo Lovato**

**Diciembre, 2018**

## **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.*

*Autor: Santiago Bolaños Arteaga*

---

*CI. 1715815633*

## *Dedicatoria*

*Este trabajo está dedicado a mi familia, en especial a mi padre y madre Luis y Susana,  
que han sido ejemplo de bien y progreso,  
infinitamente agradecido por todo el apoyo y amor.*

*A mis profesores y compañeros músicos de la Universidad de los Hemisferios.*

*A mis amigos de barrio, a todos los que han creído en mí.*

## *Agradecimiento*

*Doy gracias a Dios por las personas que ha puesto en mi camino y por las oportunidades que me ha ofrecido para crecer.*

*Un agradecimiento para todos mis profesores de la carrera, en especial a Marcia Vasco y Gustavo Lovato.*

## Resumen

El presente trabajo académico pretende dar a conocer a los lectores, algunas de las obras musicales para piano del compositor José Ignacio Canelos. A través de la transcripción y análisis de estas obras, se busca propiciar un inicio que sirva a otros investigadores musicales a conocerlas, estudiarlas, editarlas, adaptarlas, interpretarlas, etc.

**Palabras claves:** Transcripción, análisis, géneros, Canelos.

## Abstract:

The present academic work aims to inform the readers of some of the musical pieces for piano by the composer José Ignacio Canelos. Through the transcription and analysis of these pieces, I seek to promote a beginning that will help other musical researchers to know, study, edit, adapt, interpret, etc., those pieces.

**Key words:** Transcription, analysis, genres, Canelos.

## **Contenido**

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Marco Referencial</b> .....	2
<b>Metodología</b> .....	4
<b>Biografía del compositor ecuatoriano José Ignacio Canelos M.</b> .....	6
Composiciones musicales de José Ignacio Canelos según su género: .....	7
<b>Descripción de los géneros utilizados por José Ignacio Canelos en sus obras a continuación</b> .....	14
Pasillo.....	14
Yaraví.....	15
Vals .....	16
Pasacalle.....	17
Melodía .....	17
Preludio .....	18
<b>Análisis y descripción de las obras transcritas a formato digital</b> .....	19
Amor que se esfuma.....	19
Desengaño .....	26
Dulces Recuerdos.....	31
Elegía Campestre .....	37
Fugaz Alegría .....	43
Las Arirumbas .....	48
Plegaria Indúe.....	55
Plenitud .....	61
Súplica.....	64
Pobre Barquilla.....	72
Madrigal del amor.....	79
<b>Conclusiones</b> .....	86
<b>Anexos</b> .....	87
.....	87
.....	89
.....	90
<b>Bibliografía</b> .....	111

## Introducción

El ser humano, desde su origen, ha necesitado comunicarse y es evidente que el arte ha sido un medio fundamental que ha permitido expresar inquietudes, ideas, sentimientos, descubrimientos, tendencias, etc.

La música, es uno de los tipos de arte de la cual se puede entender una historia, que ha sufrido cambios, que ha provocado tendencias, que ha sentado una riqueza llena de recursos que se reinventan con nuevas propuestas, experimentaciones, tecnología, etc.

Gracias a la música, el hombre ha podido conocer y relacionarse con muchas culturas del mundo, comparar estilos y géneros, todo esto, a través de la apreciación de sonidos, instrumentos, técnicas de interpretación, etc.

En el Ecuador poseemos una cultura que nos identifica del resto de pueblos desde tiempos aborígenes. Esta cultura musical ha sido influenciada por estilos provenientes de épocas de conquista y colonización, siendo estos estilos los que han perdurado a través de los años, algunos sufriendo cambios estéticos y funcionales.

Pese a esta “colonización”, nuestros antepasados han establecido un camino etnomusical que ha cimentado nuestras raíces en compositores e intérpretes de distintas épocas, pero que cada uno ha aportado al enriquecimiento de nuestra cultura. Muchas de estas composiciones se encuentran documentadas en partituras escritas a mano hace mucho tiempo atrás. Sin embargo, estos manuscritos tienen años y años de permanecer en bibliotecas y espacios dedicados a la recopilación musical de archivo, y en algunos casos, se han deteriorado, producto de la corrosión del aire, la humedad, el polvo, la luz, la manipulación, etc. Pero, ¿qué pasa con las transcripciones deterioradas que ya no logran ser entendidas o descifradas? ¿estamos perdiendo quizá, la información de una posible obra maestra ecuatoriana por no preservarla en un nuevo formato avanzado que evite su descomposición? La transcripción de una obra musical escrita a un formato digital, es una manera de promover la preservación de la información y a la vez difundir de manera más directa y rápida lo que para muchos es algo desconocido: nuestra música nacional.

## **Marco Referencial**

Segundo Luis Moreno describe a la música así: “Ella no pudo haber sido otra cosa que la expresión instintiva de las sensaciones del animal superior, efectuada por medio de ciertas inflexiones de la voz, de alaridos y palmoteos con que el hombre primitivo habrá procurado sostener el movimiento de la danza.” (Moreno, 1972, p.23)

En cualquiera de estas definiciones y aspectos la música necesita desembocar en un producto, una conclusión, una historia, algo que le permita ser permanente y duradera.

Mucho le debe la humanidad, la capacidad de poder documentar la música en un formato escrito a Guido de Arezzo (995 d.C.-1050 d.C.), ya que fueron sus métodos, las bases de una notación musical que se iría perfeccionando con la evolución del hombre y su pensamiento, dando lugar a lo que por años ha acompañado a los músicos en sus estudios, investigaciones e interpretaciones.

Raúl Zambrano menciona: “La escritura se hacía cada vez más necesaria, no solo para aprender, preservar y reproducir la música, sino para concebirla. Establecer un proceso sígnico para algo tan impalpable y sutil como los sonidos es una tarea difícil.” (Zambrano, 2013, p. 24)

La creación de una producción musical es la manera idónea de documentar ideas musicales expresadas en canciones, las mismas que reflejan la realidad del autor, de su convivencia con las personas y la naturaleza, sus pensamientos e ideologías, sus problemas, en términos generales, su vida. Como es de conocimiento universal, la partitura es el medio que facilita al músico plasmar una composición, transcripción o idea musical. Utiliza un sistema de notación universal conformado por signos musicales que indican la forma como debe ser interpretada la misma. Es necesario que los músicos intérpretes tengan la capacidad de leer esta notación.

“Cuanto más se trata la música como lenguaje, más importante se vuelve la notación en el estudio de la música, pues existe un interés primordial en buscar ciertas formas de significado.” (Reimer, 1989).

Una vez hablado de la importancia de la escritura musical, es menester enfocar el desarrollo de este trabajo a la importancia de transcribir. ¿Qué es una transcripción musical? Transcribir se refiere a tomar una composición y trasladarla a un formato diferente de conservación. Evidentemente una transcripción no puede incluir o eliminar datos informativos o de interpretación de una obra, eso terminaría con la transcripción y la convertiría en algo diferente, muchos lo considerarían un arreglo, otros un error.

Sin embargo, el transcriptor se enfrenta a un desafío muy grande, el descifrar y entender a la perfección la escritura del copista, que como fue realizada a mano, puede causar confusión a la hora de transcribir. Si se diera el caso de tener alguna confusión, el transcriptor debe tener el conocimiento musical para interpretar y entender la obra, de tal manera que pueda colocar la nota en cuestión bajo un orden armónico y melódico que no afecte composición original del autor.

También se puede dar el caso que un acorde o una nota necesite ser modificada por parte del transcriptor. Si este fuere el caso, el transcriptor está en la obligación de justificar y argumentar la razón de dicho cambio. Esta decisión estará sometida a un diagnóstico y evaluación por parte de las personas idóneas responsables del buen proceso de transcripción.

Existen actualmente entidades que poseen algunos registros digitales de composiciones de autores ecuatorianos, sin embargo, es bastante todavía, la información que se encuentra sin documentar en este formato.

## Metodología

El proceso de transcripción necesita pasar por una etapa de investigación y recopilación de datos referentes al autor como lo son su biografía y obras, estilos musicales que ha incursionado, lugares donde haya realizado sus composiciones, uso de patrones y figuras rítmicas, y desarrollo histórico de sus obras como base o inicio de nuevos ritmos o instrumentaciones.

Para cumplir con esta parte del proceso, se visitó las bibliotecas de la Universidad de los Hemisferios, la Casa de la Cultura, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, y la biblioteca y archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Es importante comentar que existe una gran cantidad de información referente a la historia de la música, y de la música ecuatoriana también. Sin embargo, la documentación musical de partituras no está completa, hablando específicamente del compositor en calidad de estudio: José Ignacio Canelos M.

Luego de una clasificación de la información obtenida, se escogió las obras para piano para ser transcritas al formato digital. Los ritmos de las obras transcritas son: yaraví, vals, pasacalle, preludio, melodía y en su mayoría pasillo. Se seleccionaron obras que no son de conocimiento general y que su difusión ha sido escasa o nula. Esto permitirá valorar si su nivel de interpretación puede aportar a futuros pianistas y músicos en su desarrollo y formación.

La investigación de los manuscritos fue realizada en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. La mayoría de las obras del compositor José Ignacio Canelos, se encontraban en buenas condiciones sin embargo, la calidad del papel es de origen antiguo similar al papel periódico. La tinta se ha conservado bien en casi la totalidad de las obras. La revisión de estos documentos se la realizó con guantes de látex esterilizados.

Una vez obtenida esta información, se dio paso a la transcripción de las obras mediante el programa Finale, un programa muy útil y versátil para la creación de partituras.

Posteriormente se analizó cada una de las obras considerando parámetros armónicos, estructurales, morfológicos y melódicos. Hay que tomar en cuenta que el análisis está enfocado en entender de manera general, el uso de tonalidades, variaciones, modulaciones, frases, motivos, etc., utilizados por el compositor.

Este análisis permitirá a nuevos investigadores, tener una referencia clara del estilo del compositor José Ignacio Canelos, brindando de esta manera una base que aporte al estudio, interpretación y desarrollo de nuevas investigaciones sobre las obras presentadas en este trabajo. El análisis y transcripción también permitirá al lector conocer a profundidad el pesar y sentir del compositor desde lo musical, y enriquecerá la percepción que se tenga sobre el autor y su trascendencia en la música de nuestro país.

Posteriormente a esto, se efectuará la entrega de los archivos digitales al Ministerio de Cultura y Patrimonio, y de igual manera a la biblioteca de la Universidad de los Hemisferios.

## **Biografía del compositor ecuatoriano José Ignacio Canelos M.**

José Ignacio Canelos Morales nació en Ibarra el 3 de septiembre de 1898 y muere en Cuenca el 29 de julio de 1957. Fue compositor y pianista. Inicia su preparación musical a temprana edad motivado por su padre que era cantor de la Catedral de Ibarra. A los 6 años el compositor participó en el coro del templo del Jordán en Otavalo. (Guerrero, 2004, p. 380).

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música en Quito en donde se graduó como pianista en 1921, además practicaba el órgano, canto religioso y ayudaba en el coro, 5 años después recibió lecciones de instrumentación y orquestación. En esta época era el encargado de la dirección musical de la orquesta que participaba en los montajes de la Compañía Nacional de Zarzuelas (Madrid, España). Posteriormente junto a los cantantes Rosa Saa de Yépez y Luis C. Carillo conforman el “Terceto Moderno” (1926). (Guerrero, 2004, p. 380).

José Ignacio Canelos como compositor incursiona en el género académico y popular, se dice que compuso más de 600 obras (Guerrero. 2004). Entre sus obras se destacan: La tarde está de paz (pasillo); Ojos glaucos (pasillo); Bajo la caricia (pasillo); Bello ensueño; Alma sensible. Compone además obras musicales religiosas, “Siete palabras”, que se estrenó en la Iglesia de la Merced de Quito en 1938. Otras de sus obras son de carácter nacionalista como: Poema indígena; Escenas campestres, obra que fue estrenada en 1930 en el teatro Sucre con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, bajo la dirección de Sixto María Durán, uno de los compositores más destacados que ha tenido el país. (Guerrero, 2004, p. 380).

El autor compone obras para algunos instrumentos, para piano y orquesta tiene: Tema criollo; para violín y piano: La mapa señora y Canción romántica; para piano solo, las variaciones del yaraví, Imbabura de mi vida. Varios personajes del país dieron su crítica y opinión sobre el trabajo de Canelos, destacando el arduo trabajo musical del compositor y el arraigo de sus obras con el carácter nacionalista. (Guerrero, 2004, p. 380).

“Toda esta música reposa sobre una técnica elevada y también está bañada del sentir nacionalista ecuatoriano, y aun en varios pasajes queda al descubierto, al desnudo, el autoctonismo de nuestra música. José Ignacio Canelos fue uno de los raros compositores

técnicos cuyo substractum melódico tomó de su propia alma, de su yo nativo, criollo y por lo mismo jamás acudió a la copia o asimilación del folclore de tiempos idos” (Salgado. 1930). (Guerrero, 2004, p. 380).

Francisco Alexánder afirma que “La vida de Canelos fue de sacrificios y de escasas satisfacciones en cuanto al reconocimiento de su arte. Pero trabajó sin descanso, produciendo música seriamente concebida y seriamente realizada, casi toda ella expresada en un idioma de discreto sabor autóctono” (Alexander, 1931, p, 380).

El compositor escribió docenas de pasillos sin embargo muchos de ellos circulan de forma anónima o con nombres de otros autores, esto se generó ya que por necesidades económicas Canelos se veía obligado a vender las obras a precios bajos. (Guerrero, 2004, p. 381).

En su trayectoria se destaca además la docencia en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y en el Colegio de Guaranda. Fue director de grupos orquestales y bandas militares en los regimientos Yaguachi y Tarqui. Dirigió el área musical del Templo de la Merced de Quito y fue subdirector del Conservatorio de Cuenca. (Guerrero, 2004, p. 381).

### Composiciones musicales de José Ignacio Canelos según su género:

La siguiente información es una recopilación de la Enciclopedia de la Música de Pablo Guerrero y de las obras registradas en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

#### **Pasillos**

- A mi madre – pasillo
- Al morir de la tardes – pasillo/ Publio Falconí (texto)
- Alma cuencana – pasillo, conjunto orquestal
- Aspiración ardiente – pasillo
- Blanco puertecito – pasillo
- Bello ensueño – pasillo capricho a cuatro partes
- Cerca de ti – pasillo
- Desengaño – pasillo
- Dulces recuerdos – pasillo
- El rosal – pasillo (conjunto orquestal)

- Flor triste – pasillo
- Glacial melancolía – pasillo canción (piano) / Manuel Ugarte (texto)
- Góndola de amor (piano) – pasillo / Hello Harrison (marcha)
- Ingratitud – pasillo
- Inquietud – pasillo
- Lágrima cautiva – pasillo
- La tarde está de paz – pasillo
- Las Arirumbas – pasillo (canto y piano)
- Madrigal del amor – pasillo
- Mi ángel - pasillo
- Mi oculta pena – pasillo
- Minuetto – pasillo
- Morir con tu recuerdo – pasillo (piano) / Francisco Villaespesa (texto)
- Mujer perversa -pasillo
- Oh pobre amor – pasillo
- Ojos africanos – pasillo
- Ojos glaucos u ojos verdes (1928) – pasillo / Amado Nervo (texto)
- Ojos tristes - pasillo (piano)
- Ósculos – pasillo
- Para tu recuerdo – pasillo (piano)
- Pasillo en Fa#
- Pasillo minueto
- Pasionaria – impromptu pasillo
- Pétalos marchitos (1934) (canto y piano) – pasillo / Roberto Arregui (texto)
- Presentimiento – pasillo / Julio Moreno (texto)
- Primavera – pasillo
- Quisiera ser – pasillo (piano) / Alfonso Pallares (texto)
- Súplica – pasillo
- Tu abandono – pasillo
- Tu mirar sereno – pasillo (piano)
- Una gota de llanto por los muertos – pasillo
- Un pedazo de alma (piano) – pasillo / Félix Valencia (texto)

## **Valses**

- Amor que se esfuma – vals
- Ansío tus labios – vals
- Evocación – vals
- Juana Luisa – vals

## **Yaravíes**

- Abandono – yaraví, orquesta
- Elegía campestre – yaraví
- Pobre barquilla mía – yaraví colonial
- Último adiós – elegía yaraví (piano)

## **Sanjuanitos**

- Baila, baila corazoncito – sanjuanito (conjunto orquestal)
- Cholita alegre – sanjuanito (conjunto orquestal)
- Ñusta, ñuca shungo – sanjuanito

## **Himnos**

- Himno de la Escuela América de Ibarra
- Himno a la Escuela Honorato Vázquez
- Himno a Santiago el Mayor
- Himno del Colegio Herlinda Toral / Alfonso Cordero Palacios (texto)
- Himno Manuela Garaicoa de Calderón

## **Pasacalles**

- Entre brumas – pasacalle
- Fugaz alegría – pasacalle

## **Fantasías**

- Elegía exótica – fantasía
- La mapa señora – fantasía / música popular tradicional, adaptación de José Ignacio Canelos (violín y piano)

## **Melodías**

- Pensamiento – melodía indígena (conjunto orquestal)
- Plegaria Indú – melodía
- Plegaria de los huérfanos – melodía (canto y piano)

## **Tangos**

- La petite charmante – tango

## **Fox Inca**

- Alma ecuatoriana – Inca fox
- Tristeza indiana – inca fox

## **Danzas indígenas**

- Chari longuita – danza indígena
- En tu ausencia – danza indígena
- Por tu camino – danza indígena (piano)
- Romanza india – tema indígena (orquesta)
- Vente, vente longuita – danza indígena

## **Tonadas**

- Ambato bohemio (1934) – tonada

## **Variaciones**

- Imbabura de mi vida (variaciones)
- Variaciones para violín sobre una melodía popular ecuatoriana

## **Mazurcas**

- Agreste – mazurca

## **Preludios**

- Plenitud – Preludio

## **Poemas sinfónicos**

- Atahualpa – poema sinfónico

## **Corales**

- Siete palabras – coral

## **Marchas**

- Gloria a Quito – marcha

## **Madrigales**

- El mensajero – madrigal

## **Caprichos indianos**

- Añoranza (1951) – capricho indiano (canto y piano) / Francisco Salazar (texto)

## **Cuartetos de cuerdas**

- Poemna indúe – cuarteto de cuerdas

## **Otras obras sin catalogación de género**

- Alegres campesinos
- Bajo la caricia
- Canción romántica
- Canto maternal (canto y piano) / Alfonso Estrella Merchán (texto)
- Cuarteto en la menor
- El canto del Tahuando
- Ibarra, Ciudad Blanca
- Intermezzo shyri
- La procesión
- Oración
- Patrono de Gualaceo
- Piedad (piano) / Andrés Mata (texto)
- La procesión
- Remembranzas
- Romance
- Sinfonía ecuatoriana
- Tema criollo

## **Aspecto socio cultural de la música en este período.**

En el siglo XIX, el pasillo fue uno de los géneros que se interpretaban por las bandas militares para amenizar en las pequeñas ciudades. Fue también un baile popular en el que intervenía una pareja que bailaba coordinadamente. Este baile alegraba las reuniones de familias aristócratas. En el siglo XX se empieza a componer pasillos para mujeres amadas o para amores no correspondidos. José Ignacio Canelos lo plantea con su pasillo “Madrigal de amor” como una invitación a compartir un amor con una mujer. (Morales, 2014)

Por otra parte, a mediados del siglo XX empieza la consolidación de géneros musicales como el pasillo, el pasacalle, el albazo, el sanjuanito y el yaraví; todos estos géneros representando a la nación mestiza. (Godoy, 2012, p58)

En la década de 1970, Ecuador empieza a sufrir algunos cambios, tales como, las migraciones rurales, la urbanización de lugares, y la modernización del país, la activación política del sector indígena, y sobre todo la crisis económica de los años noventa. Sumado a estos cambios, fue variando poco a poco la forma de percibir la música nacional en los ecuatorianos, de tal manera que hoy en día se considera música nacional a la “música chica” y “música rocolera”. Estos estilos aparecen en los años 80 acompañados de trago y cantinas siendo considerados como expresiones modernas de sanjuanitos y pasillos. (Wong, 2013, p32).

En el Ecuador, el pasillo es considerado como el género símbolo. Es por esta razón que muchas veces se lo utiliza como sinónimo de música ecuatoriana. (Godoy, 2012, p43)

José Ignacio Canelos pertenece a una generación de compositores que aportaron considerablemente a la música nacional, destacando en primer lugar al pasillo. El movimiento modernista de la época influyó en el pensamiento cultural, desembocando en una actitud pesimista y triste; sin embargo, también se compusieron algunos poemas románticos que evadían esta tendencia. (Godoy, 2012, p94)

La música mestiza del Ecuador, tuvo en el siglo XX, a una de las generaciones de compositores más representativas, con mayor producción y difusión discográfica. (Godoy, 2012, p54)

La nación, las identidades nacionales y la música nacional son constructos mentales dinámicos que están en constante cambio y (re) definición; no se puede, por tanto, hablar de una identidad singular, estática y homogénea como la que propone la ideología de mestizaje. (Wong, 2011, p5)

La música nacional está formada por versiones urbanizadas de un conjunto de géneros musicales de origen indígena y mestizo que representan la estética musical de las élites. En el grupo de músicas indígenas se encuentran algunas danzas rituales asociadas con las festividades agrícolas del calendario indígena, como el yaraví, el danzante, el yumbo y el sanjuanito. En el grupo de músicas mestizas se encuentran el pasillo, el pasacalle, el albazo y el aire típico, los cuales combinan melodías y ritmos de origen autóctono y europeo. (Wong, 2011, p7)

## Descripción de los géneros utilizados por José Ignacio Canelos en sus obras

### Pasillo

“El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos, sociales y culturales, tanto en los niveles: melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico, y lingüístico. El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del waltz, el bolero español, con el yaraví andino y otros elementos de la idiosincrasia regional.” (Godoy, 2012, p210).

Sylvia Herrera menciona: “El pasillo ecuatoriano que es muy conocido internacionalmente, se caracteriza por ser nostálgico y muy sentimental. Se escribe en compás de 3/4, generalmente su estructura responde a la forma: A – B – B; a veces A – B – C, con introducción o “estribillo” de 4 a 8 compases, ahora, en tonalidad menor, donde predomina lo que tradicionalmente se llama la pentafonía andina, con notas de paso o “píen”, o la eptafonía, con base pentafónica” (Herrera, 2012, p60)

“Hay partituras de pasillos ecuatorianos, que datan de fines del siglo XIX; posteriormente apareció el pasillo canción. Las bandas de música, en los siglos XIX y XX, propiciaron la difusión y primeras grabaciones de pasillos.” (Godoy 2012, p211)

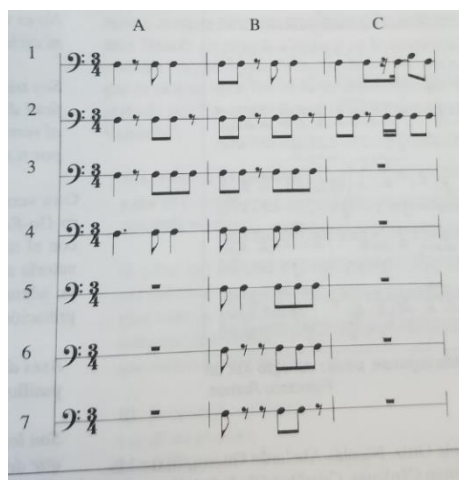


Imagen 1. Fórmulas rítmicas con que se acompaña un pasillo.

## Yaraví

Música y canto indígena de origen precolombino. Asimilado por los mestizos de la época colonial se lo puede escuchar aún entre ecuatorianos, peruanos y bolivianos. (Guerrero, 2004, p315).

Mario Godoy describe al yaraví como: “género musical regional, de la extensa zona andina, posiblemente precolombino. Inicialmente fue un canto interpretado en las labores agrícolas y reuniones familiares; hasta que se transformó en un canto lastimero, elegíaco, fatalista; a veces tierno, sentimental, con poesía amorosa. De metro binario compuesto (6/8), su agógica es muy lenta. La rítmica de base es: negra, corchea, 3 corcheas / negra, corchea, 3 corcheas.” (Godoy, 2012, p197)

Para el compositor ecuatoriano Sixto María Durán (1875-1947) el yaraví era una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición constituida por uno o dos períodos, repetibles cada uno y con una melodía pentáfona en su mayor parte (Guerrero, 2004, p317).

“Mire, oiga, maestro, tóquese un tonito triste, que alegre el corazón” Antonio Farfán.

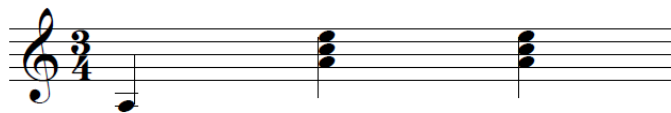


**Ejemplo musical 1. Fórmulas rítmicas usadas en el yaraví.**

## Vals

El vals es una composición musical en compás de tres cuartos, es decir, tres tiempos de negra, de las cuales la primera se acentúa. Este género empezó como una danza lenta, rural y campesina en Alemania y Austria. A pesar de aparecer en Europa en los siglos XII y XIII, tuvo que esperar hasta principios del siglo XIX para convertirse en el más prestigioso y popular baile de salón. (Guerrero, 2004, p512).

A partir del siglo XIX, Ecuador fue fuente de composiciones de valeses para bailes, con el pasar del tiempo, el vals se ha establecido como género americano adquiriendo un tempo más lento y a la vez propiciando el espacio para textos que correspondan al formato canción. (Guerrero, 2004, p316).



Ejemplo musical 2. Base rítmica del vals.

## Pasacalle

Baile y música de los mestizos del Ecuador, pautado en compás binario simple (2/4) de ritmo movido (Guerrero 2004, p1087).

Existe un ritmo con el que se relaciona directamente el pasacalle, el pasodoble español. Ambos poseen similares estructuras en compás y ritmo. Las diferencias que se pueden apreciar son particularidades que se han adquirido por la situación geográfica y local. Este género tuvo gran difusión en el siglo XX, debido a que fue adoptado principalmente por bandas militares. (Guerrero 2004, p1088).

Para Segundo Luis Moreno Andrade (1880 – 1972) el pasacalle es una danza popular con movimiento de pasodoble, carente de variedad y por estar siempre en grado menor, era monótono. (Guerrero 2004, p1088).

La mayoría de cantos dedicados a provincias, ciudades, pueblos, etc., han sido compuestos en este formato musical.



Ejemplo musical 4. Base rítmica del pasacalle.

## Melodía

Según Guerrero menciona: “No es un género musical, es una manera de preparar al auditor y/o a los músicos acompañantes con unas pocas notas del tema que seguirá a continuación; a veces son los sonidos de la canción que sigue y otras veces son varias notas al parecer improvisadas, que pueden entenderse como el aviso del tempo y ritmo o preparación para que los músicos estén listos a la ejecución.” (Guerrero, 2004, p901)

Otros compositores ecuatorianos que han utilizado esta designación a sus composiciones han sido Sixto M. Durán (1875 – 1947) y Ángel H. Jiménez (1907 - 1965)

## **Preludio**

Esta asignación se les da a las piezas instrumentales provenientes de Europa. Al igual que en otros campos de la ciencia, en la música significa introducción. Particularmente se utilizan los preludios en fugas, suites o servicios eclesiásticos. (Guerrero 2004, p1124).

Pese que existen preludios reconocidos e importantes, compuestos por los más grandes compositores en nuestra historia musical, su función es anteceder a la pieza principal o más importante.

Luis Humberto Salgado (1903 – 1977), Segundo Luis Moreno (1882 – 1972), Francisco Salgado Ayala (1880 – 1970), y Carlos Bonilla (1923 - ) han compuesto varios preludios ecuatorianos. (Guerrero 2004, p1125).

# Análisis y descripción de las obras transcritas a formato digital

## Amor que se esfuma

**Género:** Vals

**Compás:** 3/4

**Tonalidad:** Mi bemol mayor

**Tempo:** Moderato

### Análisis Estructural por frases

**Parte A:** Compás 1 al compás 40: Tonalidad Mi bemol (*b*) mayor.

Compás 1 al compás 8: Primera frase, intervienen los grados I y V.

Compás 9 al compás 16: Segunda frase, intervienen los grados I, V7/II y II.

Compás 17 al compás 24: Tercera frase, intervienen los grados II, V7/V y V.

Compás 25 al compás 32: Cuarta frase, intercambio modal, Sol bemol (*b*) mayor, Mi bemol menor.

Compás 33 al compás 40: Quinta frase, regreso a la tonalidad inicial, intervienen los grados I, vi, V7/V, V.

**Parte B:** Compás 41 al compás 74: Tonalidad Mi bemol (*b*) mayor.

Compás 41 al compás 48: Primera frase, intervienen los grados I y V.

Compás 49 al compás 56: Segunda frase, intervienen los grados I y V.

Compás 57 al compás 64: Tercera frase, intervienen los grados I, V, V7/ii.

Compás 65 al compás 72: Cuarta frase, intervienen los grados I, ii, V, V7/ii.

## Análisis Armónico

PARTE A																	
<b>1</b>				<b>Primera Frase</b>				<b>8</b>	<b>9</b>				<b>Segunda Frase</b>				<b>16</b>
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>ii</b>	<b>ii</b>	<b>ii</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V7/ii</b>	<b>V7/ii</b>	<b>ii</b>	<b>V7/ii</b>		
<b>Tonalidad Mi <i>b</i> mayor</b>																	

PARTE A																	
<b>17</b>				<b>Tercera Frase</b>				<b>24</b>	<b>25</b>				<b>Cuarta Frase</b>				<b>32</b>
<b>ii</b>	<b>ii</b>	<b>ii</b>	<b>ii</b>	<b>V7/V</b>	<b>V7/V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>VII</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>		
<b>Mi <i>b</i> mayor</b>								<b>Sol <i>b</i> mayor</b>				<b>Mi <i>b</i> mayor</b>		<b>Mi <i>b</i> menor</b>			

PARTE A								PARTE B									
<b>33</b>				<b>Quinta Frase</b>				<b>40</b>	<b>41</b>				<b>Primera Frase</b>				<b>48</b>
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>vi</b>	<b>V7/V</b>	<b>V7/V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		
<b>Mi <i>b</i> mayor</b>																	

PARTE B																	
<b>49</b>				<b>Segunda Frase</b>				<b>56</b>	<b>57</b>				<b>Tercera Frase</b>				<b>64</b>
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V7/ii</b>	<b>V7/ii</b>		
<b>Mi <i>b</i> mayor</b>																	

PARTE B								
<b>65</b>				<b>Cuarta Frase</b>				<b>72</b>
<b>ii</b>	<b>ii</b>	<b>I</b>	<b>V7/ii</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
<b>Mi <i>b</i> mayor</b>								

PARTE B (Repetición)								
<b>41</b>				<b>Primera Frase</b>				<b>48</b>
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
<b>Mi <i>b</i> mayor</b>								

PARTE B (Repetición)																	
49		Segunda Frase						56		57		Tercera Frase				64	
I	I	V	V	V	V	I	I	I	I	V	V	V	V	V7/ii	V7/ii		
Mi <i>b</i> mayor																	

PARTE B (Repetición y final)							
65		Cuarta Frase				72	
ii	ii	I	V7/ii	ii	V	I	I
Mi <i>b</i> mayor							

### Análisis Melódico

En la parte A, se presenta una célula melódica con intervalos de 8va ascendente y de 2da descendente. Esta célula, se convierte en el inicio del tema que se presenta en los primeros 8 compases de la parte A y que se desarrolla en la parte B.



En la parte A predomina la melodía acompañada, sin embargo, en los compases donde se interpretan corcheas, el compositor opta por el uso de homofonía.

El motivo de la obra aparece al empezar la parte B, y se manifiesta constantemente solo en esta parte, puesto que la obra ya no regresa a la parte A. En esta parte predomina la homofonía.



En esta obra el compositor no utiliza recursos melódicos que suelen ser frecuentes en la música popular ecuatoriana, por lo que se presume una influencia europea en su composición.

# Amor que se esfuma

## Vals

José Ignacio Canelos M.

Moderato

Piano

Pno.

Lento

Pno.

Pno.

Pno.

Amor que se esfuma

21

Pno.

*legato*

25

Pno.

*mf*

29

Pno.

33

Pno.

37

Pno.

Amor que se esfuma

41

Pno.

*p dolce* *legato*

45

Pno.

49

Pno.

*f marcato*

53

Pno.

*poco rall*

57

Pno.

*a tempo* *p dolce*

Amor que se esfuma

61

Pno.

65

Pno.

69

Pno.

*poco rit*

*poco rall*

*8va*

73

Pno.

*rall*

*dim.*

*8va-2.*

## Desengaño

**Género:** Pasillo

**Compás:** 3/4

**Tonalidad:** Do menor

**Tempo:** Moderato

### Análisis Estructural por frases

**Introducción:** Compás 1 al compás 8: Tonalidad en do menor, intervienen los grados

**Parte A:** Compás 9 al compás 28: Tonalidad en do menor.

Compás 9 al compás 15: Primera frase, intervienen los grados i, iv y V.

Compás 16 al compás 23: Segunda frase, intervienen los grados i, III, V7/V, V, VII

Compás 24 al compás 28: Interludio, se interpretan los últimos 4 compases de la introducción sin alterar su armonía original.

**Parte B:** Compás 29 al compás 49: Tonalidad en la relativa mayor, Mi bemol (*b*) mayor.

Compás 29 al compás 36: Primera frase, intervienen los grados I, ii, IV, V.

Compás 37 al compás 44: Segunda frase, intervienen los grados I, VII en Mi bemol (*b*) mayor; y i, V7/V y V en Do menor.

Compás 45 al compás 49: Interludio, se interpretan los últimos 4 compases de la introducción sin alterar su armonía original.

### Análisis Armónico

<b>1</b>	<b>INTRODUCCION</b>							<b>8</b>
<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	
<b>Tonalidad Do menor</b>								

<b>PARTE A</b>															
<b>9</b>	<b>Primera Frase</b>						<b>15</b>	<b>16</b>	<b>Segunda Frase</b>						<b>23</b>
<b>i</b>	<b>iv</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>V7/V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	
<b>Tonalidad do menor</b>															

<b>INTERLUDIO</b>			
<b>24</b>		<b>27</b>	
<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>
<b>Tonalidad Do menor</b>			

Se repite la parte A e interludio con segunda casilla. (compás 28)

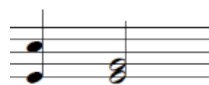
<b>PARTE B</b>																	
<b>29</b>		<b>Primera Frase</b>						<b>36</b>		<b>37</b>		<b>Segunda Frase</b>				<b>44</b>	
<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>VII</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>V7/V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>		
<b>Tonalidad Mi bemol mayor (relativa mayor)</b>									<b>Tonalidad Do menor</b>								

Se repite toda la canción y termina con un interludio.

### Análisis Melódico

Esta obra posee una introducción compuesta de arpeggios sobre los grados de dominante y de tónica, y ayuda a ubicarnos en la tonalidad.

La célula melódica da inicio a la parte A y se muestra constantemente en el transcurso de la obra.



El tema de esta obra se presenta desde el compás 9 al compás 15, de esta melodía se derivan otras melodías tanto en la parte A, como en la parte B donde se altera la rítmica levemente.

El uso de homofonía es reiterativo en toda la obra musical.



# Desengaño

## Pasillo

José Ignacio Canelos M.

Moderato

Piano

*p*

Pno.

5

Pno.

9

*mf*

Pno.

13

Pno.

17

*f*

Desengaño

Pno.

21

*dim.*

Pno.

25

Pno.

29

*f*

Pno.

33

Pno.

37

*p*

Desengaño

D.C. al Fine

Pno.

41

*mf*

*dim.*

Detailed description: This system contains measures 41 through 44. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 41 starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a 7-measure rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 42 continues with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5 in the treble, and a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3 in the bass. Measure 43 has a quarter rest in the treble, followed by a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 44 has a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4 in the treble, and a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2 in the bass. Dynamics include *mf* and *dim.*

Pno.

45

Detailed description: This system contains measures 45 through 48. The treble clef has a 7-measure rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 46 continues with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5 in the treble, and a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3 in the bass. Measure 47 has a quarter rest in the treble, followed by a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 48 has a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4 in the treble, and a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2 in the bass. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

Pno.

49

Fine

Detailed description: This system contains measures 49 and 50. Measure 49 has a treble clef with a 7-measure rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 50 has a quarter rest in the treble, followed by a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The system ends with a double bar line and the word 'Fine'.

## Dulces Recuerdos

Género: Pasillo

Compás: 3/4

Tonalidad: Do menor

Tempo: Moderato

### Análisis Estructural por frases

**Parte A:** Compás 1 al compás 24: Tonalidad do menor, se compone de 3 frases simétricas de 8 compases cada una.

Compás 1 al compás 8: Primera frase, intervienen los grados i y V.

Compás 9 al compás 16: Segunda frase, intervienen los grados i, V7/iv, iv y V.

Compás 17 al compás 24: Tercera frase, uso de grados IV, V y I.

**Parte B:** Compás 25 al compás 48: Tonalidad en la relativa mayor, Mi bemol (*b*) mayor. Tres frases simétricas de 8 compases cada una.

Compás 25 al compás 32: Primera frase, intervienen los grados I, II, III, V.

Compás 33 al compás 40: Segunda frase, regreso a la tonalidad menor por el V grado.

Compás 41 al compás 48: Tercera frase, uso de grados II, V y I.

### Análisis Armónico

PARTE A															
1 Primera Frase 8								9 Segunda Frase 16							
i	V	V	i	I	V	V	i	I	V7/iv	V7/iv	iv	iv	i	V	i
<b>Tonalidad Do menor</b>															

PARTE A							
17 Tercera Frase				24			
V	i	V	i	iv	i	V	i
<b>Tonalidad Do menor</b>							

<b>PARTE A (Repetición)</b>																	
<b>1</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>8</b>	<b>9</b>	<b>Segunda Frase</b>							<b>16</b>
<b>i</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>I</b>	<b>V7/iv</b>	<b>V7/iv</b>	<b>iv</b>	<b>iv</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>		
<b>Tonalidad Do menor</b>																	

<b>PARTE A (Repetición)</b>							
<b>17</b>	<b>Tercera Frase</b>						<b>24</b>
<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>iv</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>
<b>Tonalidad Do menor</b>							

<b>PARTE B</b>																	
<b>25</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>32</b>	<b>33</b>	<b>Segunda Frase</b>							<b>40</b>
<b>I</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>iii</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>III</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>		
<b>Tonalidad Mi bemol mayor (relativa mayor)</b>								<b>Tonalidad Do menor</b>									

<b>PARTE B</b>							
<b>41</b>	<b>Tercera Frase</b>						<b>48</b>
<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>iv</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>i</b>
<b>Tonalidad Do menor</b>							

<b>PARTE B (Repetición)</b>																	
<b>25</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>32</b>	<b>33</b>	<b>Segunda Frase</b>							<b>40</b>
<b>I</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>iii</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>III</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>		
<b>Tonalidad Mi bemol mayor (relativa mayor)</b>								<b>Tonalidad Do menor</b>									

<b>PARTE B (Repetición)</b>							
<b>41</b>	<b>Tercera Frase</b>						<b>48</b>
<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>iv</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>i</b>
<b>Tonalidad Do menor</b>							



# Dulces Recuerdos

Pasillo

José Ignacio Canelos M.

Poco Moderatto

Piano

*p*

5

Pno.

*p* *f*

9

Pno.

*p*

13

Pno.

*f* *dim.* *p*

Dulces Recuerdos

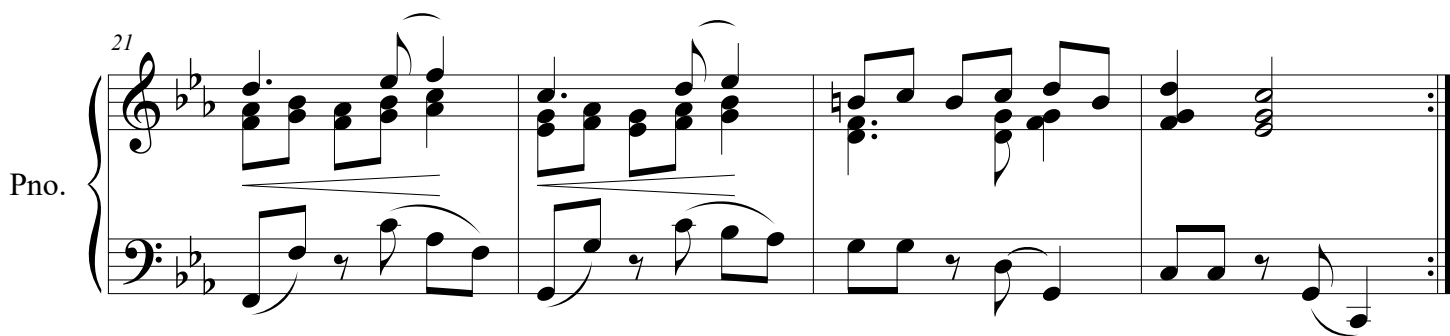
17

Pno.



21

Pno.



**Animato**

25

Pno.

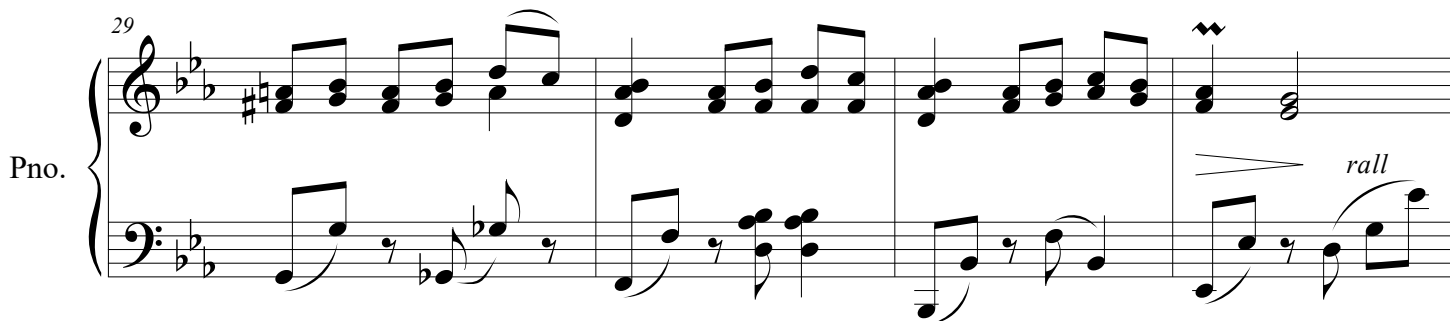
*ff*



29

Pno.

*rall*



**Lento** **ten** *a tempo*

33

Pno.

*p leg.*



Dulces Recuerdos

37

Pno.



41

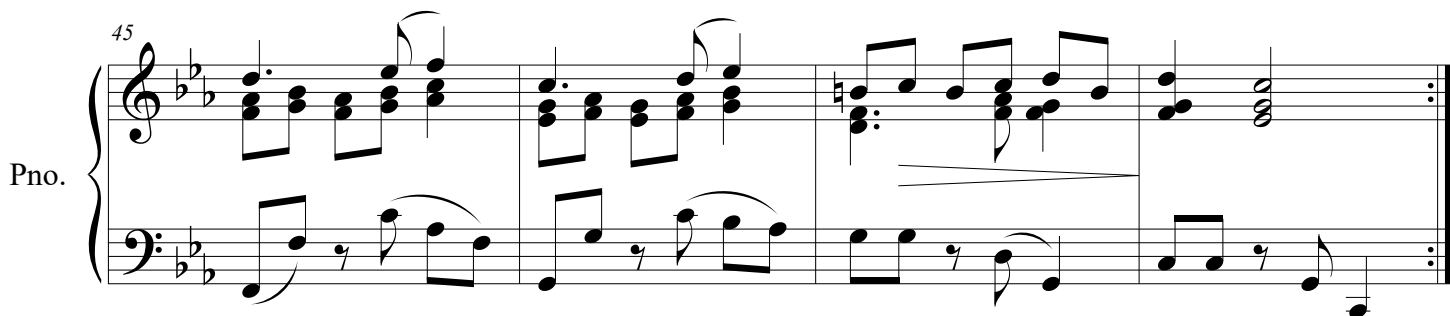
Pno.

*p leg*



45

Pno.



## **Elegía Campestre**

Género: Yaraví

Compás: 3/4

Tonalidad: La menor

Tempo: Moderato

### **Análisis Estructural por frases**

**Introducción:** Compás 1 al compás 4. Intervienen los grados i, VI, y iv.

**Parte A:** Compás 5 al compás 34: Tonalidad La menor.

Compás 5 al compás 12: Primera frase, se mantiene en grado i.

Compás 13 al compás 21: Segunda frase, intervienen los grados i, VI, v.

Compás 22 al compás 25: Interludio, intervienen los grados v y i.

Compás 26 al compás 34: Tercera frase, intervienen los grados III, I, V.

**Parte B:** Compás 35 al compás 60: Tonalidad La menor

Compás 35 al compás 42: Primera frase, Intervienen los grados V y I.

Compás 43 al compás 50: Segunda frase, regreso a la tonalidad Lam menor, intervienen los grados I y II.

Compás 51 al compás 60: Tercera frase, uso de grados III, I, V.

## Análisis Armónico

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>			<b>4</b>
<b>i</b>	<b>VI</b>	<b>iv</b>	<b>i</b>	
<b>Tonalidad La menor</b>				

<b>PARTE A</b>																
<b>5</b>	<b>Primera Frase</b>						<b>12</b>	<b>13</b>	<b>Segunda Frase</b>						<b>21</b>	
<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>v</b>	<b>v</b>
<b>Tonalidad La menor</b>																

<b>22</b>	<b>INTERLUDIO</b>							<b>25</b>
<b>III</b>	<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>v</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>i</b>	<b>v</b>	<b>v</b>
<b>Tonalidad La menor</b>								

<b>PARTE A</b>				
<b>26</b>	<b>Tercera frase</b>			<b>34</b>
<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	
<b>Tonalidad La menor</b>				

<b>PARTE B</b>															
<b>35</b>	<b>Primera Frase</b>						<b>42</b>	<b>43</b>	<b>Segunda Frase</b>					<b>50</b>	
<b>VII</b>	<b>V7/VII</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>V7/VII</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>i</b>	<b>ii</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>ii</b>	<b>i</b>	<b>i</b>
<b>Tonalidad La menor</b>															

<b>PARTE B</b>								
<b>51</b>	<b>Tercera Frase</b>							<b>59</b>
<b>III</b>	<b>III</b>	<b>iv</b>	<b>v</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>i</b>	<b>v</b>	
<b>Tonalidad La menor</b>								

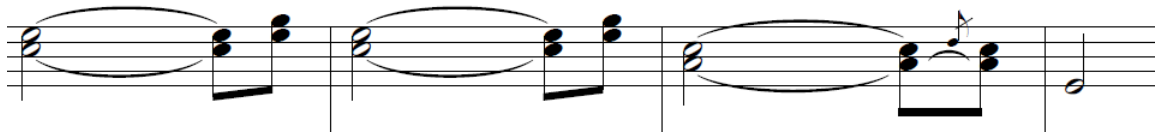
## Análisis Melódico

En la parte A, se identifica una célula melódica simple con un intervalo de 3ra que se repite continuamente, de tal manera que forman el tema principal de la obra. El tema se presenta entre los compases 5 y 12.



En la mayoría de compases, se puede identificar el uso de homofonía.

El motivo musical, del cual se derivan otros motivos a lo largo de la obra, se presenta en los cuatro primeros compases.



Piano

# Elegía Campestre

Yaraví

José Ignacio Canelos M.

Moderato

Piano

*mf*

The first system of music is in 3/4 time. The right hand (treble clef) begins with a whole rest, followed by a dotted quarter note G4, a dotted quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The left hand (bass clef) starts with a dotted quarter note G2, a dotted quarter note A2, and a dotted quarter note B2. The system concludes with a dotted quarter note G4, a dotted quarter note A4, and a dotted quarter note B4 in the right hand, and a dotted quarter note G2, a dotted quarter note A2, and a dotted quarter note B2 in the left hand. The dynamic marking *mf* is placed at the end of the system.

5

Pno.

*pp*

The second system of music starts at measure 5. The right hand (treble clef) features a series of chords: a whole note chord of G4-A4-B4, a dotted half note chord of G4-A4-B4, and a dotted half note chord of G4-A4-B4. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of dotted quarter notes: G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2. The dynamic marking *pp* is placed at the end of the system.

9

Pno.

The third system of music starts at measure 9. The right hand (treble clef) features a series of chords: a whole note chord of G4-A4-B4, a dotted half note chord of G4-A4-B4, and a dotted half note chord of G4-A4-B4. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of dotted quarter notes: G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2.

13

Pno.

*mf*

The fourth system of music starts at measure 13. The right hand (treble clef) features a series of chords: a whole note chord of G4-A4-B4, a dotted half note chord of G4-A4-B4, and a dotted half note chord of G4-A4-B4. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of dotted quarter notes: G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2. The dynamic marking *mf* is placed at the end of the system.

17

Pno.

The fifth system of music starts at measure 17. The right hand (treble clef) features a series of chords: a whole note chord of G4-A4-B4, a dotted half note chord of G4-A4-B4, and a dotted half note chord of G4-A4-B4. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of dotted quarter notes: G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2, G2, A2, B2.

Elegía Campestre

21

Pno.

*p*

Musical score for measures 21-24. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with chords and single notes. A piano (*p*) dynamic marking is present.

25

Pno.

*f*

Musical score for measures 25-28. The right hand features a melodic line with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The left hand has a bass line with chords. A crescendo hairpin is shown.

29

Pno.

*p* *poco rall*

Musical score for measures 29-32. The right hand has a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a *poco rall* marking. The left hand has a bass line with chords.

33

Pno.

*a tempo* *p*

Musical score for measures 33-36. The right hand has a melodic line with a repeat sign and a piano (*p*) dynamic. The left hand has a bass line with chords. A *a tempo* marking is present.

37

Pno.

Musical score for measures 37-40. The right hand has a melodic line with a repeat sign. The left hand has a bass line with chords.

Elegía Campestre

41

Pno.

45

Pno.

49

Pno.

53

Pno.

57

Pno.

poco rit

a tempo

## **Fugaz Alegría**

Género: Pasacalle

Compás: 2/4

Tonalidad: Mi bemol mayor

Tempo: Allegro

### **Análisis Estructural por frases**

**Parte A:** Compás 1 al compás 16: Tonalidad Mi bemol (*b*) mayor.

Compás 1 al compás 8: Primera frase, intervienen los grados I, IV, V.

Compás 9 al compás 16: Segunda frase, intervienen los grados I, IV, V.

**Parte B:** Compás 17 al compás 32: Tonalidad Do menor.

Compás 17 al compás 24: Primera frase, intervienen los grados I, V<sup>7</sup>/V, V,

Compás 25 al compás 32: Segunda frase, los 4 primeros compases con igual progresión a los 4 primeros de la primera frase; en los últimos 4 compases se retoma la tonalidad mayor e intervienen los grados I, IV, V.

## Análisis Armónico

PARTE A																	
1	Primera Frase							8	9	Segunda Frase							16
I	IV	IV	I	I	V	V	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I		
Tonalidad Mi bemol mayor																	

PARTE A (Repetición)																	
1	Primera Frase							8	9	Segunda Frase							16
I	IV	IV	I	I	V	V	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I		
Tonalidad Mi bemol mayor																	

PARTE B																	
17	Primera Frase							24	25	Segunda Frase							32
I	V7/V	V	I	I	V7/V	V7/V	V	I	V7/V	V	I	IV	I	V	I		
Tonalidad Do menor (relativa menor)											Mib mayor						

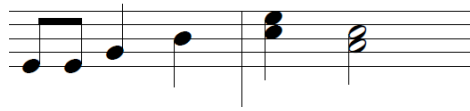
PARTE B (Repetición)																	
17	Primera Frase							24	25	Segunda Frase							32
I	V7/V	V	I	I	V7/V	V7/V	V	I	V7/V	V	I	IV	I	V	I		
Tonalidad Do menor (relativa menor)											Mib mayor						

## Análisis Melódico

En la parte A se presenta una célula melódica con intervalos de 3ra, que se interpretan de forma ascendente.



La melodía de la parte A, utiliza 2das y 3ras como máxima distancia de intervalo y los motivos concluyen descendentemente.

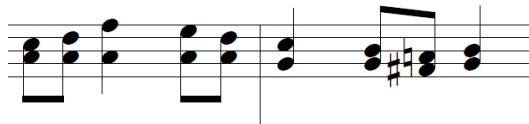


En la parte B, la célula melódica utiliza intervalos más amplios como lo son de 5ta, 8va. Se mantiene el uso de notas del acorde.



Los motivos en la parte B, los adornos y el cambio de tonalidad a la relativa menor, enriquecen la melodía; existe variación rítmica de las notas en comparación a las frases de la parte A.

Parte A



Parte B



# Fugaz Alegría

## Pasacalle

José Ignacio Canelos M.

**Allegro**

Piano

The first system of music is for Piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a half note C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Pno.

The second system of music is for Piano. It continues the piece from measure 5. The treble staff features a series of eighth-note chords and single notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

Pno.

The third system of music is for Piano. It continues the piece from measure 9. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff maintains the accompaniment.

Pno.

The fourth system of music is for Piano. It continues the piece from measure 13. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff continues with the accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Pno.

The fifth system of music is for Piano. It continues the piece from measure 17. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff continues with the accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Fugaz Alegría

21

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

## **Las Arirumbas**

Género: Pasillo

Compás: 3/4

Tonalidad: Re menor

Tempo: Moderato

### **Análisis Estructural por frases**

**Introducción:** Compás 1 al compás 8: Intervienen los grados i, III, iv, V.

**Parte A:** Compás 9 al compás 30: Se compone de tres frases asimétricas.

Compás 9 al compás 17: Primera frase, intervienen los grados i, iv, V7/V y V.

Compás 18 al compás 26: Segunda frase, intervienen los grados III, iv, VII.

Compás 27 al compás 30: Tercera frase, intervienen los grados i, V, VI.

**Interludio:** Compás 31 al compás 38: intervienen los grados i, III, iv, V.

**Parte B:** Compás 39 al compás 61: Se compone de tres frases asimétricas.

Compás 39 al compás 46: Primera frase, intervienen los grados VII, V7/iv, V/VII, III, iv.

Compás 47 al compás 54: Segunda frase, intervienen los grados III, iv, V, i.

Compás 55 al compás 57: Tercera Frase, intervienen los grados V y i.

**Interludio y final:** Compás 31 al compás 38: intervienen los grados i, III, iv, V.

## Análisis Armónico

<b>1</b>								<b>INTRODUCCIÓN</b>								<b>8</b>	
iv		III		V		i		iv		III		V		I			
Tonalidad Re menor																	

<b>PARTE A</b>																					
<b>9</b>								<b>Primera Frase</b>				<b>17</b>		<b>18</b>		<b>Segunda Frase</b>				<b>26</b>	
i	i	iv	i	i	V7/V	V	i	i	Iv	VII	III	III	iv	VII	VII	III	III				
Tonalidad Re menor																					

<b>PARTE A</b>					
<b>27</b>		<b>Tercera Frase</b>		<b>30</b>	
VI		V		i	
Tonalidad Re menor					

<b>31</b>								<b>INTERLUDIO</b>								<b>38</b>	
iv		III		V		i		iv		III		V		I			
Tonalidad Re menor																	

<b>PARTE B</b>																					
<b>39</b>								<b>Primera Frase</b>				<b>46</b>		<b>47</b>		<b>Segunda Frase</b>				<b>54</b>	
VII	VII	III	III	V7/iv	V7/iv	V/VII	iv	iv	iv	III	III	V	V	i	i						
Tonalidad Re menor																					

<b>PARTE B</b>					
<b>55</b>		<b>Tercera Frase</b>		<b>57</b>	
V		V		i	
Tonalidad Re menor					

<b>58</b>								<b>INTERLUDIO</b>								<b>61</b>	
iv				III				V				i					
Tonalidad Re menor																	

<b>PARTE B (Repetición)</b>																	
<b>39</b>					<b>Primera Frase</b>					<b>46</b>		<b>47</b>		<b>Segunda Frase</b>			<b>54</b>
<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>V7/iv</b>	<b>V7/iv</b>	<b>V/VII</b>	<b>iv</b>	<b>iv</b>	<b>iv</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>		
<b>Tonalidad Re menor</b>																	

<b>PARTE B (Repetición)</b>			
<b>55</b>		<b>Tercera Frase</b>	<b>57</b>
<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	
<b>Tonalidad Re menor</b>			

<b>58</b>				<b>INTERLUDIO (Repetición y final)</b>				<b>61</b>	
<b>iv</b>		<b>III</b>		<b>V</b>		<b>i</b>			
<b>Tonalidad Re menor</b>									

### Análisis Melódico

En el compás 9, inicio de la parte A, se presenta la célula melódica, la misma que se forma por intervalos de 2da. Esta célula es la base de los motivos que se desarrollan durante la obra.



Sobre este motivo se desarrollan algunos otros sobre la obra, sin embargo, todos concluyen de igual manera como en el ejemplo. El tema se compone 4 motivos y está presente entre los compases 9 y 16.



En la mayoría de compases de la obra, se puede identificar el uso de homofonía.

# Las Arirumbas

Pasillo

José Ignacio Canelos M.

Moderato

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Las Arirumbas

21

Pno.

Musical notation for measures 21-24. The piece is in B-flat major (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure 21 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat.

25

Pno.

Musical notation for measures 25-28. The right hand has a melodic line with a long note in measure 25. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 25 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat.

29

Pno.

*dim.* *p*

Musical notation for measures 29-32. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *dim.* in measure 29 and *p* in measure 30. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 29 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat.

33

Pno.

Musical notation for measures 33-36. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p* in measure 33. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 33 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat.

**Animato**

37

Pno.

Musical notation for measures 37-40. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p* in measure 37. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 37 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat.

Las Arirumbas

41 *ten.*

Pno.

45 **Lento**

Pno. *p* *mf*

49 **Piú lento** *pp* *rall*

Pno.

53 *pp*

Pno.

57 *a tempo* *p*

Pno.

Las Arirumbas

D.S. al Fine

61

Pno.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a piano (Pno.) marking. Measure 61 features a treble clef with a quarter note chord (F4, A4) and a bass clef with a quarter note (F3). Measure 62 features a treble clef with a quarter rest and a bass clef with a quarter note (F3) followed by a half note (A3) tied to the next measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## **Plegaria Indúe**

Género: Melodía

Compás: Introducción y Parte A, 4/4. Parte B, ¾.

Tonalidad: Re menor

Tempo: Molto Moderato, Andante, Piú Moderato.

### **Análisis Estructural por frases**

**Introducción:** Compás 1 al compás 8: Intervienen los grados i, VI, VII.

**Parte A:** Compás 9 al compás 30: Se compone de tres frases asimétricas.

Compás 9 al compás 17: Primera frase, intervienen los grados i, iv, V7/V y V.

Compás 18 al compás 26: Segunda frase, intervienen los grados III, iv, VII.

Compás 27 al compás 30: Tercera frase, intervienen los grados i, V, VI.

**Interludio:** Compás 31 al compás 38: intervienen los grados i, III, iv, V.

**Parte B:** Compás 39 al compás 61: Se compone de tres frases asimétricas.

Compás 39 al compás 46: Primera frase, intervienen los grados VII, V7/iv, V/VII, III, iv.

Compás 47 al compás 54: Segunda frase, intervienen los grados III, iv, V, i.

Compás 55 al compás 57: Tercera Frase, intervienen los grados V y i.

**Interludio:** Compás 31 al compás 38: intervienen los grados i, III, iv, V.

## Análisis Armónico

<b>1</b>							<b>INTRODUCCIÓN</b>							<b>8</b>	
<b>i</b>	<b>i</b>	<b>VI</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>VI</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>VI</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>		
<b>Tonalidad Si menor</b>															

<b>PARTE A</b>																											
<b>10</b>						<b>Primera Frase</b>						<b>15</b>		<b>10</b>						<b>Primera Frase (Repetición)</b>						<b>15</b>	
<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>i</b>	<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>i</b>														
<b>Tonalidad Si menor</b>																											

<b>17</b>				<b>INTERLUDIO</b>				<b>20</b>	
<b>V</b>	<b>III</b>	<b>v</b>	<b>III</b>						
<b>Tonalidad Si menor</b>									

<b>PARTE B</b>																											
<b>21</b>						<b>Primera Frase</b>						<b>24</b>		<b>25</b>						<b>Segunda Frase</b>						<b>28</b>	
<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>														
<b>Tonalidad Si menor</b>																											

<b>PARTE B</b>													
<b>29</b>						<b>Tercera Frase</b>						<b>32</b>	
<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>								
<b>Tonalidad Si menor</b>													

<b>PARTE B (Repetición)</b>																											
<b>21</b>						<b>Primera Frase</b>						<b>24</b>		<b>25</b>						<b>Segunda Frase</b>						<b>28</b>	
<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>														
<b>Tonalidad Si menor</b>																											

<b>PARTE B (Repetición)</b>			
<b>29</b>	<b>Tercera Frase</b>		<b>33</b>
<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>
<b>Tonalidad Si menor</b>			

<b>CODA</b>								
<b>34</b>	<b>Primera Frase</b>			<b>38</b>	<b>Segunda Frase</b>			<b>41</b>
<b>37</b>								
<b>v</b>	<b>i</b>	<b>v</b>	<b>I</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	
<b>Tonalidad Si menor</b>								

<b>CODA</b>										
<b>42</b>	<b>Primera Frase</b>				<b>46</b>	<b>Segunda Frase</b>				<b>51</b>
<b>45</b>										
<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>v</b>	<b>i</b>	<b>v</b>	<b>i</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
<b>Tonalidad Si menor</b>										

### Análisis Melódico

En el compás 9, inicio de la parte A, se presenta la célula melódica, la misma que se forma por intervalos de 2da. Esta célula es la base de los motivos y del tema que se desarrolla durante la obra.



Este motivo sobresale en la parte de la obra que se interpreta a 4/4. La unión de 4 motivos que siguen esta estructura forma el tema de la parte A entre los compases 9 y 15.



En la mayoría de compases de la obra, se puede identificar el uso de homofonía.

# Plegaria Indúe

## Melodía

José Ignacio Canelos M.

**Molto Moderato**

Piano

*p legato*

Pno.

**Andante**

Pno.

Pno.

Pno.

Plegaria Indúe

21

Pno.

*f* *p*

25

Pno.

29

Pno.

33

Pno.

**Piú Moderato**

**D.S. al Coda**

*pp*

37

Pno.

Plegaria Indúe

41

Pno.

45

Pno.

*Piú **mp***

*rall* *dim.*

49

Pno.

## Plenitud

Género: Preludio

Compás: 3/4

Tonalidad: Fa mayor

Tempo: no especifica

### Análisis Estructural por frases

**Parte A:** Compás 1 al compás 20: Se compone de cuatro frases asimétricas.

Compás 1 al compás 8: Primera frase, intervienen los grados I, ii, y V.

Compás 9 al compás 12: Segunda frase, intervienen los grados V/ii, ii, V y I.

Compás 13 al compás 16: Tercera frase, intervienen los grados i, IV, V y i.

Compás 17 al compás 20: Cuarta Frase, intervienen los grados V/ii, ii, V y I.

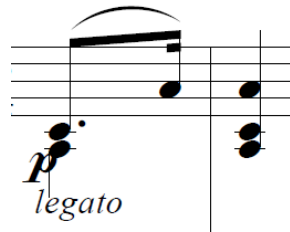
### Análisis Armónico

PARTE A											
1 Primera Frase 8								9 Segunda Frase 12			
I	ii	V	I	I	ii	V	I	V/ii	ii	V	I
Tonalidad Fa mayor											

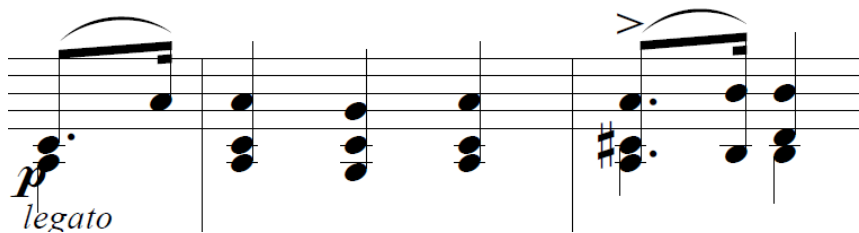
PARTE A								
13 Tercera Frase 16				17 Cuarta Frase 20				
I	IV	V	i	V	V/ii	ii	V	I
Tonalidad Fa mayor								

## Análisis Melódico

Al inicio de la obra se encuentra la célula melódica, al igual que obras anteriores, se repite constantemente en el desarrollo de los motivos.



Este motivo es el predominante en la obra. Auditivamente se puede apreciar que el estilo no corresponde a los intervalos que frecuenta el compositor en sus otras obras ecuatorianas.



En la mayoría de compases de la obra, se puede identificar el uso de homofonía.

# Plenitud

## Preludio

José Ignacio Canelos

**Maestoso**

Piano

*legato*

Pno.

*cresc.*

Pno.

*mf*

Pno.

*legato*

Pno.

*D.C. ad lib.*

*p* *dim.* *dim.* *rall*

## Súplica

Género: Pasillo

Compás: 3/4

Tonalidad: Do # menor

Tempo: Moderato

### Análisis Estructural por frases

**Introducción:** Compás 1 al compás 4: Intervienen los grados i, iv, V y i.

**Parte A:** Compás 5 al compás 38: Se compone de tres frases simétricas y un interludio distribuidos de la siguiente manera:

Compás 5 al compás 12: Primera frase, intervienen los grados i, V, II, VII.

Compás 13 al compás 20: Segunda frase, intervienen los grados i, III, V, VII.

**Interludio:** Compás 21 al compás 30: Cambio de tonalidad a do sostenido (#) menor, intervienen los grados i, V y I.

Compás 31 al compás 38: Tercera frase, regreso a la tonalidad original, intervienen los grados i, III, V, VI.

**Parte B:** Compás 39 al compás 70: Cambio de tonalidad a Re bemol (*b*) mayor. Se compone de cuatro frases simétricas.

Compás 39 al compás 46: Primera frase, intervienen los grados I y V.

Compás 47 al compás 54: Segunda frase, interviene el grado vi; luego existe un cambio de tonalidad a Fa mayor, intervienen los grados I y IV.

Compás 55 al compás 62: Tercera frase, intervienen los grados I y V.

Compás 63 al compás 70: Cuarta frase, intervienen los grados I, IV y V.

**CODA:** Compás 71 al compás 87. Tonalidad Re bemol (*b*) mayor.

## Análisis Armónico

<b>1</b>	<b>INTRODUCCION</b>			<b>4</b>
<b>i</b>	<b>iv</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	
<b>Tonalidad Do # menor</b>				

<b>PARTE A</b>																
<b>5</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>12</b>	<b>13</b>	<b>Segunda Frase</b>						<b>20</b>
<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>III</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	
<b>Tonalidad Do # menor</b>																

<b>21</b>	<b>INTERLUDIO</b>									<b>30</b>
<b>i</b>	<b>i</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
<b>Tonalidad Sol # menor</b>										

<b>PARTE A</b>							
<b>31</b>	<b>Tercera Frase</b>						<b>38</b>
<b>i</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>
<b>Tonalidad Do # menor</b>							

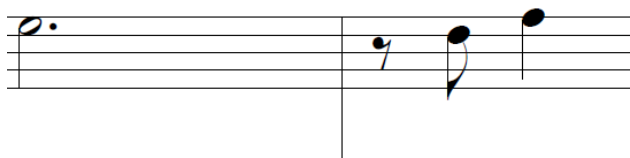
<b>PARTE B</b>																
<b>39</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>46</b>	<b>47</b>	<b>Segunda Frase</b>						<b>54</b>
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>vi</b>	<b>vi</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>I</b>	
<b>Tonalidad Re b mayor</b>									<b>Tonalidad Fa mayor</b>							

<b>PARTE B</b>																
<b>55</b>	<b>Tercera Frase</b>							<b>62</b>	<b>63</b>	<b>Cuarta Frase</b>						<b>70</b>
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I7</b>	<b>I7</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
<b>Tonalidad Re b mayor</b>																

<b>CODA</b>																
<b>71</b>	<b>Primera Frase</b>						<b>78</b>	<b>79</b>	<b>Segunda Frase</b>						<b>87</b>	
V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	V	I	V	V	I	I
<b>Tonalidad Re <i>b</i> mayor</b>																

### Análisis Melódico

La célula melódica de esta obra se encuentra entre los compases 5 y 7. Esta unidad temática posee intervalos de segunda y de tercera.



Este motivo es el eje melódico de la parte A. De este motivo se desarrollan otros motivos melódicos, enriquecidos armónicamente y melódicamente, pero que mantienen la coherencia del motivo inicial.



En esta obra se puede identificar distintos usos de textura por parte del compositor. Es por esta razón que al inicio de la obra se identifica melodía acompañada, luego, existe un constante uso de homofonía la misma que se enriquece con algunas apariciones contrapuntísticas en algunos compases, sobre todo en la parte B.

# Súplica

Pasillo-Romanze

José Ignacio Canelos M.

Moderato

Piano

5

Pno.

9

Pno.

*rit.* *a tempo*

13

Pno.

17

Pno.

*rit.*

Súplica

Poco Mosso

Pno.

21

Pno.

25

Pno.

29

*a tempo*

Pno.

33

*rit.*

Pno.

37

*a tempo*

*rall*

*mf*

Súplica

Pno.

41

*gva*

Pno.

45

*gva*

*f*

*mf*

Pno.

49

Pno.

53

*a tempo*

*poco rall*

*p*

Pno.

57

*gva*

# Súplica

8va-----

61

Pno.

65

Pno.

69

Pno.

*p leg.*

73

Pno.

77

Pno.

*dim.*

Súplica

81

Pno.

85

Pno.

## **Pobre Barquilla**

Esta obra musical es un arreglo del compositor José Ignacio Canelos. La letra pertenece a Lope de Vega (1562 – 1635), más no se conoce al creador musical original. En la actualidad no se la canta. Existen algunas versiones y adaptaciones de la misma; una versión pautada data de a finales del siglo XIX. Entre los compositores que han tomado esta obra para hacerla parte de su repertorio se encuentra Segundo Luis Moreno.

Género: Yaraví

Compás: 3/4

Tonalidad: Re menor

Tempo: Adagio

### **Análisis Estructural por frases**

**Parte A:** Compás 1 al compás 50: Única parte de la obra ya que no se identifica otra melodía o armonía de contraste.

Compás 1 al compás 8: Primera frase, intervienen los grados i, V, III.

Compás 9 al compás 17: Segunda frase, intervienen los grados i, III.

Compás 18 al compás 22: Tercera frase, intervienen los grados i, III.

Compás 23 al compás 26: Cuarta frase, intervienen los grados i, III.

Compás 27 al compás 30: Quinta frase, interviene el grado III.

Compás 31 al compás 35: Sexta frase, intervienen los grados i, V.

Compás 36 al compás 41: Séptima frase, intervienen los grados i, III, VII.

Compás 42 al compás 45: Octava frase, intervienen los grados i, III.

Se repite toda la obra y finaliza con la coda, en donde los últimos dos compases modulan a Re mayor.

**Coda:** Compás 46 al compás 48: Intervienen los grados i, III.

Compás 49 y 50: Intervienen los grados V, I.

## Análisis Armónico

<b>PARTE A</b>																
<b>1</b>	<b>Primera frase</b>						<b>8</b>	<b>9</b>	<b>Segunda frase</b>						<b>17</b>	
i	i	i	III	i	V	i	V	i	i	i	i	III	i	i	i	i
<b>Tonalidad Re menor</b>																

<b>PARTE A</b>																
<b>18</b>	<b>Tercera Frase</b>						<b>22</b>	<b>23</b>	<b>Cuarta Frase</b>						<b>26</b>	
i	i	i	i	III			i	i	i			III				
<b>Tonalidad Re menor</b>																

<b>PARTE A</b>																
<b>27</b>	<b>Quinta Frase</b>						<b>30</b>	<b>31</b>	<b>Sexta Frase</b>						<b>35</b>	
III	III	III	III				i	i	III	i	i					
<b>Tonalidad Re menor</b>																

<b>PARTE A</b>																
<b>36</b>	<b>Séptima Frase</b>						<b>41</b>	<b>42</b>	<b>Octava Frase</b>						<b>45</b>	
i	VII	III	III	III	III		i	III	III							
<b>Tonalidad Re menor</b>																

<b>PARTE A (Repetición)</b>																
<b>1</b>	<b>Primera frase</b>						<b>8</b>	<b>9</b>	<b>Segunda frase</b>						<b>17</b>	
i	i	i	III	I	V	i	V	i	i	i	i	III	i	i	i	i
<b>Tonalidad Re menor</b>																

<b>PARTE A (Repetición)</b>																
<b>18</b>	<b>Tercera Frase</b>						<b>22</b>	<b>23</b>	<b>Cuarta Frase</b>						<b>26</b>	
i	i	I	i	III			i	i	i			III				
<b>Tonalidad Re menor</b>																

<b>PARTE A (Repetición)</b>								
<b>27 Quinta Parte</b>			<b>30</b>	<b>31 Sexta Parte</b>			<b>35</b>	
<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>III</b>	<b>i</b>	<b>I</b>
<b>Tonalidad Re menor</b>								

<b>PARTE A (Repetición)</b>										
<b>36 Séptima Parte</b>					<b>41</b>	<b>42 Octava Frase</b>				<b>45</b>
<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>i</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>i</b>	
<b>Tonalidad Re menor</b>										

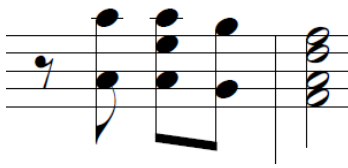
<b>46 CODA</b>					<b>50</b>				
<b>i</b>		<b>III</b>		<b>I</b>		<b>V</b>		<b>I</b>	
<b>Tonalidad Re menor</b>						<b>Tonalidad Re mayor</b>			

### Análisis Melódico

La obra empieza con la célula melódica la misma que se mueve en intervalos cortos como de 2da. Esta unidad temática aparece en toda la obra siendo parte de los motivos y del tema de la misma.



En la obra se presentan varios motivos, sin embargo, todos se desarrollan de este principal. Al ser una obra bastante repetitiva, es fácil reconocer las variaciones rítmicas y melódicas, que aparecen en los diferentes motivos.



El compositor hace mayor uso de la homofonía en esta obra. A pesar de esto, en pocos compases se puede apreciar un pequeño contrapunto entre las dos manos.

# Pobre Barquilla

Yaraví colonial ecuatoriano

Compositor: Anónimo

Adagio con sentimento

Arreglo: José Ignacio Canelos M.

Piano

*mf*

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The first measure starts with a whole rest in the right hand and a quarter note in the left hand. The melody in the right hand consists of quarter and eighth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Pno.

*p*  
*malinconico*

Musical notation for measures 5-8. The dynamics are marked *p* (piano). The right hand features a melodic line with a slur over measures 6-7, and the left hand has a steady accompaniment. The instruction *malinconico* is written below the staff.

Pno.

*sempre legatiss*

Musical notation for measures 9-12. The instruction *sempre legatiss* (sempre legato) is written below the staff. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a consistent accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 13-16. The right hand has a melodic line with some chromatic movement, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Pno.

Musical notation for measures 17-20. The right hand features a melodic line with a slur over measures 18-19, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Pobre Barquilla

21

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

*cresc.*

*f*

*p*

33

Pno.

37

Pno.

*cresc.*

Pobre Barquilla

41

Pno.

7

*p*

Detailed description: This system contains measures 41 through 44. The music is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 41 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). There are two fermatas over the first two notes of the treble staff in measure 41. A dynamic marking of *p* is present. A fermata is also present over the first note of the bass staff in measure 41. The music continues with various rhythmic patterns and articulations through measure 44.

45

Pno.

**D.C. al Coda**

*p*

Detailed description: This system contains measures 45 through 48. The music is written for piano in a grand staff. Measure 45 starts with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. A dynamic marking of *p* is present. The instruction "D.C. al Coda" is written above the staff. The music continues with various rhythmic patterns and articulations through measure 48.

49

Pno.

*rall. e morendo*

Detailed description: This system contains measures 49 and 50. The music is written for piano in a grand staff. Measure 49 starts with a bass clef. The key signature has one flat. A dynamic marking of *p* is present. The instruction "rall. e morendo" is written above the staff. The music continues with various rhythmic patterns and articulations through measure 50.

## Madrigal del amor

Género: Pasillo

Compás: 3/4

Tonalidad: Sol mayor

Tempo: Moderato

### Análisis Estructural por frases

**Parte A:** Compás 1 al compás 50: Única parte de la obra ya que no se identifica otra melodía o armonía de contraste.

Compás 1 al compás 8: Primera frase, intervienen los grados i, V, III.

Compás 9 al compás 17: Segunda frase, intervienen los grados i, III.

Compás 18 al compás 22: Tercera frase, intervienen los grados i, III.

Compás 23 al compás 26: Cuarta frase, intervienen los grados i, III.

Compás 27 al compás 30: Quinta frase, interviene el grado III.

Compás 31 al compás 35: Sexta frase, intervienen los grados i, V.

Compás 36 al compás 41: Séptima frase, intervienen los grados i, III, VII.

Compás 42 al compás 45: Octava frase, intervienen los grados i, III.

Se repite toda la obra y finaliza con la coda, en donde los últimos dos compases modulan a Re mayor.

**Coda:** Compás 46 al compás 48: Intervienen los grados i, III.

Compás 49 y 50: Intervienen los grados V, I.

### Análisis Armónico

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>				<b>5</b>
<b>V</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	
<b>Tonalidad Sol mayor</b>					

<b>PARTE A</b>																	
<b>6</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>13</b>	<b>14</b>	<b>Segunda Frase</b>							<b>21</b>
<b>I</b>	<b>iii</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		
<b>Tonalidad Sol mayor</b>																	

<b>PARTE A (Repetición)</b>																	
<b>6</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>13</b>	<b>14</b>	<b>Segunda Frase</b>							<b>21</b>
<b>I</b>	<b>iii</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>ii</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>		
<b>Tonalidad Sol mayor</b>																	

<b>22</b>	<b>INTERLUDIO</b>														<b>26</b>
<b>V</b>	<b>I</b>				<b>V</b>				<b>I</b>				<b>I</b>		
<b>Tonalidad Sol mayor</b>															

<b>PARTE B</b>																	
<b>27</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>34</b>	<b>35</b>	<b>Segunda Frase</b>							<b>42</b>
<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>iv</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>		
<b>Tonalidad Mi menor (Relativa menor)</b>																	

<b>PARTE B (Repetición)</b>																	
<b>27</b>	<b>Primera Frase</b>							<b>34</b>	<b>35</b>	<b>Segunda Frase</b>							<b>42</b>
<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>VI</b>	<b>VI</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>iv</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>		
<b>Tonalidad Mi menor (Relativa menor)</b>																	

<b>43</b>	<b>INTERLUDIO</b>														<b>47</b>
<b>V</b>	<b>I</b>				<b>V</b>				<b>I</b>				<b>I</b>		
<b>Tonalidad Sol mayor</b>															

<b>PARTE C</b>																	
<b>48</b>		<b>Primera Frase</b>						<b>55</b>		<b>56</b>		<b>Segunda Frase</b>				<b>60</b>	
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>vi</b>	<b>vi</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>I</b>				
<b>Tonalidad Mi <i>b</i> mayor</b>										<b>Sol mayor</b>							

<b>62</b>		<b>INTERLUDIO</b>										<b>66</b>		
<b>V</b>			<b>I</b>			<b>V</b>			<b>I</b>			<b>I</b>		
<b>Tonalidad Sol mayor</b>														

<b>PARTE C (Repetición)</b>																			
<b>48</b>		<b>Primera Frase</b>						<b>55</b>		<b>56</b>		<b>Segunda Frase</b>				<b>61</b>		<b>68</b>	
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>IV</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>vi</b>	<b>vi</b>	<b>I</b>	<b>I</b>	<b>V</b>	<b>I</b>	<b>I</b>					
<b>Tonalidad Mi <i>b</i> mayor</b>										<b>Sol mayor</b>									

### Análisis Melódico

Esta obra presenta su célula melódica recién en el compás 7. Debido a que posee una introducción y la parte A empieza con una blanca con punto. Los intervalos que se utilizan son de 2da y de 3era.



Este es el motivo que se presenta en la parte A y del cual se desarrollan los motivos para la parte B y C.



El compositor hace uso de la homofonía en esta obra.

# Madrigal del Amor

Pasillo

Jose Ignacio Canelos M.

Moderato Semplice

Piano

The first system of the score shows the piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble, and a bass line with chords and eighth notes in the bass.

Pno.

5

*p* Te ner un a mor se cre to

The second system of the score shows the piano accompaniment for the first vocal line. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble, and a bass line with chords and eighth notes in the bass. The lyrics are: "Te ner un a mor se cre to".

Pno.

9

un a mor sua ve y dis cre to

The third system of the score shows the piano accompaniment for the second vocal line. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble, and a bass line with chords and eighth notes in the bass. The lyrics are: "un a mor sua ve y dis cre to".

Pno.

13

au na mu jer es co mo te ner un ni do

The fourth system of the score shows the piano accompaniment for the third vocal line. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble, and a bass line with chords and eighth notes in the bass. The lyrics are: "au na mu jer es co mo te ner un ni do".

# Madrigal del Amor

17 *poco rit.* *a tempo*

Pno. *p* per fu ma doy es con di do en nues tro ser

21 1. 2.

Pno.

25 *mf* Un ni do de rui se ño res con a

Pno.

29 rru llos y con flo res y con tri nos cris

Pno.

33 *rit.* *a tempo*

Pno. *f* tal Un ni do en el al ma pre so don de

# Madrigal del Amor

37 *poco rit.* *a tempo*

Pno. *tiem* bla *p* co moun be so un ma dri

41 1. 2.

Pno. gal Un

45 *f* Te ner un a

49 mor ra dian te un a mor ti bio y fra

53 gan te dee mo ción *p* es en gar zar

# Madrigal del Amor

57 *poco rit.* *a tempo*

Pno. u na ri ma co mo un lu ce ro en el

61 1.

Pno. co ra zón

65 2.

Pno.

## Conclusiones

- Debido a la investigación realizada y a la realidad nacional puedo afirmar que el Ecuador y su población han tergiversado paulatinamente el verdadero significado de la música nacional, confundiéndola con otros estilos y formas de expresión que salen de los verdaderos géneros ecuatorianos, como ejemplo la música “chichera”. Lastimosamente, este hecho se ha arraigado con más fuerza en los sectores rurales y populares del país.
- La obra “Amor que se esfuma” es el único vals analizado de las doce obras. Pese a la tendencia nacionalista del compositor, en esta obra se evidencia una influencia europea debido a la tonalidad mayor y al continuo uso de los grados I y V mayores. Esta obra no se puede clasificar dentro de los vales característicos de la música nacional.
- “Pobre barquilla” y “Elegía Campestre” son dos yaravíes contrarios y contrastantes. El primero, es muy rico en el uso de recursos musicales; mientras que el segundo, es muy simple y monótono. En mi opinión, “Elegía Campestre” no la considero como material de estudio que aporte significativamente a intérpretes en formación.
- En los pasillos analizados, el compositor opta por modular en la parte B y en una frase para luego regresar a la tonalidad original; esto expone y ratifica el carácter nacionalista que identifica a José Ignacio Canelos como un referente de la música nuestro país.
- En concordancia con el origen y difusión de los pasacalles, “Fugaz Alegría” es una obra que empieza con alegría y fuerza. A pesar de no durar tanto tiempo, debería ser grabada e incluida en los pasacalles destacados de nuestra música.
- La melodía “Plegaria Indú” es una de las doce obras que más me gustó debido al minucioso trabajo que José Ignacio Canelos presentó en cada parte. Es una historia musical de montañas, campo y árboles.
- Las doce obras presentadas en este trabajo presentan niveles de dificultad: bajos, medios y altos de interpretación; por lo que considero que once, sin contar la antes mencionada, deben estar presentes en el repertorio de estudiantes de conservatorio y escuelas de música académica.

## Anexos

### Fotografías de las partituras originales.

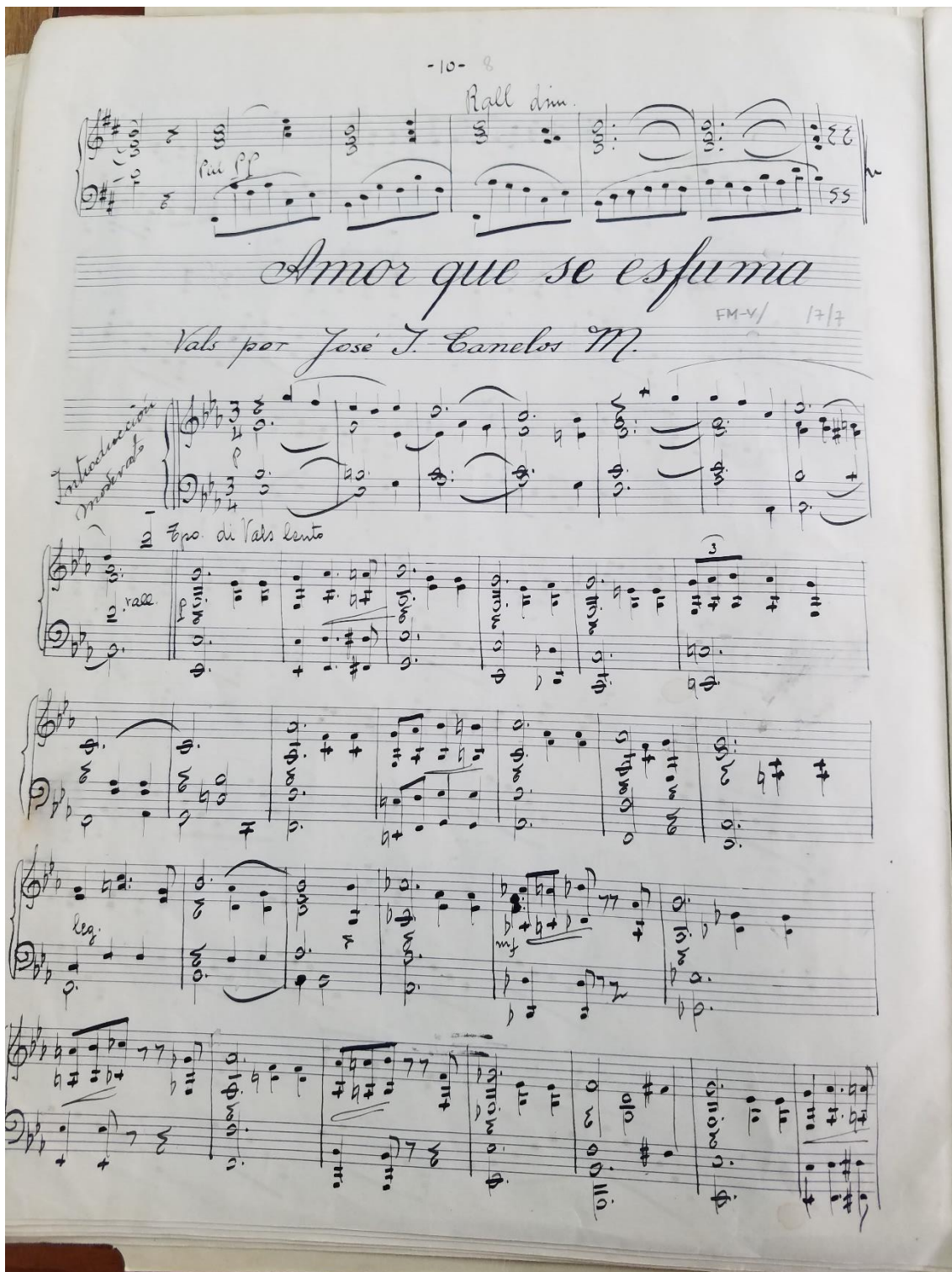


Imagen 2. Obra: Amor que se esfuma. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

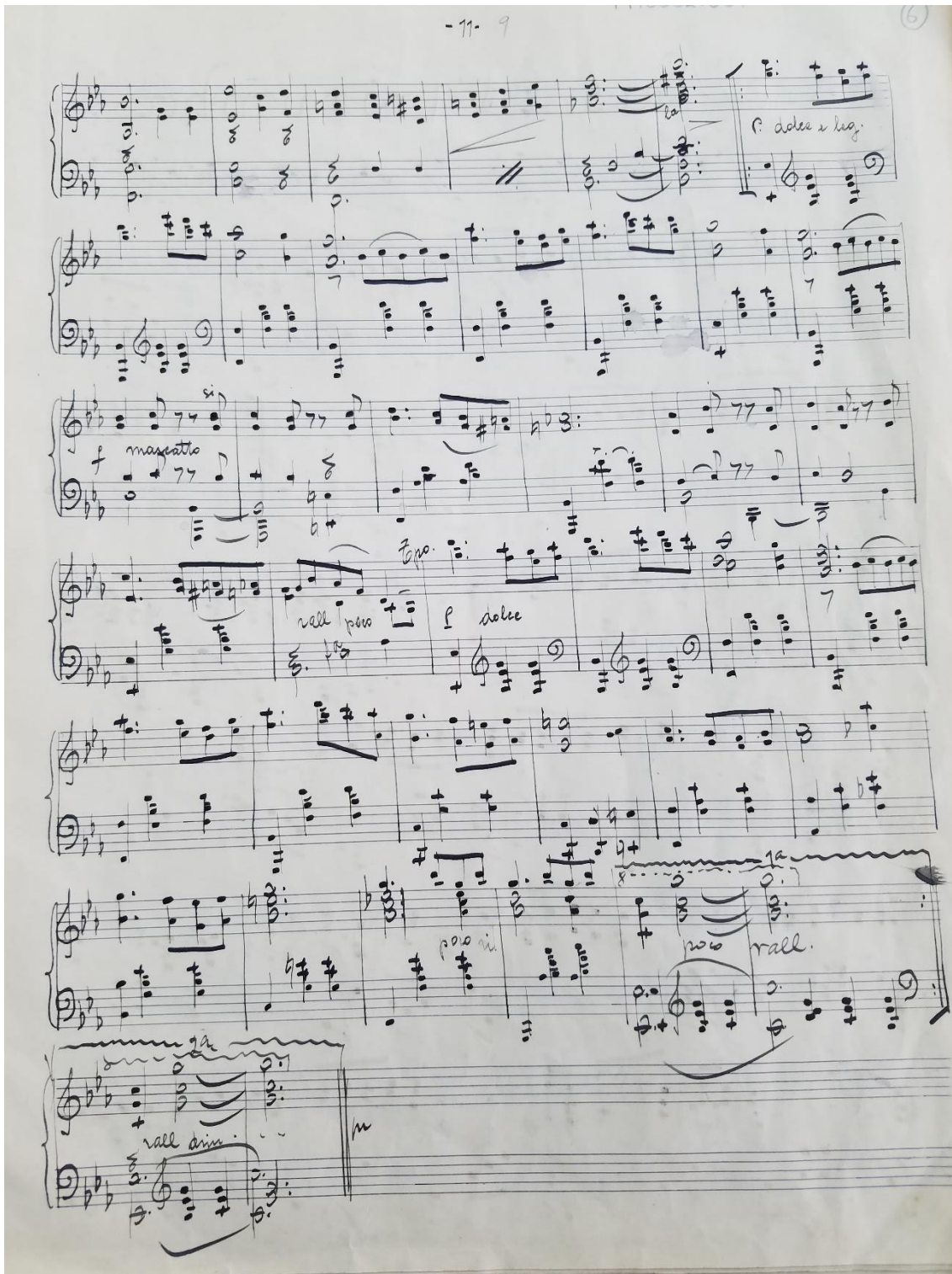


Imagen 3. Obra: Amor que se esfuma. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

- 25 -

FH0002.657

(13)

*Desengaño*  
Vasillo FM-V/ 17/15  
por José J. Canelos M.

Imagen 4. Obra: Desengaño. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

-26-

*Fuga Alegria*

*Pasacalle por José I. Canelos M.*

FMV/ 7/16

*Allegro*

Imagen 5. Obra: Desengaño. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

-2-

*Dulces Recuerdos* FM-V/ 17/2

*Pasillo por José J. Canelos M.*

*Moderato*

*poco rit.*

*dim.*

Imagen 6. Obra: Dulces recuerdos. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

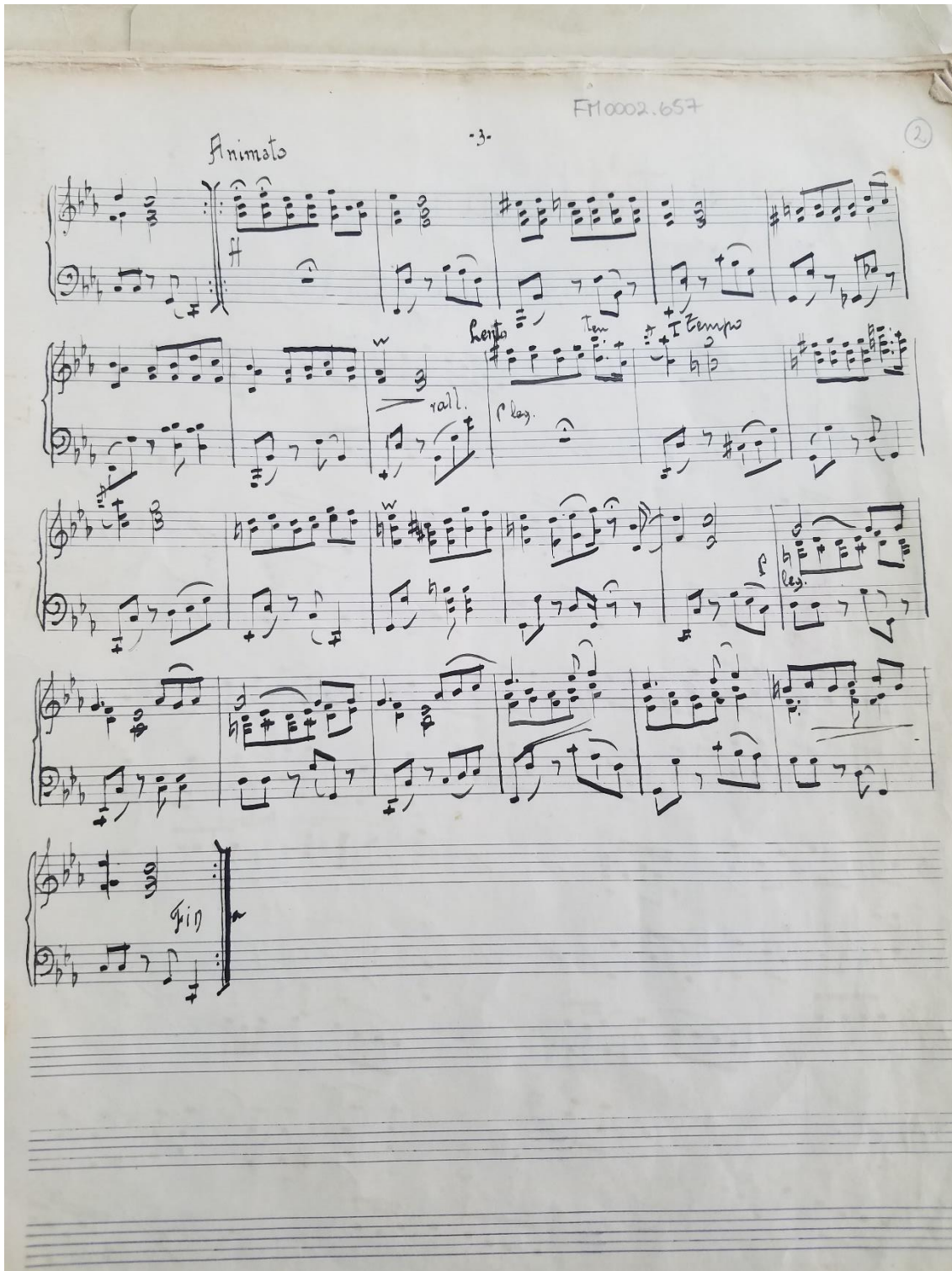


Imagen 7. Obra: Dulces recuerdos. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Piano - 1- FH0002.657

*Elegia Campestre*

*Componi por José J. Canelos M.*

*moderato*

*pp*

*mf*

*poco rall.*

*a lpo.*

Imagen 8. Obra: Elegía Campestre. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

-2-

*Dulces Recuerdos*

FM-V/ 17/2

*Pasillo por José J. Canelos M.*

*Moderato*

*poco.*

Imagen 9. Obra: Elegía Campestre. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

-26-

*f*

*p*

*mf*

*dim*

*dim*

*D.C.*

*Fugaz Alegría*

FMV/ 7/16

*Pasacalle por José I. Canelos M.*

*Allegro*

*f*

Imagen 10. Obra: Fugaz Alegría. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

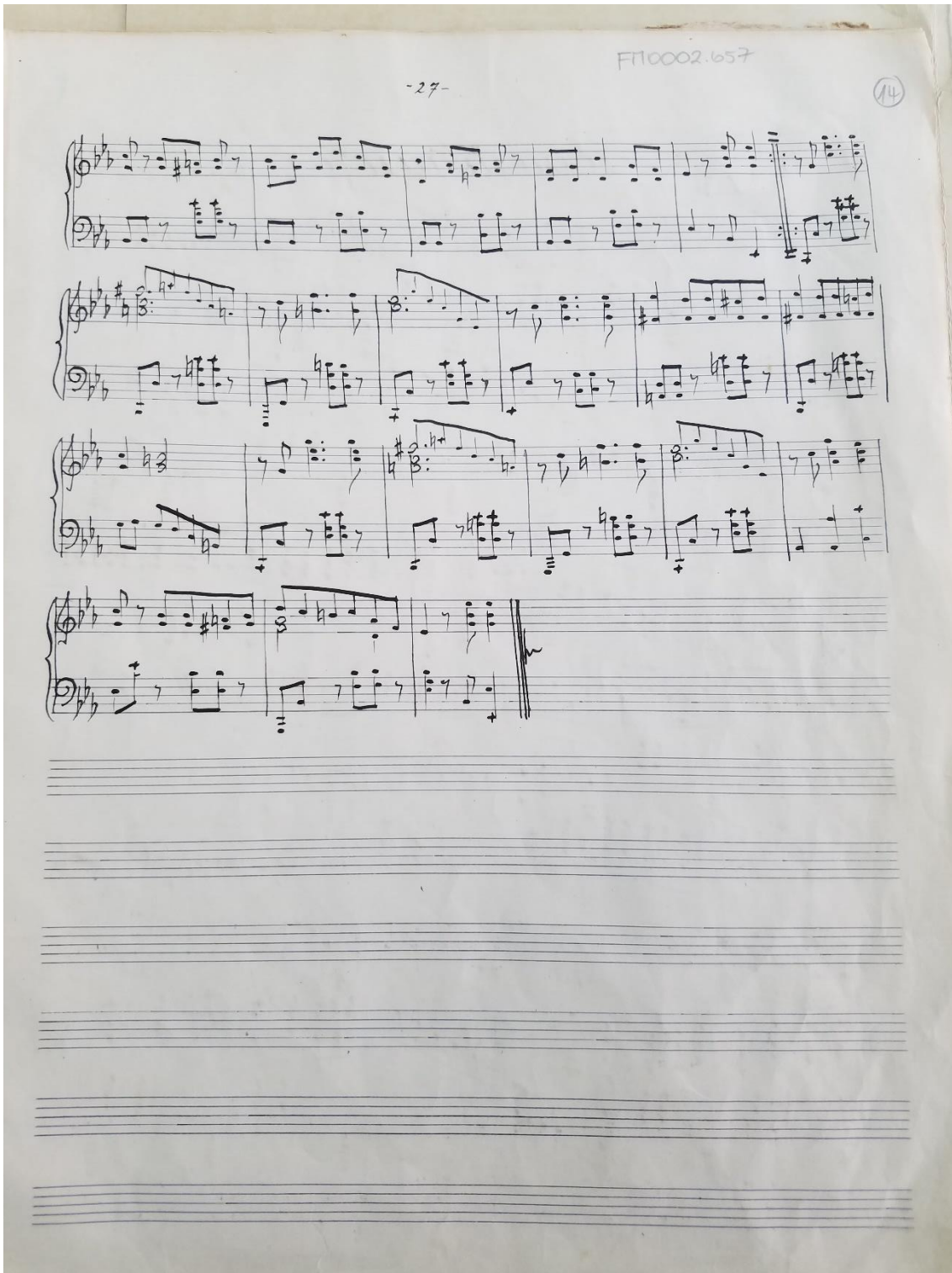


Imagen 11 Obra: Fugaz Alegría. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

- 12 -

"Las Arirumbas"

FN-VI 17/8

*Pasillo por José J. Canelos M.*

Imagen 12. Obra: Las Arirumbas. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

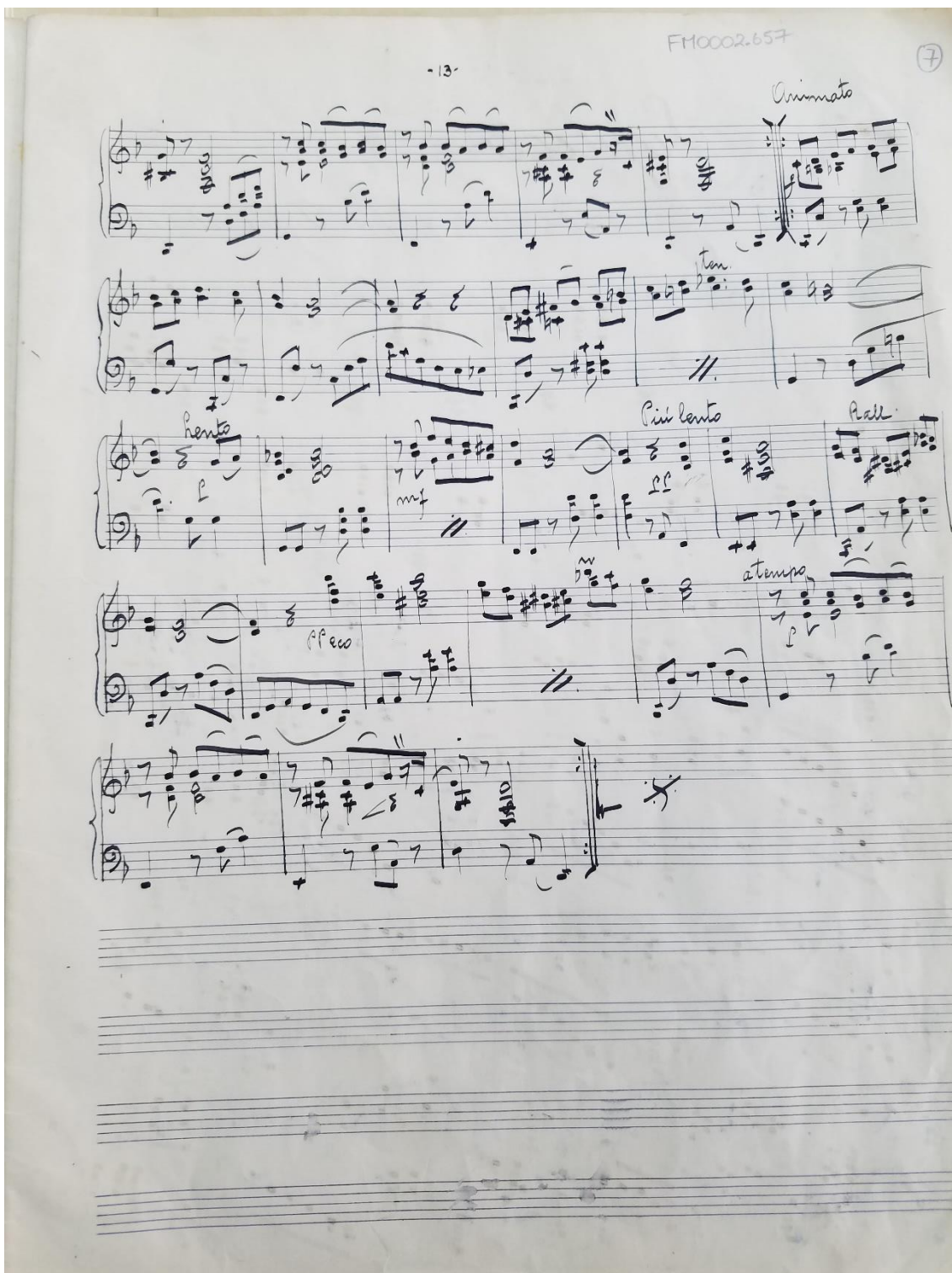


Imagen 13. Obra: Las Arirumbas. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

6-8

FM-V/ 17/5

\* - Plenitud =

Preludio por José I. Canelos M.

The score for the prelude is written for piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The piece features a series of chords and melodic lines in both hands, with various dynamics such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'leg.' (leggiero). The score concludes with a 'D. e.' (Da Capo) instruction and 'ad lib.' (ad libitum) marking.

\* - Plegaria Indúe =

FM-V/ 17/6

Melodía por José I. Canelos M.

The score for the melody is written for piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Molto Moderato'. The piece consists of a single melodic line in the right hand, with a 'leg.' (leggiero) marking. The score concludes with a fermata over the final note.

Imagen 14. Obra: Plegaria Indúe. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

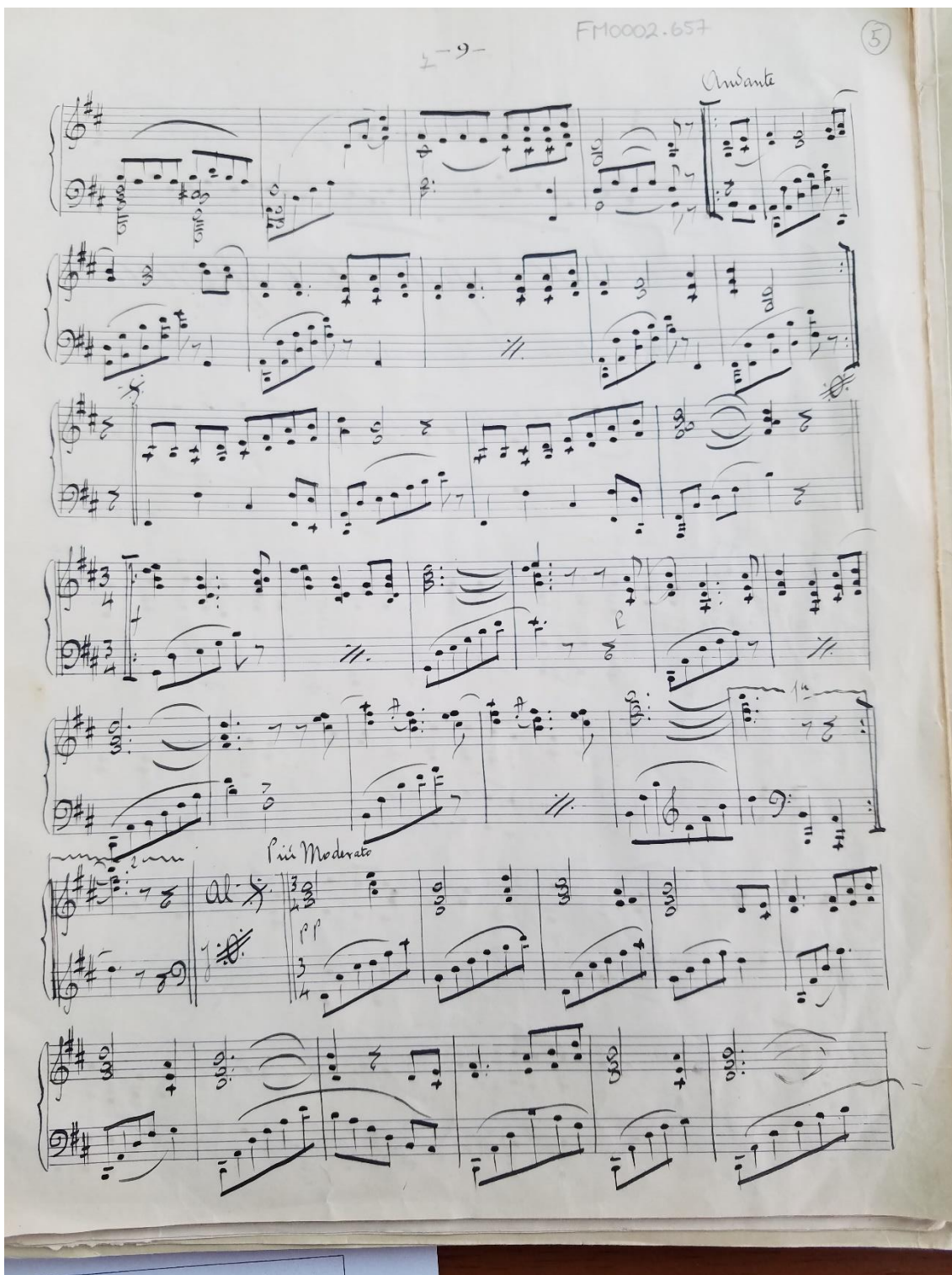


Imagen 15. Obra: Plegaria Indúe. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

-10- 8

*Rall dim.*

*Amor que se esfuma*

Vals por José J. Canelos M. FM-V/ 17/7

*Introducción*  
*Moderato*

*Epo. di Vals lento*

*pp*

*leg.*

Imagen 16. Obra: Plegaria Indúe. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

6-8- FM-V/ 17/5

\* Plenitud =

Preludio por José I. Canelos M.

*Moderato*  
*leg.*  
*cresc.*  
*mf*  
*leg.*  
*dim*  
*dim e rall.*  
*D. C.*  
*ad. lib.*

\* Plegaria Indica = FM-V/ 17/6

Meledía por José I. Canelos M.

*Molto Moderato*  
*leg.*

Imagen 17. Obra: Plenitud. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

- 14 -

FM-V/ 7/9

# Súplica

*Psillo-Romance por José J. Canelos M.*

*Moderato*  
M.M. =  $\text{♩} = 100$

*mf*

*rit.*

*t.p.*

*Poco Maas*

*Canto I?*

*A tempo*

*mf*

*rit.*

Imagen 18. Obra: Súplica. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

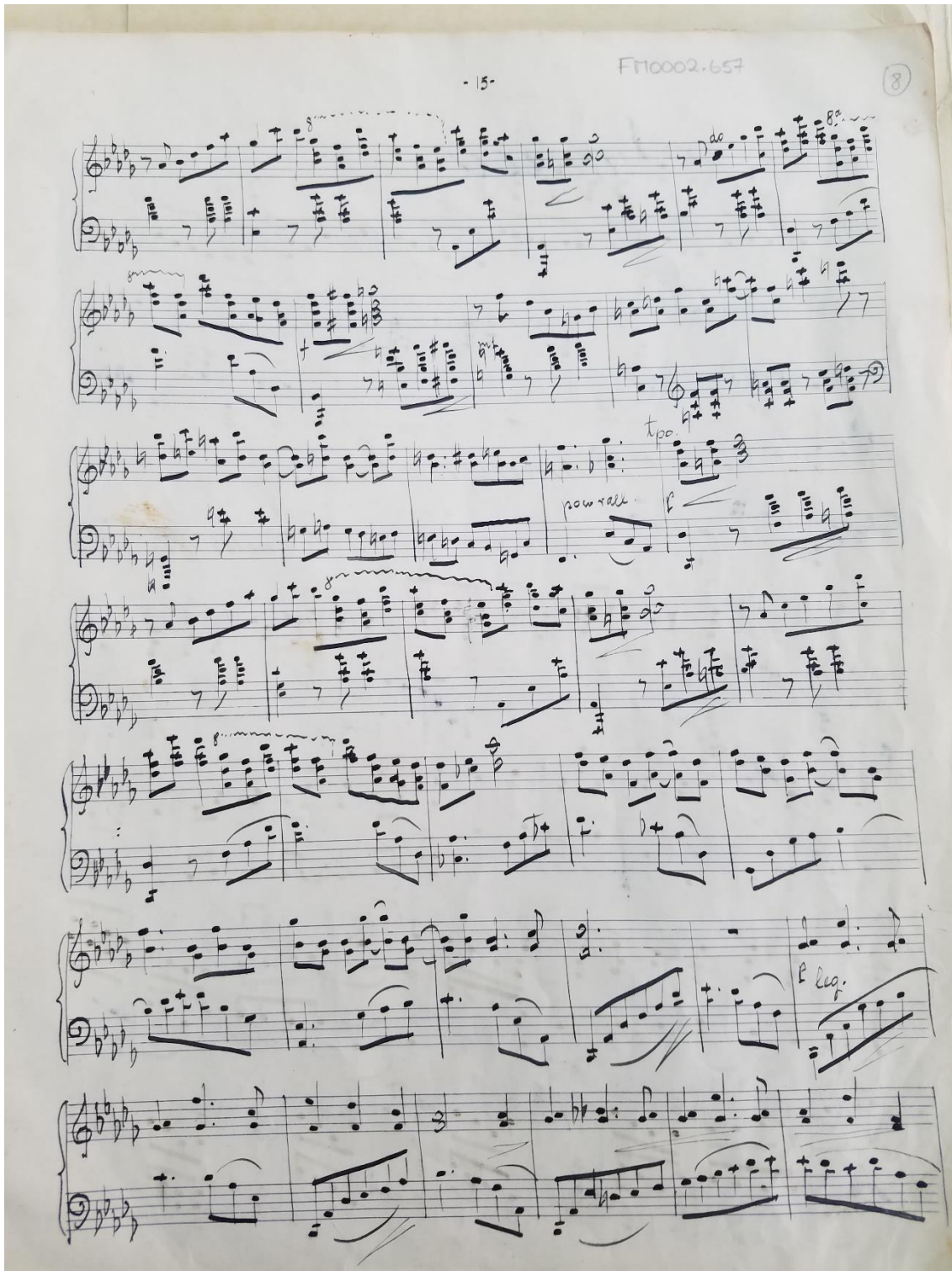


Imagen 19. Obra: Súplica. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

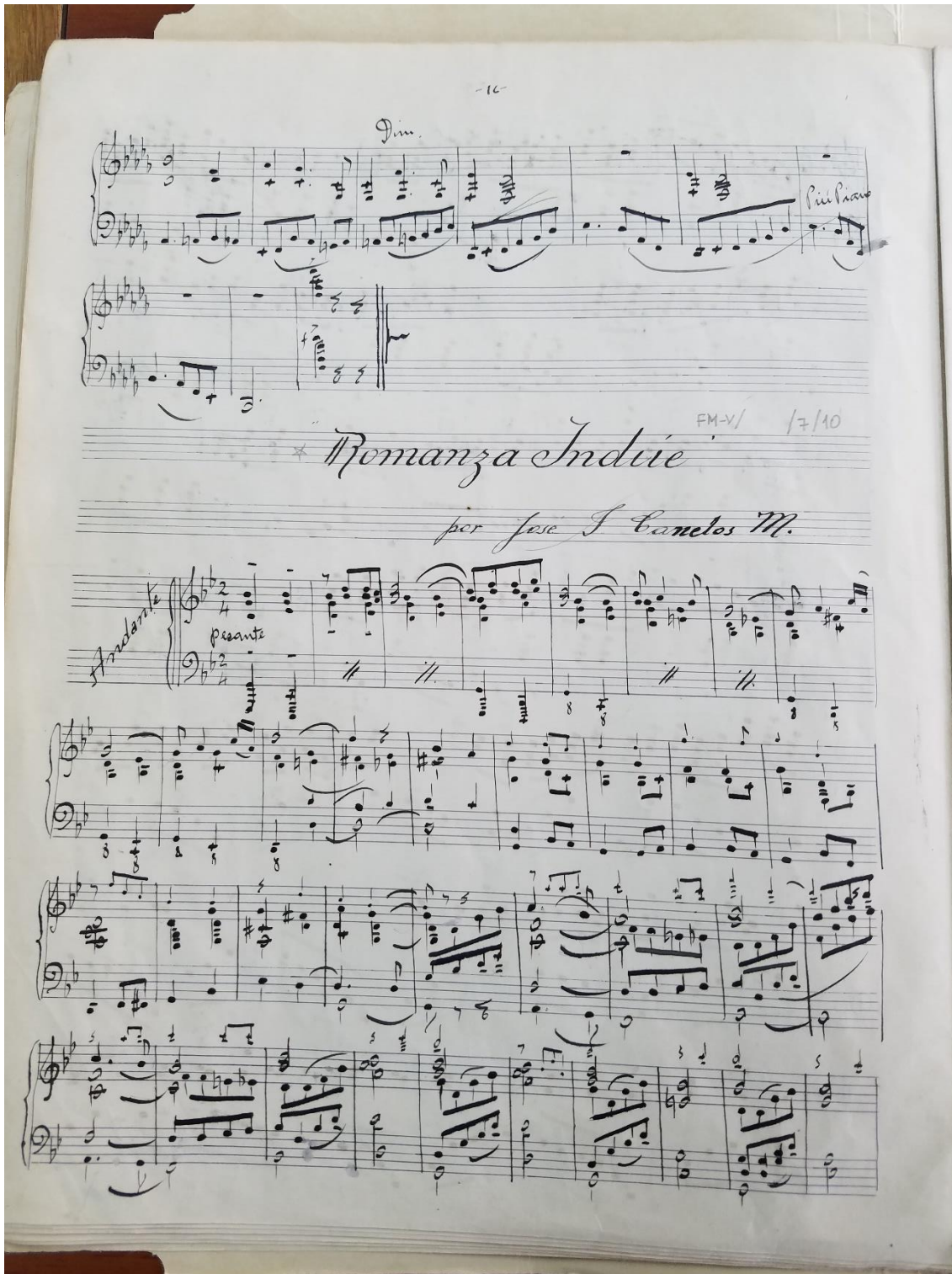


Imagen 20. Obra: Súplica. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

*Pobre Barquilla!*

Yanao Colonial ecuatoriano *anexo de* José I. Canelos M. FM-V/ 17/20

*Adagio con sentimento*

*Piano*

*sempre legatiss.*

*cresc.*

*D.C. Coda*

Imagen 21. Obra: Pobre Barquilla. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

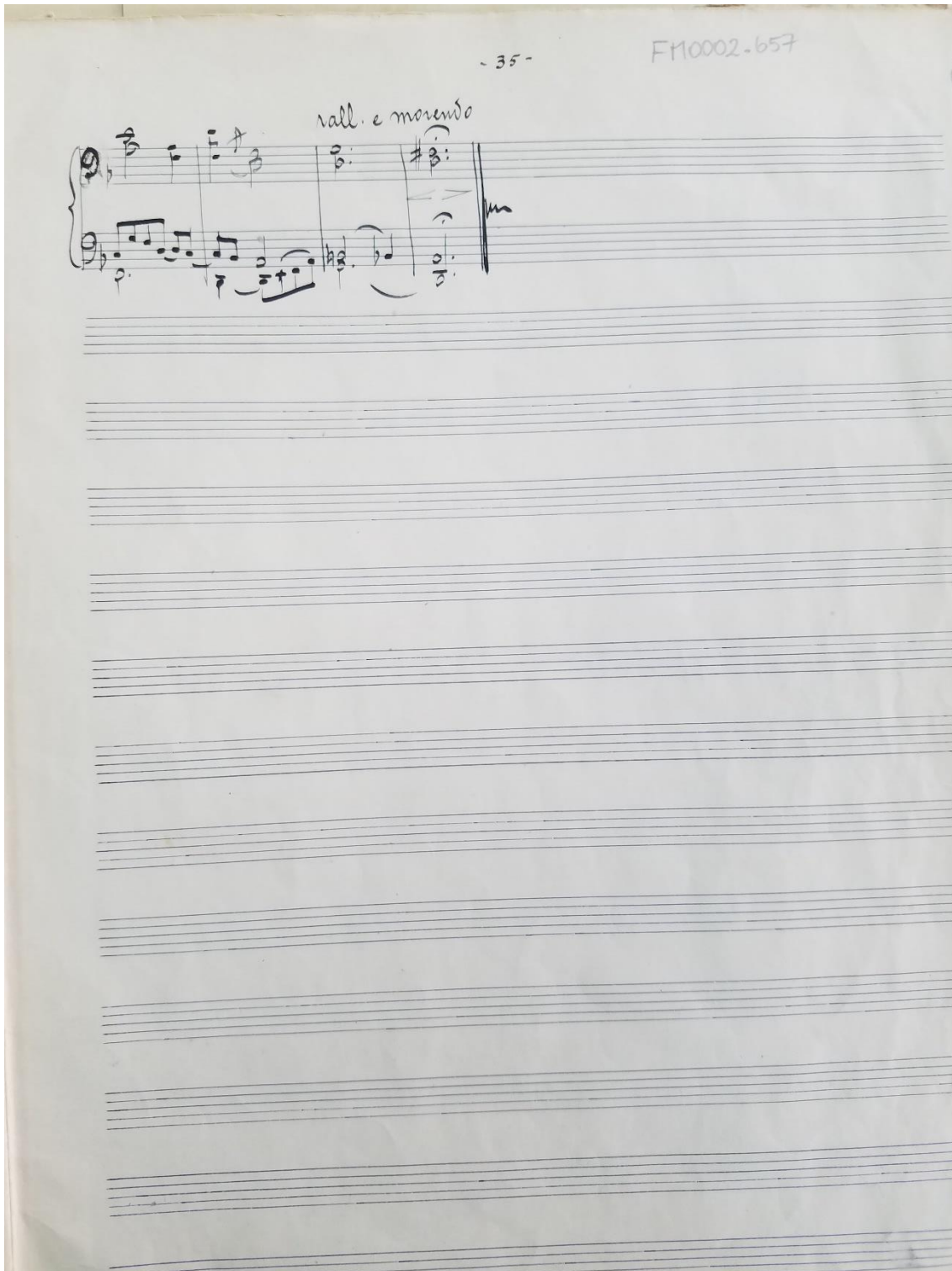


Imagen 22. Obra: Pobre Barquilla. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

*Madrigal del Amor*

*Losillo* *José J. Canelos*

*Modo Simple*

*er - to*  
*un a - mor se - re - to*  
*un a - mor sea - ve y - dia*  
*er - to*  
*a - na mu - jer*  
*ro como ke - nar un ni - do*  
*ma - do - ces - - - - - con - - - - - Di - - - - - do - - - - - no*  
*ni do de*

Imagen 23. Obra: Madrigal del Amor. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

FM0002.663 ②

*rit.* *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *cresc.*  
 ri-se-ros con a- ni-llas y con flo-res y con lunas cris- tal-  
 lu ni-do en el al-ma preso don-de quem-ola co-mo un ba-  
 un ma-ri-ñol  
*f* ... ver un a- mor ra-dian- te un a- mor  
 xi- bio y fra- gan- te de ex- mo- tion  
*p* es un gar- zar u- na ri- ma  
*poco rit.* *a tempo* *1a* *2a*  
 so- mo un lu- ce-ro en la so- ra- zon

SCHIRMERS

Imagen 24. Obra: Madrigal del Amor. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

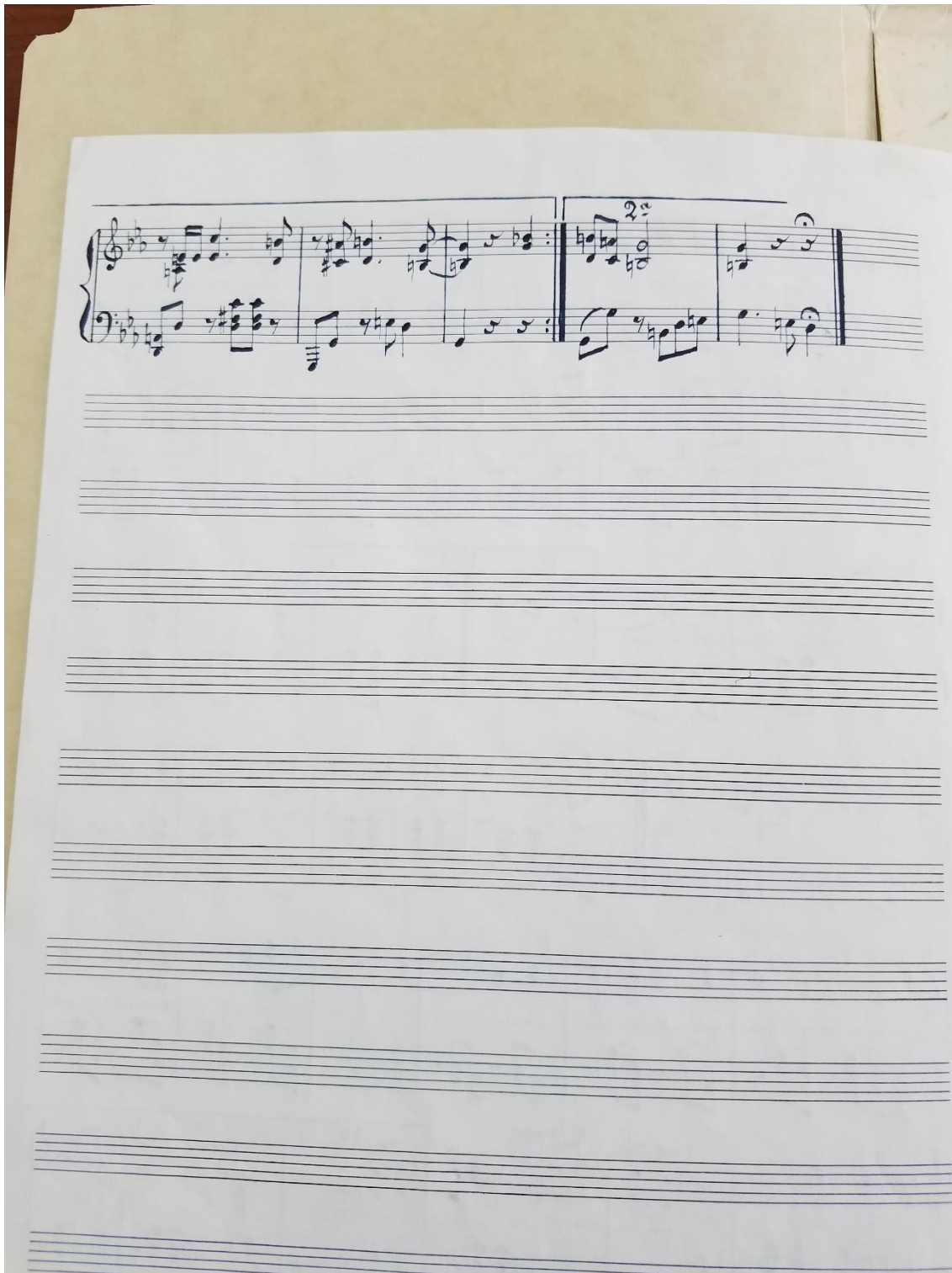


Imagen 25. Obra: Madrigal del Amor. José Ignacio Canelos. Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

## **Bibliografía**

Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.

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

Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Ecuador Debate*, 84, 177-191.

Castillo, P. (2015). *La música nacional se renueva con las fusiones de ritmos*. El Comercio. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/>

Mancero, D. (2013). *Manual para la organización y el funcionamiento de las bandas musicales estudiantiles*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.

Guerrero, P (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, tomo I. Quito: Universidad de los Hemisferios.

Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje, y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Guerrero, P (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, tomo II. Quito: Universidad de los Hemisferios.

Mullo, J. (2015). *Cantos montoneros y chapulos. Semántica de la canción alfarista*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Ramírez, A. (2012). El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes. *Música cultura y pensamiento*, 4(4), 89-100.

Juárez, M. (2010). *Historia de la Música Universal: desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Quito: Universidad de los Hemisferios.

Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Moreno, S. L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

Chevalier, M (2014). *Tratando de morfología musical*. Buenos Aires: Universidad Tecnológica Nacional.

Zambrano, R (2013). *Historia mínima de la música en occidente*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

Guerrero, F. (2012). *Memoria Musical del Ecuador*. Quito. Recuperado de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/>

Morales, J. C. (2014). *Origen del pasillo*. Quito. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com.ec/>