

# UCUENCA

1

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

### Realización de tres composiciones para coro basadas en ritmos tradicionales ecuatorianos

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciado  
en Instrucción Musical

**Autor:**

David Alexander Vélez Naula

**Director:**

Nelson Darío Ortega Cedillo

ORCID:  0000-0003-1009-4517

**Cuenca - Ecuador**

2024-03-14

## Resumen

El presente proyecto de investigación tiene como objetivo la creación de tres composiciones inspiradas en géneros tradicionales ecuatorianos tales como el *sanjuanito*, el *danzante* y el *yaraví*. Estas composiciones estarán destinadas para su interpretación bajo un formato coral o cuarteto vocal *a capella*. Para lo cual, se inicia con un análisis descriptivo de los antecedentes de la *Música Ecuatoriana*, lo que da lugar a un breve recorrido por los usos habituales de la música en los habitantes pasados del territorio que actualmente identificamos como Ecuador; esto permitirá conocer el carácter e intención de las obras. Luego, se continúa con una descripción de las técnicas compositivas armónicas, rítmicas y melódicas que se han empleado en la elaboración de las composiciones. Por consiguiente, se expone un análisis descriptivo y comparativo de las obras, donde se evidenciará el trabajo investigativo y creativo del autor desde una perspectiva técnica. Finalmente, se muestra el producto al que se ha llegado tras el proceso de investigación que consiste en las partituras definitivas de las tres composiciones, identificadas como *Sanjuanito Opus 1*, *Danzante Opus 1* y *Yaraví Opus 1*.

*Palabras clave:* composición, coro, música ecuatoriana



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

The present research project aims to create three compositions inspired by traditional Ecuadorian genres such as sanjuanito, danzante, and yaraví. These compositions will be intended for performance in a choral or vocal quartet a cappella format. To do so, I begin with a descriptive analysis of the antecedents of *Ecuadorian Traditional Music*, which gives rise to a brief overview of the usual uses of music by the inhabitants of the territory that we now identify as Ecuador; this will allow us to understand the character and intention of the works. Next, we continue with a description of the harmonic, rhythmic and melodic compositional techniques that have been used in the elaboration of the compositions. Therefore, there is a descriptive and comparative analysis of the works, which will show the author's research and creative work from a technical perspective. Finally, the product that has been reached after the research process is shown, which consists of the definitive scores of the three compositions, identified as *Sanjuanito Opus 1*, *Danzante Opus 1* and *Yaraví Opus 1*.

*Keywords:* composition, choir, ecuadorian traditional music



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	2
Índice de contenidos.....	4
Índice de figuras.....	6
Índice de tablas.....	7
Dedicatoria.....	9
Agradecimientos.....	10
Capítulo 1. Géneros Musicales Tradicionales Ecuatorianos.....	13
1.1. Antecedentes Históricos.....	13
1.1.1. La Música Precolombina.....	13
1.1.3. Música del siglo XIX y XX.....	17
1.2. Antecedentes Teóricos: Técnicas de Composición.....	24
1.2.1. Técnicas de Desarrollo Armónico.....	25
1.2.2. Técnicas de Desarrollo Melódico.....	29
1.2.3. Técnicas de Desarrollo Rítmico.....	33
1.2.4. Forma Musical.....	35
1.2.5. Formato Coro.....	38
1.3. Selección de los géneros musicales.....	39
1.3.1. Criterios de Selección.....	39
1.3.2. El Sanjuanito.....	40
1.3.3. El Danzante.....	41
1.3.4. El Yaraví.....	42
Capítulo 2. Análisis Descriptivo y Comparativo de: Sanjuanito Opus 1, Danzante Opus 1 y Yaraví Opus 1.....	44
2.1. Análisis descriptivo melódico, armónico y rítmico del Sanjuanito Opus 1.....	44
2.2. Análisis descriptivo melódico, armónico y rítmico del Danzante Opus 1.....	58
2.3. Análisis comparativo del Sanjuanito Opus 1 y del Yaraví Opus 1.....	69

	5
Capítulo 3. Repertorio de Obras.....	72
Conclusiones.....	97
Recomendaciones.....	99
Referencias.....	100

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> Dominante y Sustituto tritonal.....	27
<b>Figura 2</b> Adición de dominante secundario.....	27
<b>Figura 3</b> Estructura pregunta - respuesta.....	31
<b>Figura 4</b> Estructura eco.....	32
<b>Figura 5</b> Hemiola.....	34
<b>Figura 6</b> Ritmo común en el Sanjuanito.....	40
<b>Figura 7</b> Partitura del danzante Píllaro Viejo.....	41
<b>Figura 8</b> Ritmo de Danzante.....	42
<b>Figura 9</b> Ritmos comunes en el Yaraví.....	43
<b>Figura 10</b> Partitura del yaraví Puñales.....	43
<b>Figura 11</b> Forma ternaria del tema Sanjuanito Opus 1.....	44
<b>Figura 12</b> Técnica de pregunta-respuesta.....	45
<b>Figura 13</b> Imitación estricta.....	46
<b>Figura 14</b> Imitación estricta.....	46
<b>Figura 15</b> Técnica de repetición por aumentación y disminución.....	47
<b>Figura 16</b> Imitación por cambio de altura.....	48
<b>Figura 17</b> Introducción del Sanjuanito Opus 1.....	49
<b>Figura 18</b> Modulación.....	50
<b>Figura 19</b> Retorno a la tonalidad.....	51
<b>Figura 20</b> Ritmo de sanjuanito mestizo en tenor y bajo.....	52
<b>Figura 21</b> Ritmo de sanjuanito mestizo en soprano y alto.....	52
<b>Figura 22</b> Puente previo a la sección B.....	53
<b>Figura 23</b> Ritmo sanjuanito indígena.....	54
<b>Figura 24</b> Interludio primera parte.....	55
<b>Figura 25</b> Interludio segunda parte.....	56
<b>Figura 26</b> Forma ternaria del tema Danzante Opus 1.....	58
<b>Figura 27</b> Escala pentafónica en Em.....	58

	7
<b>Figura 28</b> Punto culminante en la introducción.....	59
<b>Figura 29</b> Punto culminante.....	59
<b>Figura 30</b> Imitación e inflexión melódica.....	60
<b>Figura 31</b> Inflexión melódica.....	60
<b>Figura 32</b> Imitación e inflexión melódica.....	61
<b>Figura 33</b> Eco.....	62
<b>Figura 34</b> Eco.....	62
<b>Figura 35</b> Introducción.....	63
<b>Figura 36</b> Acordes suspendidos.....	63
<b>Figura 37</b> Modulación.....	64
<b>Figura 38</b> Retorno a la tonalidad.....	65
<b>Figura 39</b> Eco.....	65
<b>Figura 40</b> Inicio anacrúsico y final femenino.....	66
<b>Figura 41</b> Inicio anacrúsico y final femenino.....	66
<b>Figura 42</b> Inicio anacrúsico y final femenino.....	66
<b>Figura 43</b> Hemiola.....	67
<b>Figura 44</b> Ritardando y calderón final.....	67

## Índice de tablas

<b>Tabla 1</b> Análisis Morfológico del Nacionalismo Ecuatoriano.....	19
<b>Tabla 2</b> Acordes para sustitución simple.....	26
<b>Tabla 3</b> Técnicas de repetición de giros melódicos.....	30
<b>Tabla 4</b> Técnicas de variación melódica.....	33
<b>Tabla 5</b> Formas binarias.....	36
<b>Tabla 6</b> Formas ternarias.....	37
<b>Tabla 7</b> Consideraciones técnicas vocales del Sanjuanito Opus 1.....	57
<b>Tabla 8</b> Consideraciones técnicas vocales del Danzante Opus 1.....	68
<b>Tabla 9</b> Análisis Comparativo del Sanjuanito Opus 1 y el Yaraví Opus 1.....	70

## Dedicatoria

Este trabajo lo dedico a mi madre, quien ha estado constantemente manifestándome su amor y apoyo de diversas maneras, desde lo económico hasta las palabras de aliento para concluir esta primera etapa de mi formación profesional.

## Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Cuenca, en especial a la Facultad de Artes, su personal docente y administrativo, que han permitido formarme y han sido parte fundamental en mi desarrollo profesional.

A la Ing. Margarita Moyón que ha sido una importante colaboradora para el desarrollo de las composiciones, de manera especial en la autoría de las letras de dos de ellas.

Al Lcdo. Diego Lucero, por su amabilidad al permitir el uso de su letra para el tema *Yaraví Opus 1*.

Al Mgt. Nelson Ortega, tutor del presente trabajo, por su tiempo y conocimientos brindados para la elaboración de la investigación y la composición de las obras.

## Introducción

El presente proyecto plantea la creación de tres composiciones que serán inspiradas en los géneros de *sanjuanito*, *danzate* y *yaraví* destinadas al formato coral compuesto por las cuerdas de: soprano, contralto, tenor y bajo. Estas composiciones emplearán las técnicas compositivas académicas, así como también los recursos musicales propios de los géneros mencionados.

En base a la búsqueda de varias fuentes de publicación como repositorios universitarios, se ha podido observar pocas creaciones para formato coral inspiradas en géneros musicales tradicionales. A raíz de esta indagación, se propuso el presente proyecto de investigación. El uso de estos géneros y su vinculación con el formato coral puede considerarse como la tentativa de una integración más estrecha entre lo popular y lo académico, ya que los géneros musicales mencionados poseen una evidente presencia en fiestas populares con un formato más instrumental o mixto (Guerrero, 2004). De esta manera, se ha identificado un espacio cultural en el que el formato coral no ha sido tratado o lo ha sido en pocas ocasiones, y supone un espacio adecuado para la ejecución y difusión de las composiciones resultantes.

Se plantearon las siguientes problemáticas para poder desarrollar la investigación.

- ¿Cuáles son los recursos melódicos, armónicos y rítmicos de los géneros de Sanjuanito, Danzante y Yaraví?
- ¿De qué manera puedo utilizar los recursos de los géneros Sanjuanito, Danzante y Yaraví junto a las técnicas compositivas académicas para la creación de tres composiciones?
- ¿Cuáles son las consideraciones técnicas vocales para la composición del tema?

Es por esto que se determinaron los siguientes objetivos:

Objetivo general: Crear tres composiciones para coro mixto a capella basadas en los géneros tradicionales ecuatorianos: Sanjuanito, Dazante y Yaraví.

Objetivos específicos:

1. Contextualizar los géneros de Danzante, Sanjuanito y Yaraví.
2. Componer las obras utilizando técnicas de arreglos y composición.

3. Describir las técnicas compositivas empleadas.

4. Analizar dos composiciones.

Para la elaboración del proyecto de investigación se han empleado enfoques cualitativos y cuantitativos. El enfoque cualitativo ha sido utilizado en el análisis descriptivo de las partituras de obras tomadas como referencia, mientras que para su previa recolección se ha empleado el enfoque cuantitativo.

De esta manera se llega a establecer la estructura del proyecto de investigación compuesta de tres capítulos, detallados a continuación.

El primer capítulo contextualiza los géneros tradicionales usados en las composiciones, sus antecedentes históricos, teóricos y artísticos. Así como también se describen las técnicas compositivas usadas en las obras.

El segundo capítulo desarrolla un análisis descriptivo en el ámbito melódico, armónico y rítmico de dos de las composiciones y también un análisis comparativo entre dos de las composiciones.

El tercer capítulo expone las partituras completas finales de las tres composiciones como producto de la investigación.

Para la culminación del trabajo se establecen conclusiones alcanzadas tras la investigación y el proceso creativo; así como recomendaciones que constituyen perspectivas adquiridas en el proceso y aportan una reflexión a la comunidad académica.

## Capítulo 1. Géneros Musicales Tradicionales Ecuatorianos.

### 1.1. Antecedentes Históricos.

La Música Ecuatoriana tiene un largo proceso de transformación, de constante mestizaje y reinención. Es por esto que en este apartado, se exploran antecedentes que han permitido la justificación de la elección de los géneros y las líricas usadas en las composiciones.

Se ha considerado pertinente hablar primero acerca de aquellas manifestaciones sonoras que ya fueron desarrolladas por los habitantes originarios del continente denominado América. Luego, cómo estas manifestaciones experimentaron el sometimiento y mestizaje de la época colonial (Godoy, 2012). Finalmente, se expone la música ecuatoriana desarrollada por grandes figuras del pasado siglo XX.

#### 1.1.1. La Música Precolombina

Antes de la llegada de los españoles a las costas de América, ya existía música entre los habitantes del continente, un hecho que describieron varios cronistas de la época acerca de las grandes civilizaciones Azteca, Maya e Inca, como podremos ver a continuación.

Esta música precolombina podía ser interpretada a través del canto y la danza:

Cuando cantan estos cantares que son de muchos disparates de sus antiguallas, invocan el nombre de la Huaca (ídolo), alzando la voz, diciendo un verso solo, o levanta las manos, o dan una vuelta al derredor conforme al uso de la tierra, y el modo ordinario es no pronunciar de una vez el nombre de la Huaca, sino entre sílaba y sílaba interpolar la voz sin articular sílaba alguna. (Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Perú*, citado en Martínez, 2004).

Y la encontramos interpretada también con instrumentos de percusión y de viento:

No son aficionados a música; cantan todos generalmente a un mismo tono, más triste que alegre; no se aficionan a instrumentos de placer, sino a bélicos, funestos y lastimeros, que son roncós tamboriles y cornetas hechas de canillas de españoles y de

otros indios sus enemigos que resuenan con doloroso y triste clamor. (González, *Desengaño y reparo de la guerra de Chile*, citado en Martínez, 2004).

Estos y otros testimonios aluden a la relación de la música dentro del ambiente de lo sacro y ritualístico. Queda por ende la duda si la música en esta época tuvo una connotación de tintes más sociales, tal y como ha sucedido en otras sociedades, y la respuesta es que sí estuvo presente la música en otros ámbitos.

Cada señor en su casa tenía capilla con sus cantores componedores de danzas y cantares, y éstos buscaban que fuesen de buen ingenio para saber componer los cantares en su modo de metro o de coplas que ellos tenían, y cuando éstos eran buenos contrabajos teníanlos en mucho, porque los señores en sus casas hacían cantar muchos días sumisa voz. (Benavente, *Memoriales*, citado en Martínez, 2004)

De esta manera, la necesidad y el lujo de poseer música en sus salones y casas de las esferas aristocráticas ha sucedido al igual que en muchas otras partes del mundo. Sin embargo, la música ha estado muy presente también en las actividades cotidianas, como la agricultura, del habitante precolombino, así lo manifiesta Garcilaso de la Vega:

Es admiración ver que con tan flacos instrumentos [agrícolas] hagan obra tan grande y la hacen con grandísima facilidad sin perder el compás del canto. Las mujeres andan contrapuestas a los varones, para ayudar con las manos a levantar los céspedes. (Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios reales*, citado en Martínez, 2004).

La actividad sonora estuvo muy presente en la cacería, ya desde la etapa preliminar a esta actividad a manera de encomendar la caza a sus deidades así como para generar espanto a los animales que serán cazados, y consumada la caza la música vuelve a tomar protagonismo en el agradecimiento a las deidades por el éxito obtenido.

Yendo caminando con el gran ruido de bocinas, caracoles y flautas y atambores, llegados al puesto, cercaban toda la falda de aquella sierra, alrededor, y pegándole por todas partes fuego, salían muchos y muy diversos animales, venados, conejos, liebres, zorras, lobos, etc., los cuales iban hacia la cumbre, huyendo del fuego, y yendo los

cazadores tras ellos, con grande grita y vocería, tocando diversos instrumentos, los llevaban hasta la cumbre delante del ídolo, donde venía a haber tanta apretura en la caza, [...]. Tomaban entonces grande número de caza, y a los venados y animales grandes sacrificaban delante del ídolo, sacándoles los corazones con la ceremonia que usaban en los sacrificios de los hombres, lo cual hecho tomaban toda aquella caza a costas, y volvíanse con su ídolo por el mismo orden que fueron, y entraban en la ciudad con todas estas cosas muy regocijados con grande música de bocinas y atabales, hasta llegar al templo, adonde ponían su ídolo con muy gran reverencia y solemnidad. Íbanse luego todos a guisar las carnes de toda aquella caza, de que hacían un convite a todo el pueblo, y después de comer hacían sus representaciones y bailes delante del ídolo. (Acosta, *Historia natural y moral*, citado en Martínez, 2004).

Quizás buscando el mismo efecto atemorizador que provocaba con los instrumentos musicales sobre los animales que serían dados a la caza, el nativo americano también los interpretaba previo a la guerra: “son muy grandes voceadores; cuando van a la guerra llevan muchas bocinas y atambres y flautas y otros instrumentos.” (Cieza de León, *La crónica del Perú*, 1550)

Por supuesto, la música no puede faltar en los acontecimientos fúnebres:

Y cuando los señores morían, se juntaban los principales del valle y hacían grandes lloros, y muchas de las mujeres se cortaban los cabellos hasta quedar sin ninguno, y con atambores y flautas salían con sonos tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo, para provocar a llorar a los presentes. [...] porque mientras mayor señor es, más honra se le hace y mayor sentimiento muestran, llorando con grandes gemidos y endechándolo con música dolorosa, diciendo en sus cantares todas las cosas que sucedieron. (Cieza de León, *La crónica del Perú*, citado en Martínez, 2004)

### 1.1.2. La Música en la Colonia

Se puede entender que la época de la Colonia abarca desde la llegada de los españoles, el implacable adoctrinamiento impositivo y abolición de costumbres, tradiciones y formas de pensamiento ejercido por los españoles sobre los nativos americanos, pasando por la etapa de

servidumbre y extrema explotación, y hasta el proceso de independencia del territorio que posteriormente dará paso al Estado Ecuatoriano. (Ayala, 1994, Citado en Historia del Ecuador, Godoy, 2012)

A la par de este proceso, Mario Godoy plantea tres etapas clave en el plano musical:

La primera termina con el fallecimiento de Diego Lobato de Sosa (1614); la segunda tiene como personaje central a Santa Mariana de Jesús (1618 - 1645) y concluye con la expulsión de los jesuitas (1767); la última culmina con el cierre del Aula de Música el fraile agustino Tomás de Mideros y Miño (1810) y la apertura de la Escuela de Música, en el Convento Franciscano, por Fray Antonio Altuna (1810). (Godoy, *Historia de la Música del Ecuador*, 2012).

En este punto cabe mencionar que la producción musical tiene una gran variedad debido a los distintos estratos sociales, Godoy define a estos estratos como la “república de indios” y la “república de españoles”(2012). El estrato español dominante dentro del cual la producción religiosa de la música es bastante copiosa, debido a que la Iglesia Católica tiene un estrecho vínculo con “instituciones musicales, coros, escuelas, gremios, personajes, repertorios, fiestas, etc.”

El otro estrato de los descendientes de los nativos americanos que como vimos previamente, tuvieron un notable uso de la música en muchos aspectos de su vida cotidiana y pese a la opresión occidental, mucha de esta música logró sobrevivir, y en esta etapa colonial pudo continuar rememorando e inclusive generando nuevos cantos y tonadas, experimentando un constante dinamismo y transformación al tener que sobrevivir paralelamente al estrato español colono.

Mucha de esta música producida por los descendientes de los nativos americanos hubo de ser adaptada por religiosos católicos para alabar a su Dios, bajo una política de estricta evangelización, nos menciona Godoy (2012). Un ejemplo de esta adaptación expresa Segundo Luis Moreno (Citado en Historia del Ecuador, Godoy, 2012): “Salve, Salve Gran Señora, originalmente fue un canto sacro indígena, Yupaichishca (adorable, venerable, digno de toda alabanza), los frailes católicos le adaptaron versos en español, dedicados a la Virgen María”.

Un hecho destacable de esta época es la constante mención del natural talento o predilección de los indígenas para la música, muchos de los cuales lograron estudiar, ejecutar e incluso componer ampliamente música occidental, como lo menciona Bernardo Recio (Citado en Historia del Ecuador, Godoy, 2012) sobre la música en Quito:

La gente bárbara de estos países cultivó siempre y mantuvo muy innata afición a la música (...) En las catedrales y otras iglesias hay músicas bien concretadas, y es mucho el número de los instrumentos músicos, flautas, oboes, vihuelas, cítaras, arpas, violines y violones, clavicordios, trompas y órganos (...) Pero hoy día son tantos los violines, que están muy de sobra, y son muy comunes a los indios, entre los cuales hay muchos diestros tocadores de oficio. Y es cosa muy frecuente el tocarlos aún en las misas rezadas de algunos santos. Y algunos los tocan con tal primor, que hacen parecer a la iglesia gloria. (...) En la última misión que de Alemania pasó a aquellas partes, vino una capilla muy completa. Unos con flautas muy sonoras, otros con violines y trompas, y todos muy industriados en los puntos de solfa (...) Estos trajeron varias canciones y raros modos músicos, que iban aprendiendo los músicos de Quito, entre los cuales hay indios bellos remedadores (...) el instrumento más común, y que con más primor manejan los indios, es el arpa. Es de manera, que donde quiera se hallan arperos. Veránse muchos lugares o pueblos de indios, sin sastre ni zapatero. Faltará el pan, allí la carne, acullá el vino; pero la arpa no puede faltar. (Recio, 1996)

### 1.1.3. Música del siglo XIX y XX

En el siglo XX, según Godoy, 2012, ocurren en la música fuertes corrientes nacionalista, que buscarían la reivindicación de los géneros populares y ritmos indígenas y afroecuatorianos. Serían una fuente de inspiración y también de recursos que los incorporaron en sus trabajos. Una adecuada síntesis de esta época la encontramos en la Tesis de Maestría "*Suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Obra en tres movimientos estilizado con técnicas compositivas contemporáneas y elementos indígenas ecuatorianos*" de Nelson Ortega Cedillo (2021), véase Tabla 1, además de los géneros ya mencionados, se puede observar que las formas vocales y corales estuvieron presentes entre las obras de todas las generaciones de compositores nacionalistas que determina Ortega. De esta manera se puede expresar que la música vocal continúa siendo una parte fundamental de las manifestaciones sonoras de la

música ecuatoriana, en especial al considerar a los compositores nacionalistas como herederos de la música de distintas épocas que fue explorada en el presente capítulo.

**Tabla 1**

*Análisis Morfológico del Nacionalismo Ecuatoriano*

<b>Estilo Ecuatoriano</b>	<b>Compositores</b>	<b>Ritmos indígenas, afroecuatorianos y géneros populares</b>	<b>Formas vocales, instrumentales y mixtas de tradición europea</b>	<b>Estilo europeo</b>
Nacionalismo inicial (1866 - 1939)	Doménico de Sanjuanito, Brescia (1866 - 1930)	de yaraví, danzante y "bomba"	Sinfonía, suite y variaciones	Neobarroco
1ra. generación de compositores nacionalistas (1870 - 1890)	Segundo Moreno (1882-1972) Francisco Salgado (1880-1970) Sixto M. Durán (1875-1947) Pedro Traversari (1874-1956) Salvador Bustamante (1976-1935) Casimiro Arellano (1880-1970)	L. Yaravíes, huaynos, sanjuanitos Pasillos, albazos, fox incaico, cueca, amorfinos, tangos, boleros, habaneras, chilena / pasodobles, valeses, villancicos, marchas, rondeñas, barcarolas, himnos, polkas, fox trot, zarzuelas,	Sinfonías, óperas, conciertos, sonatas, suites, preludios, corales, oberturas, romanzas, cantatas, caprichos, fantasías, poemas sinfónicos, elegías, variaciones, fugas, gavotas, melodramas, misas, motetes, corales, lied, nocturnos.	Neobarroco /Romántico Modalidad y tonalidad

serenatas.

<b>Estilo Ecuatoriano</b>	<b>Compositores</b>	<b>Ritmos indígenas, afroecuatorianos y géneros populares</b>	<b>Formas vocales, instrumentales y mixtas de tradición europea</b>	<b>Estilo europeo</b>
2da. generación de compositores nacionalistas (1890-1920)	Luis H. Salgado (1903-1977) Belisario Peña Ponce (1902-1959) José Ignacio Canelos (1898-1957) Ricardo Becerra Lara (1905-1975) Alberto Moreno (1889-1980) Ángel H. Jiménez (1907-1965) Inés Jijón (1909-1995) Juan Pablo Muñoz (1898-1964) José Canelos (1898-1957) Néstor Cueva Negrete (1910-1981)	Danzante, tonadas, yaravíes, huaynos, sanjuanitos, cantos Tango incaico, Pasillos, albazos, fox incaico, cueca, amorfinos, tangos, boleros, habaneras, chilena / tonadas, zambas, pasodobles, valeses, villancicos, marchas, aires, rondeñas, barcarolas, himnos, polkas, fox trot,	Suites, Ballets, rapsodias, interludios, sinfonías, óperas, conciertos, sonatas, preludios, corales, romanzas, cantatas, caprichos, fantasías, poemas sinfónicos, elegías, variaciones, fugas, gavotas, melodramas, misas, motetes, corales, lied, nocturnos.	Neobarroco /Romántico (Modalidad y tonalidad) Post-romanticismo expresionista dodecafonismo o serialismo integral)

Corsino Durán zarzuelas,  
 Carrión serenatas.  
 (1911-1975)

<b>Estilo Ecuatoriano</b>	<b>Compositores</b>	<b>Ritmos indígenas, afroecuatorianos y géneros populares</b>	<b>Formas vocales, instrumentales y mixtas de tradición europea</b>	<b>Estilo europeo</b>
3ra. generación de compositores nacionalistas (1920 - 1950)	Carlos Bonilla (1923-2010) Gerardo Guevara (1930) Mesías Manguashca (1920 - 1938) Jorge Campos (1960)	Bombas, danzas, yumbo, yaravíes, sanjuanitos, aires típicos, tonadas / albazo, pasillo, pasacalles / marchas, himnos, vals.	Cantatas, trípticos, miniaturas, suites, aires, oberturas, operetas, preludios, ballets, marchas / música vocal, orquesta, cámara, coral, / sonatas / preludios, nocturnos, variaciones sinfónicas	Impresionismo, expresionismo, puntillismo, neoclasicismo / Música concreta y electroacústica /
4ta. generación de compositores nacionalistas (1950)	Terry Pazmiño (1949) Jacinto Freire Camacho (1950). Patricio Mantilla Ortega (1950) Mario Godoy	Bombas, danzas, yumbo, yaravíes, sanjuanitos, aires típicos, chaspiska, capishca,	Cantatas, trípticos, miniaturas, suites, aires, oberturas, operetas, Bombas, danzas, yumbo, yaravíes,	Música electroacústica, electrónica, concreta, "ismos", Música popular

---

Aguirre (1954).	tonadas	/	sanjuanitos, aires indígena y
Juan Mullo (1956).	albazo, pasillo, pasacalles	/	típicos, chaspiska, afro-ecuatoriana
Estévez (1947).	marchas,	/	albazo, pasillo,
Arturo Rodas (1951).	vales	/	pasacalles /
Diego Luzuriaga (1955).			marchas, vales
Julio Bueno (1958)			Bombas, danzas,
Blanca Layana (1953)			yumbo, yaravies,
Álvaro Manzano (1955)			sanjuanitos, aires
			típicos, tonadas /
			albazo, pasillo,
			pasacalles /
			marchas, jazz,
			rock, blues, etc.
			preludios, ballets,
			marchas / música
			vocal, orquesta,
			cámara, coral,
			sonatas /
			preludios,
			nocturnos,
			variaciones
			sinfónicas /
			formas sonoras
			acústicas,
			electroacústicas y
			mixtas

---

<b>Estilo Ecuatoriano</b>	<b>Compositores</b>	<b>Ritmos indígenas, afroecuatorianos y géneros populares</b>	<b>Formas vocales, instrumentales y mixtas de tradición europea</b>	<b>Estilo europeo</b>
Contemporáneos actuales	Jannet Alvarado (1963). Juan Campoverde (1964) José Campos Serrano (1960) Marcelo Ruano (1962) Alex Alvear (1962) Wilson Haro (1963) William Panchi (1964) Lucia Patiño (1967) Leonardo Cárdenas (1968) Paquito Godoy (1971)	Bombas, danzas, yumbo, yaravíes, sanjuanitos, aires típicos, tonadas / albazo, pasillo, pasacalles / marchas, jazz, rock, blues, etc.	trípticos, miniaturas, suites, aires, oberturas, preludios, / música vocal, orquesta, cámara, coral, / preludeos, variaciones / formas sonoras acústicas, electroacústicas y mixtas Música experimental	Música Ecléctica Producción de / música comercial popular Rompimiento entre música académica y música popular (jazz, rock, fusión, new age, nacional, latin jazz, etc.)

---

Cesar Santo  
Tejada (1962)  
Eduardo  
Florencia  
Eugenio Auz  
(1958) Mónica  
Alvarado (1959)  
Marcelo  
Uzcátegui (1959)  
Pablo Freire  
(1961) Julián  
Pontón (1961)  
Alejandro Bravo  
(1961)  
Raúl Garzón  
(1963) Marcelo  
Beltrán (1964)  
Juan Esteban  
Cordero  
(1967-1993)  
Cristian Mejía  
(1973)  
Juan Valdano  
(1967)

---

*Nota: tomado de Tesis de Máster "Suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Obra en tres movimientos estilizado con técnicas compositivas contemporáneas y elementos indígenas ecuatorianos" de N, Ortega, 2021, pp. 24 - 25.*

## **1.2. Antecedentes Teóricos: Técnicas de Composición.**

Para el desarrollo de las composiciones, y su posterior análisis, corresponde explorar distintas

técnicas de composición que han sido utilizadas, en cuanto a parámetros armónicos, rítmicos, melódicos y morfológicos.

## 1.2.1. Técnicas de Desarrollo Armónico.

El desarrollo armónico constituye una parte importante de las planteadas composiciones, ya que la armonía al ser considerada como los mecanismos de relación que puedan tener entre sí distintos sonidos simultáneos (Gabis, 2016), entonces su tratamiento se vuelve imprescindible en el presente trabajo. Se describen a continuación las técnicas que serán empleadas.

### - Rearmonización por sustitución.

La rearmonización por sustitución o *sustitución simple*, consiste en el reemplazo de un acorde, dentro de una secuencia armónica, por otro acorde que tenga la misma función tonal. Considerando que los acordes según su función tonal, es decir si tienden a moverse o reposar, se pueden clasificar en tres grupos o *familias*, véase Tabla 2. La primera es la Familia de Tónica sus acordes buscan o tienden al reposo, como *IMaj7*, *II-7* y *VI-7*. La segunda es la *Familia de Subdominante*, sus acordes tienden levemente al movimiento debido a que contienen en sus notas al cuarto grado de la escala mayor, como *II-7*, *IVMaj7* y *V7sus4*. Finalmente la tercera es la *Familia de Dominante* cuya presencia del *tritono* o intervalo de cuarta aumentada entre sus notas le dan una cualidad de movimiento, una tendencia a resolver la tensión provocada por dicho tritono, esta resolución será hacia la familia de Tónica, los acordes que conforman la Familia de Dominante son *V7*, *VII-7(b5)* y también se vuelve a incluir a *V7sus4* pese a que no presenta un tritono pero tiene una tendencia a resolver en *IMaj7* (Felts, 2002).

**Tabla 2**

*Acordes para sustitución simple*

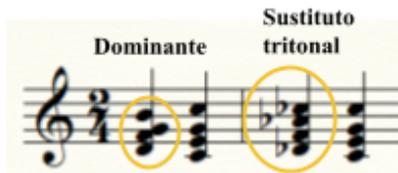
Familia o función tonal	Acordes disponibles
Tónica	IMaj7
	II-7
	VI-7
Subdominante	II-7
	IVMaj7
	V7sus4
Dominante	V7
	VII-7(b5)

*Nota:* adaptada en base a información de Felts (2002).

Otro tipo de sustitución importante es la sustitución de *tritono*, en la que el acorde dominante de séptima puede ser reemplazado por otro que se encuentre a un tritono de distancias, es decir a un intervalo de tres tonos enteros, también llamado *cuarta aumentada* o *quinta disminuida*. (LaVerne, 1992) Por ejemplo, un acorde de G7 que cumple la función de acorde dominante de C, puede ser reemplazado por Db7, el cual posee el tritono entre las notas de *F* y *Cb* que enarmónicamente suena de la misma manera que el intervalo de B y F pertenecientes al acorde dominante G7, véase Figura 1.

**Figura 1**

*Dominante y Sustituto tritonal*



*Nota;* ejemplo desarrollado a partir de la información de LaVerne (1992),

- **Rearmonización por adición**

Empleando el uso tradicional de los acordes también pueden ser agregados al patrón armónico otros acordes como dominantes secundarios y disminuidos. Tomando en cuenta cualquier acorde dentro de la escala, podemos agregar casi siempre un dominante que lo preceda. Por ejemplo, en la tonalidad de C Mayor, el acorde C puede ser precedido de un acorde de quinta dominante de éste, un G7; y a su vez se puede incluir también un dominante de este, que sería D7, dando lugar a la secuencia: D7 - G7 - C, véase Figura 2. El acorde disminuido del VII grado también puede utilizarse generando un buen efecto debido a su fuerte tendencia de resolución, por ejemplo B° - C (LaVerne, 1992)

**Figura 2**

*Adición de dominante secundario*



*Nota;* ejemplo desarrollado a partir de la información de LaVerne (1992),

- **Patrones armónicos por desplazamiento, por repetición, por movimiento contiguo**

Este tipo de rearmonización se refiere a una modificación del patrón preestablecido de los acordes. En la técnica de *Desplazamiento* el acorde objetivo será movido de su posición a una más tardía, lo que puede estirar la forma; este desplazamiento deja espacios libres para que puedan ser ocupados por otros, sean estos dominantes secundarios, sustitutos de tritono, disminuidos, etc. Si este desplazamiento se lo realiza por el valor de una sola unidad de tiempo o *beat*, la rearmonización será muy similar a la original, pero si alarga a más *beats* el efecto puede sentirse más *dramático* (Felts, 2002).

La rearmonización por repetición o estructuras constantes trata de usar la misma cualidad de acordes, pero con diferente raíz. Puede ser una estructura de una secuencia de solo acordes de *séptima mayor, de séptima menor, dominantes o dominantes 7sus4*. Estos le permiten al espectador prestar solamente atención a la calidad de los acordes y al movimiento de la raíz (Felts, 2002).

Otra perspectiva de las estructuras constantes puede ser en la que la armonía se mueve en paralelo a la melodía, estos nuevos acordes pueden formarse a partir de intervalos de *tercera* o *cuarta* por debajo de la línea melódica. Permitiendo una estructura que permanece constante con la melodía (LaVerne, 1992).

## - **Modulación**

Se pueden distinguir dos usos de la modulación, la primera es la modulación de toda una sección dentro de una pieza, por ejemplo en una estructura ABA, en la que la sección B se desea modular o dar paso para desarrollarse en otra tonalidad o modo. Esta modulación puede usar la progresión de ii - V7 para pasar a la nueva sección.

## - **Tonicalización**

Se puede dar el caso también que al hacer la modulación la melodía permanezca como si se desarrollase en la tonalidad original y solamente la armonía realiza el cambio, brindando un cambio de color armónico de la pieza (LaVerne, 1992).

## - **Intercambio modal**

El *Intercambio Modal* se puede comprender como el hecho de tomar prestados acordes de una tonalidad paralela, es decir, una escala que tenga la misma raíz pero tenga tonos y semitonos

de diferentes combinaciones. Esta técnica permite que varíe el color de la frase diatónica (Felts, 2002).

## 1.2.2. Técnicas de Desarrollo Melódico.

Para empezar a desarrollar una melodía se tiene que conocer lo más básico de ella, este es el motivo. Para Schoenberg un motivo es algo notable y característico al comienzo de una obra, constituido de elementos interválicos y rítmicos reconocibles, que usualmente implican una armonía inherente (1994).

La melodía se puede desarrollar a través de repetición de giros melódicos o la variación melódica. (Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A., 2004).

### - Repetición de giros melódicos.

La primera clase de repetición de giros melódicos consiste en la imitación, estas pueden presentarse a alturas diferentes a la original y en cualquier lugar del desarrollo melódico. Pueden cambiar la duración de las notas ya sea aumentando o disminuyendo. También al hacer un cambio de movimiento dando lugar a una sucesión interválica: *directa*, que replique la original en distinta altura; *contraria*, que lo haga con dirección opuesta a la original; *retrógrada*, donde se replica de atrás hacia adelante. Finalmente se puede incluir una *imitación libre* donde se conservan partes de la melodía original y también se usan distintas formas de imitación (Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A., 2004).

De manera más clara se pueden apreciar estas técnicas de imitación y su aplicación en la Tabla 3.

**Tabla 3**

*Técnicas de repetición de giros melódicos*

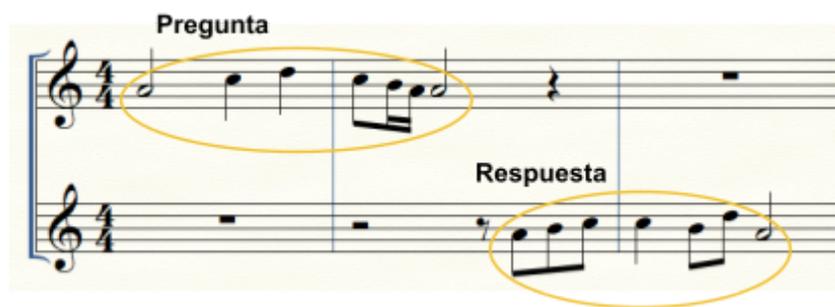
Técnica	Ejemplo
Modelo original	
Aumentación	
Disminución	
Movimiento directo	
Movimiento contrario	
Movimiento retrógrado	
Imitación libre	

*Nota:* ejemplos desarrollados basados en Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A. (2004),

Una segunda clase de repetición consiste en la función de *pregunta - respuesta* donde la repetición de un fragmento de melodía tiende a ser muy similar a una respuesta, véase figura 3.

### Figura 3

*Estructura pregunta - respuesta*

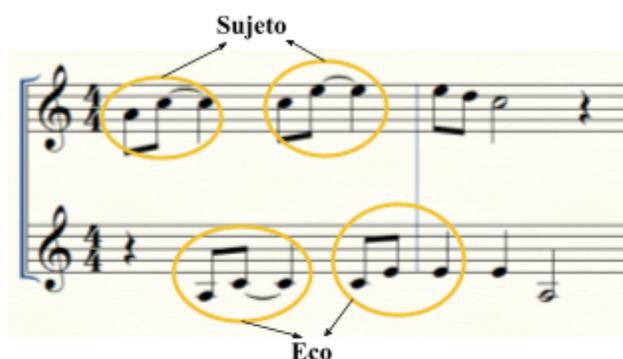


*Nota:* ejemplo desarrollado basado en Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A. (2004),

Y una última clase de repetición se la denomina *eco*, que describe la repetición de la melodía a un intervalo de octava justa por sobre la melodía original, en otros casos se da a diferencia de dos octavas e incluso a la misma altura. véase figura 4. La posición de la repetición usualmente se encuentra uno o dos *beats* posterior al inicio de la melodía original, produciendo una sensación de *canon*, efecto también favorecido porque la repetición suele presentarse en una dinámica más baja con respecto a la melodía a repetir (Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A., 2004).

**Figura 4**

*Estructura eco*



*Nota:* ejemplo desarrollado basado en Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A. (2004),

- **Variación Melódica.**

Esta técnica de desarrollo melódico puede tener la finalidad de que se repita una idea melódica o un fragmento de ella con unas pocas modificaciones buscando evitar la monotonía (Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A., 2004). Otra finalidad deseada puede ser que se desee repetir todo un fragmento de la melodía, con unos cambios muy sistemáticos, que consiguen la generación de una estructura formal nueva, independiente de la original. Este tipo de variaciones pueden darse con el empleo de ornamentos como notas de *bordeo*, *notas de paso*, *apoyaturas*, *nota pedal*, *anticipación*, etc., véase tabla 4.

**Tabla 4**

*Técnicas de variación melódica*

Técnica	Ejemplo
Bordeo	
Nota de paso	
Apoyatura	
Pedal	
Anticipación	

*Nota:* ejemplos desarrollados basados en Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A. (2004),

### 1.2.3. Técnicas de Desarrollo Rítmico.

En el desarrollo rítmico se pueden clasificar las técnicas compositivas bajo los mismos principios que los anteriores puntos, es decir, repetición, duración y combinación.

- **Por repetición: Isorritmo e Isoperíodo.**

El *isorritmo* se puede referir a la repetición de una estructura rítmica que puede hacerlo a diferente altura de sonido, pero manteniendo el ritmo de la estructura rítmica original, que puede ser el *motivo* o estar relacionada. Y cuando la repetición rítmica se hace tomando en consideración a una estructura o período más extenso se le denomina *Isoperíodo* (Lorenzo de Reizábal, M. & Lorenzo de Reizábal, A., 2004).

- **Por duración: Hemiolia y Supracompás.**

La *Hemiolia* puede ser definida como pequeñas subdivisiones dentro de un compás que suelen estar marcadas por acentos, articulaciones, dinámicas, etc.; usualmente suceden de manera pasajera, véase Figura 5. Mientras que un *Supracompás* tiende a sumar compases, debido a que una estructura rítmica distancia a más de un compás sus acentos fuertes, que denotan su inicio y final; suelen estar escritos por los compositores como *tempo di due batte*, *tempo di tre batte*, etc. (Lorenzo de Reizábal, M. & Lorenzo de Reizábal, A., 2004).

**Figura 5**

*Hemiolia*



*Nota:* ejemplo desarrollado basado en Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizábal, A. (2004),

- **Por combinación: de ritmo y de métrica.**

Dentro de la combinación de ritmo se puede encontrar la *homorritmia* cuyo ritmo es idéntico o muy similar en todas las voces durante la totalidad de una pieza o sección. Mientras que una *Polirritmia* puede presentar dos tipos de combinaciones rítmicas dentro de un compás. La primera, denominada *Polirritmia Horizontal*, se refiere a que las combinaciones se realizan en todas las voces a la vez. Y la segunda, *Polirritmia Vertical*, se refiere a que las combinaciones

se realizan de manera distinta entre las voces (Lorenzo de Reizábal, M. & Lorenzo de Reizábal, A., 2004).

En las combinaciones por métrica se puede encontrar la *Isometría*, cuyo compás se mantiene uniforme dentro de toda la pieza. También se encuentra a la *Polimetría*, que de manera muy similar a la *Polirritmia*, cuenta con una *Polimetría Horizontal*, que afecta a todas las voces, y una *Polimetría Vertical*, cuyas voces presentan combinaciones métricas distintas (Lorenzo de Reizábal, M. & Lorenzo de Reizábal, A., 2004).

#### 1.2.4. Forma Musical.

##### - **Forma Binaria Simple.**

Consiste en un tipo de estructura que presenta dos partes, pudiendo ser similares entre sí o muy diferentes. Las hermanas Lorenzo de Reizábal (2004) clasifican estas estructuras en los siguientes tipos:

- La sección A se repite de manera exacta. Es un tipo de estructura muy poco usual.
- La sección A y A1 tienen una similitud temática, es decir, que los motivos rítmico-melódicos de la primera parte son retomados para la segunda; sin embargo esta segunda parte contiene ligeras variaciones al ampliar, ornamentar o modificar dichos motivos.. Este tipo de estructura se denomina *complementario*.
- Las secciones A y B son marcadamente diferentes a nivel temático, presentando distintos motivos rítmico-melódicos. Se puede denominar a esta estructura como *contrastante*. En ciertos casos como cuando la primera parte termina con una modulación a la dominante y la segunda busca la vuelta a la tonalidad, se puede identificar una relación de *pregunta - respuesta* entre las partes.

**Tabla 5**

*Formas binarias*

<b>Forma binarias</b>	<b>Característica</b>
A - A	Repetición exacta
A - A1	Complementaria
A - B	Relación de pregunta-respuesta

Adicionalmente, se puede mencionar que estas dos partes pueden ser: *simétricas*, cuando la longitud métrica es la misma entre las partes, o *asimétrica*, cuando dicha longitud es distinta. Esta asimetría puede verse incrementada por la implementación de una pequeña subsección de reexposición o recapitulación en el final de la segunda parte que alude a la primera (Lorenzo de Reizábal, M. & Lorenzo de Reizábal, A., 2004)

- **Forma Ternaria Simple.**

Se puede llegar a considerar a la Forma Ternaria Simple como un desarrollo de la Forma Binaria con una *reexposición* en su segunda parte. Esta reexposición se elabora y prolonga a longitudes más extensas que una simple alusión al tema original, y llegan a dar lugar a una parte estructural nueva. Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizábal, A. (2004) plantean tres tipos de estructuras:

- El primer tipo de estructura consiste en que la primera y tercera sección son exactamente similares. Mientras que la segunda parte es *contrastante*.
- El segundo tipo de estructura difiere de la anterior respecto a la tercera parte, que en este caso puede presentarse como *complementaria* de la primera sección.
- El último tipo de estructura se caracteriza por la complementariedad que llega a enlazar a las tres estructuras, siendo la segunda la que presenta variaciones en el nivel rítmico-melódico.

**Tabla 6**

*Formas ternarias*

<b>Forma ternarias</b>	<b>Característica</b>
A - B - A	Segunda sección contrastante
A - B - A1	Tercera sección complementaria
A - B - C	Tres secciones complementarias

De la misma manera que en las estructuras binarias, las estructuras ternarias pueden mantener la longitud métrica similar en todas sus partes, *estructura simétrica*, o esta longitud puede variar, *estructuras asimétricas*. La modulación a la tonalidad de la dominante o relativo mayor/menor se da por lo general en la segunda parte, pudiendo darse la anticipación de esta modulación por medio de una cadencia en el final de la primera parte o directamente empezar a desarrollar la segunda parte en la nueva tonalidad. La tercera parte siempre tendrá que volver a la tonalidad original (Lorenzo de Reizabal, M. & Lorenzo de Reizabal, A., 2004).

**- Elementos Estructurales**

Hemos podido describir las formas más comunes encontradas en la música occidental. Sin embargo, cuando estas formas *simples* dan lugar a piezas o composiciones más extensas tienden a presentar más estructuras a su interior. La hermanas Lorenzo de Reizabal (2004) clasifican a estas estructuras de la siguiente manera:

- *Exposición temática*: consiste en la presentación generalmente al inicio de la sección **A** de la estructura melódico - rítmica principal, que poseerá coherencia musical y rasgos distintivos que puedan distinguirse ya que a partir de esta idea musical se desarrolla prácticamente toda la pieza u obra. También se puede dar el caso de que la pieza pudiera presentar más de una estructura melódico - rítmica, pudiendo clasificarse como ideas musicales *secundarias*, que presentarán cierto contraste y complementariedad con

respecto a la idea musical principal.

- *El desarrollo*: se trata de reformulaciones tomando como partida las ideas musicales de la exposición temática. Estas reformulaciones pueden presentarse bajo cualquiera de las técnicas de desarrollo melódico y armónico ya expuestas anteriormente.
- *Introducción*: es un fragmento que antecede a la exposición temática, que por lo general no tiene un desarrollo melódico considerable o si lo tiene es contrastante con el resto de la pieza. Su función suele ser la de presentar el carácter de la obra y la tonalidad por medio de una cadencia marcada. Si bien la introducción usualmente es de una extensión corta, en otros puede llegar a extenderse de manera considerable pudiendo constituir una sección completa, que se denomina *preludio*.
- *Puente*: estructura que cumple la función de enlazar pasajes o secciones evitando una excesiva fragmentación de la obra en sí. Puede consistir en unos pocos compases carentes de armonía donde pueden desarrollarse pequeñas estructuras melódico – rítmicas como escalas, secuencias, trinos, notas pedales, etc. En casos de obras de considerable extensión, el puente también puede ser más extenso presentando material melódico ya usado o nuevo, e incluso anticipando con breves modulaciones una posterior modulación de la siguiente sección. Este tipo de puente es denominado como *Puente Modulante*.
- *Coda o outro*: consiste en el fragmento cadencial para cierre de una sección o de la obra entera. Puede presentar de diferentes maneras: con repeticiones de la cadencia conclusiva, con un encadenamiento de cadencia que pueden conducir a una modulación y terminar en una cadencia conclusiva, con extractos de la idea musical principal acompañado por cadencias conclusivas, o se puede llegar a prolongar la sección sin incorporar nuevo material melódico e insistiendo en los denominados *pilares armónicos*. Esta última manera es llamada *desarrollo codal*.

### 1.2.5. Formato Coro

El formato coro o canto coral se puede definir como “la concurrencia de varias voluntades determinadas hacia un mismo fin (..). La participación de un número considerable de voces cantando simultáneamente, presupone la existencia de un pacto previo” (Gallo, Graetzer, Nardi & Russo, 2006). Esta intención de un canto conjunto puede tener una enorme variedad de combinaciones (dúos, tríos, cuartetos, etc) y puede estar acompañada por varios instrumentos,

o puede prescindir de un acompañamiento. Por lo general en un coro la melodía es llevada por la soprano, y esta es acompañada por mezzosopranos, contraltos, tenores, barítonos o bajos (Pérez & Gardey, 2011).

**Clasificación de las voces:** el formato tradicional empleado para el trabajo con coro está conformado por Soprano, Alto, Tenor y Bajo (Pérez & Gardey, 2011). Sin embargo, otros autores como la Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía (2011) clasifican las voces en agudas, medias y graves, tanto femeninas como masculinas, sumando un total de seis tipos de voces: soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo.

**Tipos de voces y características:** Según Gallo, Graetzer, Nardi & Russo (2006) las voces se clasifican en:

- *Soprano:* es la voz más aguda, puede ser de mujer o de niño. Su registro va desde un Do4 a un La5. Usualmente esta voz lleva la melodía.
- *Mezzosoprano:* es la voz media de las mujeres. Su registro se sitúa entre el de las soprano y contralto, es decir entre un La3 y un Fa5.
- *Contralto:* es la voz grave de las mujeres, muy difícil de encontrar. Su registro oscila entre Fa3 y un Re5.
- *Tenor:* es la voz aguda de los hombres. Suele oscilar entre Fa3 y Re5.
- *Barítono:* es la voz masculina entre el bajo y el tenor. Su registro oscila entre Sol2 y Mi4.
- *Bajo:* es la voz más grave de los hombres, su registro se sitúa entre Mi2 y Do4.

### 1.3. Selección de los géneros musicales.

#### 1.3.1. Criterios de Selección.

El criterio bajo el cual se han seleccionado los géneros de Sanjuanito, Danzante y Yaraví se explica por su estrecha relación que presentan con el pasado autóctono de los habitantes del territorio ecuatoriano, en especial recursos melódicos y rítmicos.

Así también, como se ha expresado en el apartado de los Antecedentes Históricos, las manifestaciones sonoras poseían características funcionales dentro de la sociedad, como parte de ritos de fiesta, cantos fúnebres, expresión de estados de ánimo, entre otros. Esto fue clave

para poder establecer una narrativa implícita a partir de la relación que se puede inferir de los contrastes que generan los distintos recursos de cada uno de los tres géneros, recursos que se describirán a continuación.

### 1.3.2. El Sanjuanito.

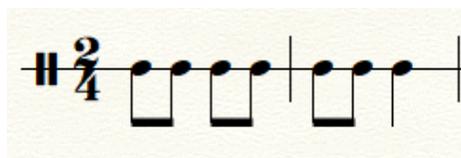
El Sanjuanito remonta sus orígenes a la época prehispánica. Para Segundo Luis Moreno (Citado en Guerrero, 2004, p. 1279) el nombre de *sanjuanito* surgió debido a que aquellas piezas indígenas eran bailadas los días que coincidían con el natalicio de San Juan Bautista, y no por el hecho de una devoción hacia dicho personaje. Sin embargo, se puede apreciar hasta nuestros días que el término *Sanjuanito* o *Sanjuán* es usado para denominar a dos tipos de producciones musicales, que varios autores denominan a la una *Sanjuanito Indígena* y a la otra como *Sanjuanito mestizo*. El primero tiene tintes más festivos, que podrían relacionarse más con la festividad de San Juan que coincide con la fiesta del Sol o *Inti Raymi*.

Por lo general, se presenta en una estructura binaria conformada por una corta introducción rítmica que usualmente también es utilizada como interludio entre las dos partes. Dicha introducción, suele desarrollarse sobre la escala pentatónica menor. La métrica de se presenta en un compás de 2/4, y a veces en 2/2. Su tonalidad comúnmente es menor y en un *tempo* que puede ser *moderato*, *allegro moderato* o *allegro* (Guerrero, 2004).

La célula rítmica que predomina en el acompañamiento del sanjuanito está conformada de dos compases, la más común consiste en cuatro corcheas en el primer compás junto a dos corcheas y una negra en el segundo compás (Guerrero, 2004), como se puede observar en la Figura 6.

**Figura 6**

*Ritmo común en el Sanjuanito*

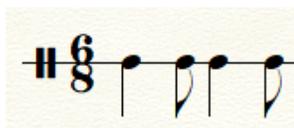




El Danzante generalmente se desarrolla en un compás binario de 6/8. Lo caracteriza su ritmo trocaico, que consiste en la secuencia de negra – corchea – negra – corchea (Guerrero, 2004). Como se puede observar en la Figura 8.

## Figura 8

*Ritmo de Danzante*



### 1.3.4. El Yaraví.

Con el término *Yaraví* se denomina a una música y canto indígena cuyo origen data de la época precolombina, y que más tarde fue asimilada por los mestizos durante la colonia.

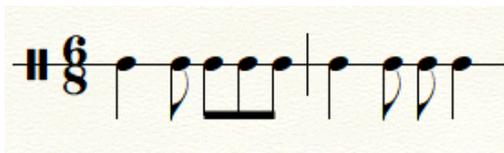
El musicólogo francés Raoul D'Harcourt (Citado en Guerrero, 2004, p. 1463) manifestaba que la palabra *yaraví* es una deformación del vocablo quichua *harawi*, usado para referirse a cualquier aire o recitación cantada desde tiempos incásicos.

El compositor ecuatoriano Sixto María Durán (Citado en Guerrero, 2004, p. 1463) consideraba al *yaraví* como una canción de carácter melancólico y con un movimiento lento, de una estructura cuadrada conformada de uno o dos períodos repetibles y mayoritariamente con una melodía pentáfona.

El *yaraví* se escribe en un compás binario compuesto de 6/8, y en ocasiones en un ternario de 3/4. Su interpretación está cargada de dramatismo pues sus textos narran amores y desamores, despedidas y viajes. La célula rítmica del *yaraví* está conformada por un solo compás, en el que se desarrolla secuencia de negra y 4 corcheas, además se puede presentar una variante que consiste en la secuencia negra - corchea - corchea - negra (Guerrero, 2004), como se puede observar en la Figura 9.

## Figura 9

*Ritmos comunes en el Yaraví*



Se puede observar el uso de la escala pentafónica menor en la primera frase melódica del yaraví *Puñales* de Ulpiano Benítez, véase Figura 10.

## Figura 10

*Partitura del yaraví Puñales*



*Nota*, transcripción tomada de Carrión, 2014, p. 429)

Otro aspecto característico del *yaraví* es que usualmente puede constar de dos partes, rítmicamente muy similares pero diferenciadas en su tempo, la primera suele ser lenta y contrasta la segunda con un tempo más movido. Esta característica se puede observar también en el yaraví *Puñales* de Ulpiano Benítez. Nos dice Guerrero (2004) que esta estructura ya pudo estar presente desde el siglo XIX, el yaraví titulado *La Nieve*, compuesto en 1983, posee una segunda parte en *allegro* denominada *charada*.

## Capítulo 2. Análisis Descriptivo y Comparativo de: Sanjuanito Opus 1, Danzante Opus 1 y Yaraví Opus 1.

En el presente capítulo se realizarán dos análisis descriptivos de los aspectos melódicos, armónicos y rítmicos de las obras Sanjuanito Opus 1 y Danzante Opus 1. Para evitar caer en la repetición de analizar elementos que se los puede encontrar en ambas composiciones, se ha optado por incluir en el análisis elementos distintos, de esta manera se evidencia el empleo de las técnicas de composición descritas en el capítulo anterior. Finalmente, se expone un análisis comparativo entre el Sanjuanito Opus 1 y el Yaraví Opus 1; que ha sido sintetizado en la forma de una tabla para ayudar a una mejor apreciación de sus semejanzas y diferencias.

### 2.1. Análisis descriptivo melódico, armónico y rítmico del Sanjuanito Opus 1.

La obra denominada *Sanjuanito Opus 1* emplea materiales de los elementos usados por el sanjuanito mestizo, su ritmo, armonía y escala pentafónica. En su letra se describen elementos de la festividad del *Kolla Raymi* a la vez que relata un encuentro amoroso. En cuanto a su estructura, se trata de una forma ternaria (Figura 11). Incorpora una introducción de 8 compases cuyo material es usado también como coda final.

#### Figura 11

*Forma ternaria del tema Sanjuanito Opus 1*

# A - B - A1

#### Análisis melódico

La melodía se desarrolla con el uso de la escala pentafónica menor (A - C - D - E - G). Su inicio se presenta en la sección A. Se puede observar en la figura 12 (compases 8 al 16) que la melodía posee un perfil ondulado y la secuencia de *pregunta - respuesta* entre la voz de soprano y la voz de tenor. Así también, se puede observar como la pregunta se vuelve a repetir de manera estricta en la misma voz de soprano, mientras que la respuesta en la voz de tenor

concluye con un retorno a la tónica (A3), nota en la que empieza la melodía. Otro ejemplo del uso de la función *pregunta-respuesta* se la puede observar en la figura 13 y figura 14, donde la respuesta se realiza de manera estricta.

**Figura 12**

*Técnica de pregunta-respuesta*

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The Soprano part has a circled phrase labeled 'Pregunta' with lyrics 'Al pie de un ce-rro, ...'. The Tenor part has a circled phrase labeled 'Respuesta' with lyrics 'ta ta ta ca lla-no de mil pen-cos, ...'. The Contralto part has lyrics 'Al pie de un ce-rro uh uh uh uh' and a tempo marking '♩ = 110'. The Bajo part has lyrics 'Bom bom bom bom ...'. Dynamics include *mf* and *mp*. A rehearsal mark '8' is present at the beginning of the Soprano and Tenor staves.

Figura 13

*Imitación estricta*

Musical score for Figure 13, titled "Imitación". The score is for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The key signature is Am (A minor), indicated by a red "Am" above the first measure. The measure number "25" is written in red above the Soprano staff. The lyrics are: Soprano: "Yum-bos y san - jua - nes, *mf*"; Contralto: "yum - bos san-juan, *mp*"; Tenor: "Yum-bos y san - jua - nes, yum bos san-juan, *mf* *mp*"; Bajo: "Yum - bos san - juan yum - bos san - juan, *mf*". The Soprano and Tenor parts have yellow ovals around their respective melodic lines, with the word "Imitación" above the Soprano oval and "Sujeto" above the Tenor oval.

Figura 14

*Imitación estricta*

Musical score for Figure 14, titled "Imitación". The score is for two voices: Soprano and Alto. The lyrics are: Soprano: "chi-cha y me - día - nos, *mf*"; Alto: "chi-cha y me - día - nos, chi - cha día-nos, *mp*". The Soprano and Alto parts have yellow ovals around their respective melodic lines, with the word "Imitación" above the Soprano oval and "Sujeto" above the Alto oval.

Para el desarrollo del sujeto 2 perteneciente a la semifrase b, se ha empleado la técnica de repetición por aumentación y disminución de la siguiente manera: (Figura 15) la segunda nota del sujeto 1 ha sido disminuida del valor de una *negra* a una *corchea con punto* en el sujeto 2, así también la tercera nota disminuye de una *corchea* a una *semicorchea*. Mientras que el valor de la quinta nota aumenta de una corchea al valor de una negra.

**Figura 15**

*Técnica de repetición por aumentación y disminución*

The figure displays two musical staves. The first staff, labeled 'Sujeto 1', shows a melodic line with notes corresponding to the lyrics 'Al pie de un ce-rro,'. Above the staff, a green box contains the letter 'A' and a red box contains the letter 'G'. The second staff, labeled 'Sujeto 2', shows a similar melodic line with the lyrics 'Yum-bos y san-ia-nes'. Annotations include 'Disminución' with arrows pointing to the second and third notes, and 'Aumentación' with an arrow pointing to the fifth note. The notes in the second staff are circled in yellow.

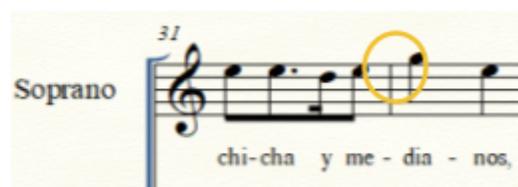
Otra técnica de imitación que se presenta en el desarrollo de la semifrase b es la imitación por cambio de altura se puede observar en la figura 16, en la que la quinta nota del sujeto 2 es alterada, cambia de la nota D4 a G4 en la imitación.

**Figura 16**

*Imitación por cambio de altura*



**Sujeto 2**



**Sujeto 2 (imitación)**

### **Análisis armónico**

La introducción del tema *Sanjuanito Opus 1* se presenta en los dos primeros compases la tendencia típica del género de búsqueda de reposo en el acorde de Em que corresponde al quinto grado menor. Sin embargo, a partir del compás 5 se presenta la progresión C - E7 - Am, que incorpora al quinto grado dominante para definir la tonalidad del tema en Am (Véase Figura 17).

Figura 17

*Introducción del Sanjuanito Opus 1*

The image shows a musical score for the introduction of Sanjuanito Opus 1. It is written in 2/4 time with a tempo of 110. The score consists of four staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and two additional instrumental lines. The lyrics are "Ko-lla ray-mi Ki-lla ray-mi Ah... Al". Above the vocal line, a blue box highlights the following chord sequence: Am, C, Em, Am, C, Em, C, E7, Am. Red curved lines are drawn over the notes in the piano accompaniment and the two instrumental lines, indicating specific melodic or harmonic features.

En el interludio se presenta un segundo grado con séptima de dominante (B7) que actúa como quinta de dominante para dar paso a la modulación a Em, en la sección B. (Véase figura 18)

Figura 18

Modulación

The image shows a musical score for voice and piano. The score is divided into two sections: "Dominante" and "Modulación". The tempo is marked as  $\text{♩} = 150$ . The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part is mostly rests. The Alto and Tenor parts have a melodic line. The Bass part has a bass line. A blue box highlights the chord changes from B7 to Em. Above the box, the notes B and a are circled. The number 59 is written above the first measure of the Soprano part.

Para el retorno a la tonalidad original de Am se emplea una *modulación diatónica* por medio de un descenso desde la nota E hasta la nota A, que es desarrollado por el tenor que toma la quinta del acorde y el bajo que desarrolla el descenso con la raíz, como se puede observar en la figura 19.

**Figura 19**

*Retorno a la tonalidad*

The image shows a musical score for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and guitar. The score is for measures 116 to 120. The guitar part is indicated by a blue box at the top with the chords: Em, D, C, B, A. The vocal parts are in 2/4 time. The Tenor part has lyrics: 'yay yay yay'. The Bass part has lyrics: 'yay ya ya ya yay ya ya yay ya'. The Soprano and Alto parts are silent (indicated by dashes on the staff).

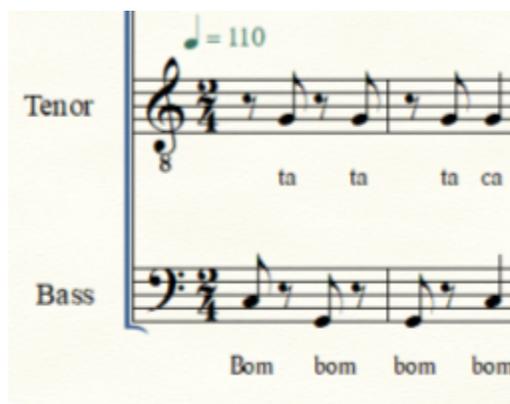
### **Análisis rítmico**

El tema *Sanjuanito Opus 1* presenta dos variantes del ritmo, el *sanjuanito mestizo* y el *sanjuanito indígena*.

El ritmo de *sanjuanito mestizo* (Figura 20) se presenta en la sección A en un compás de 2/4 y un tempo de 110bpm y es desarrollado por tenores y bajos hasta el compás 36 de la sección A. Luego pasa a desarrollarse por sopranos y contraltos (Figura 21) durante ocho compases en un puente que dará paso a la repetición de la semifrase b en el compás 45 donde retomarán el tratamiento rítmico los tenores y bajos.

**Figura 20**

*Ritmo de sanjuanito mestizo en tenor y bajo*



**Figura 21**

*Ritmo de sanjuanito mestizo en soprano y alto*



Entre los compases 59 y 65 se da a lugar un puente previo a la sección B, véase figura 22, que presenta notas de larga duración para dar paso a un cambio de tempo de 150 bpm, ver figura 30, y un cambio al ritmo de *sanjuanito indígena* (Figura 23), que es desarrollado por Alto, Tenor y Bajo hasta el compás 106 de la sección B.

Figura 22

*Puente previo a la sección B*

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is for a bridge section, marked with a tempo of 150 (♩ = 150) and a key signature of one sharp (F#). The measure number 59 is indicated at the beginning. The Soprano part starts with a rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto part starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part starts with a rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The Bass part starts with a rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present for all parts. A red **B7** chord symbol is placed above the Soprano staff. Red hairpins are visible in the Soprano, Alto, and Tenor staves, indicating a crescendo or decrescendo.

**Figura 23**

*Ritmo sanjuanito indígena*



A partir del compás 105 se puede observar una desarrollo polifónico empleando *contrapunto libre* sobre el ritmo del *sanjuanito mestizo*, que actúa como un interludio durante 16 compases, previo a la reexposición de la sección A. (Figura 24 y 25). El uso de la onomatopeya “Ay ay ay” en todo el interludio permite hacer alusión a un evento de dolor y lloros que ocurre en la trama relatada en la letra.

Figura 24

Interludio primera parte

105

Soprano  
*mf* ay ay ay ay *mp* ay yay ay yay

Contralto  
*mf* ay ay ay yay *mp* ay yay ay yay

Tenor  
*mf* ay ya ya yay ay ay ay yay ay ya yay ya ya ya *mp*

Bajo  
ay ay yay ay ay yay ay ya ya — ay ya ya yay

**Figura 25**

*Interludio segunda parte*

113

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

ay

ya yay yay yay

ya ya ya yay ya ya ya yay ya ya yay ya

*p*

Finalmente se presenta la reexposición de la sección A con un retorno al tempo de 110 bpm y al ritmo de *sanjuanito mestizo*.

### **Consideraciones técnicas vocales**

En la tabla 7 se abordan elementos técnicos vocales que permitirán una preparación previa para un adecuado estudio e interpretación de las distintas obras. Se los desarrolló por cada cuerda para una visualización más óptima.

Tabla 7

*Consideraciones técnicas vocales del Sanjuanito Opus 1*

Consideración técnica vocal	Soprano	Contralto	Tenor	Bajo
<b>Rango vocal</b>	E4 - G5	B3 - C5	G3 - E4	G2 - A3
<b>Registro</b>	Medio y agudo	Medio	Medio	Medio
<b>Passaggio<sup>a</sup></b>	Considerable presencia	Poca presencia	Presencia media	Ausencia
<b>Dicción</b>	Predominancia de melodías con texto	Predominancia de melodías con texto y la monosílaba: <i>tas</i> .	Melodías con texto y monosílabas: <i>Ta, ca, tas, uh</i> .	Melodías con texto y presencia considerable de las monosílabas: Bom, ta, ca, tas, uh.

*Nota:* <sup>a</sup>Se determina el *passaggio* en la soprano entre E5 y F#5, en la contralto entre C5 y Db5, en el tenor entre D3 y F3, y en el bajo entre C4 y Db4. (Cardoso, N. S. V., Da Silva, T. C., & Camargo, A., 2023)

Se puede observar que en el tema Danzante Opus 1, la exigencia vocal en cuanto a la extensión del rango vocal requerido y presencia del *passaggio*<sup>1</sup> se centra en la soprano;

<sup>1</sup> *Passaggio*: término que se refiere a una zona de transición entre el registro agudo y el grave, que suele relacionarse con un rompimiento de la voz y que presenta un grado de dificultad para el intérprete. (Knight, 2023)

mientras que la exigencia en dicción lo hace en la contralto, tenor y el bajo.

## 2.2. Análisis descriptivo melódico, armónico y rítmico del Danzante Opus 1.

La obra denominada *Danzante Opus 1* emplea gran cantidad de material de los elementos usados por el danzante tradicional, su ritmo, armonía y escala pentafónica. En su letra se describen los pensamientos de una persona en una crisis emocional. En cuanto a su estructura, se trata de una forma ternaria (Figura 26).

### Figura 26

*Forma ternaria del tema Danzante Opus 1*

# A - B - A1

### Análisis melódico

La melodía se desarrolla con el uso de la escala pentafónica de *Em* (Figura 27), conformada por las notas Mi, Sol, La, Si, Re.

### Figura 27

*Escala pentafónica en Em*



Desde la introducción que se desarrolla en los primeros cuatro compases (Figura 28) se presentan desarrollos melódicos en la soprano y alto, con perfiles heterogéneos y en la mencionada escala pentafónica, que anticipan el resto de desarrollo del tema. Así también, establece el *punto culminante*, que será respetado en el resto de la obra, como se puede

observar en la Figura 29, pese a que incumple los parámetros descritos acerca del *punto culminante*, acerca de que no se repite en la melodía, se lo ha considerado como tal en virtud de que sí cumple lo respectivo a ser la nota más alta que llega a alcanzar la *soprano*.

**Figura 28**

*Punto culminante en la introducción*

The image shows a musical score for Soprano and Alto parts. The tempo is marked as ♩ = 70. The key signature has one sharp (F#). The Soprano part starts with a rest, followed by a melodic line with a circled note labeled 'Punto culminante'. The Alto part starts with a melodic line. The lyrics are: 'Dur-mien-do en paz.' and 'dur-mien do en paz al fin es-ta-ré'. The score includes chords: Em, G, and B7. The dynamic marking is *mp*.

**Figura 29**

*Punto culminante*

The image shows a musical score for the Soprano part. The tempo is marked as ♩ = 70. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 22. The lyrics are: 'Mi-ra-das quea-cu-san sin pa-rar, De-bo huir, queie-ro'. The score includes chords: Em7, G, Bm, Em, and Em. The dynamic marking is *mp*. Two notes are circled and labeled 'Punto culminante'.

La sección A desarrolla un primer sujeto en la voz de *alto* con un perfil ondulado, que luego es repetido por imitación en el *bajo*. Esta imitación es casi estricta, salvo por la incorporación de una inflexión melódica de un intervalo de cuarta justa al inicio que ayuda a resaltar el contraste que le da la voz de *bajo*, véase figura 30.

Figura 30

*Imitación e inflexión melódica*

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The piano accompaniment is in the right hand. The score is in G major and 2/4 time. The lyrics are: "A - mor que fue y no se - ció... Uh uh... De - bo huir, que - e - ro dor - mir sí, dor - mir... Dur". The score is annotated with "Sujeto" (Subject) in a yellow oval around the Alto's first phrase. "Inflexión melódica" (Melodic inflection) is indicated by a diamond shape around a note in the Bass line. "Imitación" (Imitation) is indicated by a yellow oval around the Bass line's second phrase, which imitates the Alto's phrase. Dynamics include *mp*, *p*, and *f*. Chords are marked as Em, Bm, Bm, Em, Bm.

Otros tipos de inflexión melódica se pueden observar en las figuras 31 y 32, que actúan como contraste luego de un desarrollo melódico de perfil heterogéneo o luego de un desarrollo bastante homofónico entre las distintas cuerdas.

Figura 31

*Inflexión melódica*

The image shows a musical score for voice in bass clef, G major, 2/4 time. The lyrics are: "De - bo huir, que - e - ro dor - mir sí, dor - mir... Dur". The score is annotated with "Inflexión melódica" (Melodic inflection) in a diamond shape around a note. The dynamic is *mf*.

Figura 32

*Imitación e inflexión melódica*

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "mien-doen paz al fin es - ta - ré, dur-mi-al-do,". Above the Soprano staff, the chord progression is indicated as E, G#m, B7, E. The Soprano, Alto, and Tenor parts have identical melodic lines. The Bass part has a different melody. A diamond-shaped callout highlights a specific melodic inflection in the Bass part, with an arrow pointing to the text "Inflexión melódica".

Otro tipo de desarrollo melódico que se puede encontrar es el *Eco*, como se muestra en la Figura 33, en la que el motivo melódico rítmico es llevado por la voz de *Alto* y el *eco* lo hace la voz de *bajo*. De la misma manera podemos encontrar otro ejemplo en el 34, donde la voz de *alto* desarrolla la melodía que es repetida en *eco* por la *soprano*.

Figura 33

Eco

Musical score for Alto, Tenor, and Bass parts. The Alto part has lyrics "dor - mir. Ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay". The Tenor part has lyrics "dor - mir. p Uh uh". The Bass part has lyrics "p Uh uh". Yellow circles highlight specific melodic phrases in the Alto and Bass parts. An arrow labeled "Sujeto" points to the first highlighted phrase in the Alto part. An arrow labeled "Eco" points to the first highlighted phrase in the Bass part.

Figura 34

Eco

Musical score for Soprano and Alto parts. The Soprano part has lyrics "A - mor que fue y no se - rá más." The Alto part has lyrics "A - mor que fue y no se - rá más." Yellow circles highlight specific melodic phrases in both parts. An arrow labeled "Eco" points to the first highlighted phrase in the Soprano part. An arrow labeled "Sujeto" points to the first highlighted phrase in the Alto part.

## Análisis armónico

El tema *Danzante Opus 2* se desarrolla en la tonalidad de Em. Al igual que el tema Sanjuanito Opus 1, los acordes más usados serán el primer grado menor (Em), el tercer grado mayor (G), el quinto dominante (B7), como ya lo anticipa la introducción. (Figura 35).

Figura 35

Introducción

El quinto grado menor, también se encuentra muy presente, será el acorde sobre el cual muchas frases y semifrases buscarán reposo luego del acorde de Em, como se puede observar en la figura 36. Su importancia queda marcada con el desarrollo del Bm a través de Bsus2 y Bsus4 en esta primera frase de la sección A.

Figura 36

Acordes suspendidos

En el compás 29, el quinto dominante permite una modulación a Mi Mayor, que trae consigo nuevos colores armónicos que ya se desarrollan en el primer compás, con la progresión de primer grado mayor, tercer grado menor y quinto dominante (E - G#m - B7). Esta nueva progresión predominará la sección B. (Véase Figura 37).

**Figura 37**

*Modulación*

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in E major. It is divided into two sections: 'Modulación' and 'Nueva progresión'. The 'Modulación' section starts at measure 26 with a chord progression of Em, B7, E, E. The 'Nueva progresión' section starts at measure 30 with a chord progression of G#m, B7, E. The lyrics are: 'quie - e - ro dor - mir \_\_\_\_\_ dur - mien - do' for Soprano and Alto; '- ro \_\_\_\_\_ dor - mir. \_\_\_\_\_ Dur - mien - doen paz al fin es - ta - ré,' for Tenor; and 'quie - e - ro dor - mir sí, dor - mir! \_\_\_\_\_ Dur - mien - doen paz al fin es - ta - ré,' for Bass. Dynamics include mp and mf.

En el compás 48 se emplea un ostinato en la nota Si en la voz de bajo y luego en la de tenor que permiten el retorno a la tonalidad inicial de Em y la sección A1. (Véase figura 38)

**Figura 38**

*Retorno a la tonalidad*

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The lyrics are: "fies - ta de Ki - lla tu meha - lla - rás." The Soprano and Alto parts have a blue box above them containing the chord progression: G#m, E, B7, E, A1, Bm. The Tenor part has a yellow circle around a note and the annotation "mf" above it. The Bass part has a yellow circle around a note and the annotation "mp" below it. A black arrow points from the Tenor's "Uh uh" to the word "Ostinato".

### Análisis rítmico

El tema *Danzante Opus 2* presenta como ritmo predominante el de danzante tradicional, que consiste en un pie métrico de *troqueo*, por ende en un compás de 6/8 y un tempo de 70 bpm, que es desarrollado en todo el tema de manera *Isométrica*. (Figura 39)

**Figura 39**

*Eco*

The image shows a musical score for a Bass part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 70. The lyrics are: "Bom bom bom bom ...". The dynamic marking is "mp".

Gran parte de los motivos que se desarrollan en el tema poseen un inicio en anacrusa y un final femenino, como se puede observar en las figuras 40, 41 y 42.

Figura 40

*Inicio anacrúsico y final femenino*

Musical score for Soprano, measures 13-15. The key signature is one sharp (F#). The score shows an anacrusis (Anacrusa) at the beginning of measure 13, indicated by a yellow circle and an arrow. The lyrics are "Mi - ra - das quea - cu - san sin pa - rar". The chords are Bm, Em7, and G. A feminine ending (Femenino) is indicated by a yellow circle and an arrow at the end of measure 15.

Figura 41

*Inicio anacrúsico y final femenino*

Musical score for Alto, measures 13-15. The key signature is one sharp (F#). The score shows an anacrusis (Anacrusa) at the beginning of measure 13, indicated by a yellow circle and an arrow. The lyrics are "ay ay ay ay ay". A feminine ending (Femenino) is indicated by a yellow circle and an arrow at the end of measure 15.

Figura 42

*Inicio anacrúsico y final femenino*

Musical score for Soprano, measures 38-40. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score shows an anacrusis (Anacrusa) at the beginning of measure 38, indicated by a yellow circle and an arrow. The lyrics are "Ila - rás. Dur - mien - doen paz al fin es - ta - ré,". The chords are E, G#m, B7, and E. A feminine ending (Femenino) is indicated by a yellow circle and an arrow at the end of measure 40.

En el compás 8 se puede observar una *hemiola* en la voz de *alto*, ya que el compás debería

estar conformado por dos *negras con punto* como sucede en el compás anterior, mientras que en el compás 8 se da a lugar tres *negras*. (Figura 43)

**Figura 43**

*Hemiola*



Al final del tema, podemos observar la indicación *rit.* en el compás 73 que concederá una disminución del tempo del tema y en el compás 74 un calderón en la tercera negra, lo que remarca el final del tema. (véase Figura 44)

**Figura 44**

*Ritardando y calderón final*



## Consideraciones técnicas vocales

En la tabla 8 se abordan elementos técnicos vocales que permitirán una preparación previa para un adecuado estudio e interpretación de las distintas obras. Se los desarrolló por cada cuerda para una visualización más óptima.

**Tabla 8**

*Consideraciones técnicas vocales del Danzante Opus 1*

<b>Consideración técnica vocal</b>	<b>Soprano</b>	<b>Contralto</b>	<b>Tenor</b>	<b>Bajo</b>
<b>Rango vocal</b>	B3 - G5	B3 - B4	D#3 - G4	F#2 - B3
<b>Registro</b>	Grave, Medio y agudo	Medio	Grave, medio y agudo	Grave y medio
<b>Passaggio</b>	Considerable presencia	Ausencia	Presencia media	Ausencia
<b>Dicción</b>	Predominancia de melodías con texto	Predominancia de melodías con texto y monosílabas: <i>uh, ay.</i>	Melodías con texto, monosílabas: <i>uh, ay;</i> y poca presencia de melodías melismáticas.	Melodías con texto y presencia considerable de las monosílabas: <i>Bom, ay.</i>

Se puede observar que en el tema Danzante Opus 1, la exigencia vocal en cuanto a la extensión del rango vocal requerido y presencia del *passaggio* se centra en la soprano y el tenor; mientras que la exigencia en dicción lo hace en el tenor y el bajo.

### **2.3. Análisis comparativo del Sanjuanito Opus 1 y del Yaraví Opus 1.**

El análisis comparativo entre el *Sanjuanito Opus 1* y el *Yaraví Opus 1*, se puede observar en la Tabla 9.

Tabla 9

Análisis Comparativo del Sanjuanito Opus 1 y el Yaraví Opus 1

Parámetros de análisis	Semejanzas	Diferencias	
		Sanjuanito Opus 1	Yaraví Opus 3
<b>Forma</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Presentan una forma ternaria.</li> <li>- Tienen introducción.</li> <li>- Puente entre la sección A y B.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La forma ternaria es: A - B - A1. De tipo reexpositiva.</li> <li>- Interludio previo a la sección A1.</li> <li>- Tiene <i>Outro</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La forma ternaria es: A - B - C. Con tres secciones distintas, cuya tercera sección contrasta en <i>tempo</i>.</li> <li>- No tiene <i>Outro</i>.</li> </ul>
<b>Ritmo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Isometría en todo el desarrollo del tema.</li> <li>- Presentan secciones homorrítmicas y polirítmicas.</li> <li>- Predominancia de finales femeninos de las estructuras rítmicas-melódicas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Compás de 2/4.</li> <li>- Tempo de 110 bpm y 150 bpm.</li> <li>- Emplea como base de las células rítmicas el ritmo de <i>sanjuanito mestizo</i> y <i>sanjuanito indígena</i>.</li> <li>- Las estructuras rítmico-melódicas presentan tanto inicios téticos como anacrúsicos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Compás de 6/8.</li> <li>- Tempo de 55 bpm y 95 bpm.</li> <li>- Emplea como base de la células rítmicas el ritmo de <i>yaraví</i>, caracterizado por un pie métrico de tipo <i>coriambo</i>.</li> <li>- Las estructuras rítmico-melódicas predominantemente son de inicios acéfalos.</li> </ul>

Parámetros de análisis	Semejanzas	Diferencias	
		<i>Sanjuanito Opus 1</i>	<i>Yaraví Opus 3</i>
<b>Armonía</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se desarrollan en tonalidades menores.</li> <li>- Predominan acordes de triada, y los de cuatriada se presentan para acordes de dominante.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tonalidad de Am.</li> <li>- Presenta una modulación a Em en la sección B.</li> <li>- Intros, puentes e interludios tienen una tendencia al reposo sobre el quinto grado menor (Em).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tonalidad de Gm.</li> <li>- Sin presencia de modulaciones.</li> <li>- Intros, puentes e interludios tienen una tendencia al reposo sobre el primer grado menor (Gm).</li> </ul>
<b>Melodía</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Desarrollo melódico tonal con el uso predominante de la escala pentafónica menor..</li> <li>- Perfil mixto.</li> <li>- Imitaciones por movimiento directo, aumentación y disminución.</li> <li>- Melodías con texto del tipo silábica y melismática.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estructuras de pregunta y respuesta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estructuras de <i>eco</i>.</li> </ul>

## Capítulo 3. Repertorio de Obras

En el presente capítulo se presentarán las partituras de las tres composiciones, que llevan los títulos de *Sanjuanito Opus 1*, *Danzante Opus 1* y *Yaraví Opus 1*. Estas partituras reflejan el producto final del presente proyecto de investigación.

## Sanjuanito Opus 1

Música: David Vélez

Letra: Margarita Moyón

♩ = 110

Am C Em Am C Em C E7 Am A C G

Soprano *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... *mf* Al pie de un ce - rro,

Contralto *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... *mf* Al pie de un ce - rro —

Tenor *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... *mp* ta ta ta ca

Bajo *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... *mf* Bom bom bom bom

11 C C G C

S en un Ko - lla Ray - mi, — Al pie de un ce - rro,

A *mp* uh uh uh uh en un Ko - lla Ray - mi — *mf* uh uh uh uh Al pie de un ce - rro —

T *mf* lla - no de mil pen - cos, *mp* ta ta ta ca ar - die - ron dea - mor ¡ta ca! *mf* ta ta ta ca

B

© David Velez 2024

2

## Sanjuanito Opus 1

19

C Am Am

S en un Ko-lla Ray-mi, —

A *mp* uh uh uh uh en un Ko-lla Ray-mi — *mf* *mp* uh uh uh

T *mf* lla-no de mil pen-cos, *mp* ta ta ta ca ar-die - ron dea - mor. *mf* Yum-bos y san - jua - nes,

B *mf* Yum - bos san - juan

27

C C Am Em Am

S *mf* Yum-bos y san - jua - nes, chi-cha y me - día - nos, re - fu - gio dea -

A *mp* yum - bos san-juan chi-cha y me - día - nos, *mf* chi - cha día-nos fu gio

T *mp* yum bos san-juan chi - cha día-nos nu-be de zahu - me - rio, *mf* re - fu - gio dea -

B yum - bos san - juan chi - cha día-nos chi-cha y me - día - nos, nu be me-rio re - gio

© David Velez 2024

## Sanjuanito Opus 1

36 Em Em

S mor. Uh uh ... *mp*

A dea-mor Uh uh ... *mp*

T mor. *mp* chi-cha *cresc.* chi-cha chi-cha chi-cha chi-cha chi-cha

B dea-mor *mp* chi-cha *cresc.* chi-cha chi-cha ch-cha chi-cha chi-cha

44 Am C C Am

S Yum-bos y san-juan-nes, *mf* chi-cha y me-dia-nos,

A yum-bos san-juan chi-cha y me-dia-nos, *mp* chi-cha dia-nos

T cha chi-cha *mf* Yum-bos y san-juan-nes, *mp* yum-bos san-juan chi-cha dia-nos

B cha chi-cha *mf* Yum-bos san-juan yum-bos san-juan chi-cha dia-nos chi-cha y me-dia-nos,

© David Velez 2024

4

## Sanjuanito Opus 1

53

Em Am Em

$\text{♩} = 150$  B7

S re - fu - gio dea - mor. *mp*

A fu gio dea - mor dea - mor dea - mor *mp*

T nu - be de zahu - me - rio, re - fu - gio dea - mor. *mf* *mp*

B nu be me - rio re - gio dea - mor dea - mor *mp* *mp*

**B** Em Bm G Em Bm

S *mf* va - lle - gan - do su ma - dre La gen - te que

A Tas tas ...

T Tas tas ...

B Tas tas ...

© David Velez 2024

## Sanjuanito Opus 1

75 G Em Am Em G

S mur - mu - ra e - so no

A *mf* e - no - jos y - pre - jui - cios

T e no - jos tas ta ta ...

B e - jos tas tas ...

84 Em Bm G Em

S lea - gra - dó wam - bras lle - nos de mie - do an - gus -

A *p* tas tas

T tas tas tas tas

B

© David Velez 2024

6

## Sanjuanito Opus 1

93 Bm G Em Am

S tiay de - ses - pe - ro.

A *mf* de lao re - ja los se - pa

T e no - jos tas ta ta ...

B no - jos tas tas ...

101 Em G Em Em Bm G

S o - re - ja se - pa - ró *mf* ay ay ay ay *mp* ay yay

A ro *mf* ay ay ay y ay *mp* ay yay

T tas tas *mf* ay ya ya yay ay ay yay ay ya yay

B ay ay yay ay ay yay ay ya ya

© David Velez 2024

## Sanjuanito Opus 1

111

Em Bm G Em D C B A A1 C = 110 G

S ay yay *mp* Al pie de un ce-rro,

A ay yay ay *mp* Al pie de un ce-rro,

T ya ya ya ya yay yay yay *mp* *p* *mp*

B ay ya ya yay ya ya ya yay ya ya ya yay ya ya yay ya

123 C C G C

S en un Ko-lla Ray-mi, — Al pie de un ce-rro,

A en un Ko-lla Ray-mi, — Al pie de un ce-rro— uh uh *mp*

T lla-no de mil pen-cos, ar - die - ron dea - mor. Dea-mor. ta ta ta ca lla-no de mil *mf* *mf*

B Dea-mor. *mf*

8

## Sanjuanito Opus 1

133

C Am

S en un Ko-lla Ray-mi, — Yum-bos y san-  
*mf*

A uh uh en un Ko-lla Ray-mi — uh uh uh yum - bos  
*mf mp mp*

T pen-cos, ta ta ta ca ar - die - ron dea - mor. Yum-bos y san - jua - nes, yum bos  
*mp mf mf mp*

B Yum - bos san - juan yum - bos  
*mf*

140

C C Am Em Am Em Em

S jua - nes, chí-cha y me - día - nos, re - fu-gio dea - mor. Uh uh  
*mp*

A san-juan chí-cha y me - día - nos, chí - cha día-nos fu gio dea-mor Uh uh  
*mf mp mp*

T san-juan chí - cha día-nos nu-be de zahu - me - rio, re-fu-gio dea - mor.  
*mf mp*

B san - juan chí - cha día-nos chí-cha y me - día - nos, nu be me-rio re - gio dea-mor  
*mp*

*cresc.*

© David Velez 2024

## Sanjuanito Opus 1

150 Am

S  
A  
T  
B  
chi-cha chi-cha chi-cha chi-cha chi-cha chi-cha chi-cha Yum-bos y san-bos  
*cresc.* *mf*

158 C Am Em

S  
A  
T  
B  
Yum-bos y san-juan-nes, chi-cha y me-dia-nos, yum-bos san-juan chi-cha y me-dia-nos, chi-cha dia-nos  
*mf* *mp* *mf* *mp*  
juan-nes, yum-bos san-juan chi-cha dia-nos nu-be de zahu-me-rio, san-juan yum-bos san-juan chi-cha dia-nos chi-cha y me-dia-nos, nu-be me-rio  
*mf* *mf*

## Sanjuanito Opus 1

167 Am Em Am C Em Am C Em C E7 Am

S re - fu - gio dea - mor. *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... \_\_\_\_\_

A fu gio dea-mor *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... \_\_\_\_\_

T re - fu - gio dea - mor. *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... \_\_\_\_\_

B re - gio dea-mor *mp* Ko - lla Ray - mi Ki - lla Ray - mi Ah... \_\_\_\_\_

Score

## Danzante Opus 1

Música: David Vélez  
Letra: Margarita Moyón

♩. = 70

Soprano *mp* Dur-mien-do en paz. *G B7*

Contralto *mp* Dur-mien-do en pa-az, dur-mien do en paz al fin es-ta-ré

Tenor *p* Mm... mm.. paz paz al fin es-ta-ré

Bajo *p* Mm... mm.. paz al fin.

**A** 5 *Bm Em Bm Bsus2 Bm Bsus4 Bm*

S

A *mf* A - mor que fue y no se - rá más.

T *p* Uh uh ... *mp* bom

B *mp* Bom bom bom ... *mf* De -

© David Velez 2024

2

Danzante Opus 1

10

Em Bm Bsus2 Bm Bsus4 Bm Em7

S  
Mi - ra - das quea - cu - san *mf*

A  
*p* Uh uh ... *mf* Mi - ra - das quea - cu - san

T  
8 bom bom bom bom ... *mf* Mi - ra -

B  
bo - de - jar - te, de - bo hu - ir. *mf* Bom bom bom ...

15

G Bm Em Em B7 Em Bm

S  
sin pa - rar De - bo huir que - e - ro dor - mir

A  
sin pa - rar De - bo huir que - e - ro dor - mir. Ay ay ay ay

T  
8 - das, de bo, que - ro dor - mir. *p* Uh uh

B  
Bom bom ...

© David Velez 2024

Danzante Opus 1

3

20

S *mp* Mi - ra - das quea - cu - san sin pa - rar, (Em7 G)

A ay ay ay ay ay ay ay *mp* Mi - ra - das quea - cu - san sin pa - rar.

T ... Mi - ra - das

B *mp* Mi - ra - das quea - cu - san sin pa - rar.

25

S De - bo huir, que - e - ro dor - mir \_\_\_\_\_ (Bm Em Em B7 Em B)

A De - bo huir, qui - e - ro dor - mir. \_\_\_\_\_

T Que - e - ro \_\_\_\_\_ dor - mir. \_\_\_\_\_ *mf* Dur - mien - doen paz al fin es -

B De - bo huir, que - e - ro dor - mir sí, dor - mir! \_\_\_\_\_ Dur - mien - doen paz al fin es - *mf*

© David Velez 2024

4

## Danzante Opus 1

30

S *mp* dur-mien - do *mf* dur-mien - do A - mor un dí - a teen-con -

A *mp* dur-mien - do *mf* dur-mien - do A - mor un dí - a teen-con -

T 8 ta - ré, e - llos tam - bién en paz es - ta - rán. *p* Mm -

B ta - ré, e - llos tam - bién en paz es - ta - rán. *p* Mm \_\_\_\_\_

35

S *mf* tra - ré, fies - ta de Kí - lla tu mecha - lla - rás. Dur - mien - doen paz al fin es -

A *mf* tra - ré, fies - ta de Kí - lla tu mecha - lla - rás. Dur - mien - doen paz al fin es -

T 8 - dur-mien - do Mm \_\_\_\_\_ *mf* Dur - mien - doen paz al fin es -

B dur-mien - do Mm \_\_\_\_\_ *mp* dur-mien - do *mf* Dur - mien - doen paz al fin es -

© David Velez 2024

Danzante Opus 1

5

40

S ta - ré, e - llos tam - bién en paz es - ta - rán. A - mor un dí - a teen - con -

A ta - ré, e - llos tam - bién en paz es - ta - rán. A - mor un dí - a teen - con -

T ta - ré, e - llos tam - bién en paz es - ta - rán. A - mor un dí - a teen - con -

B ta - ré, dur - mien - do, e - llos tam - bién en paz es - ta - rán. A - mor un dí - a teen - con -

E G#m E B7 E E B7

45

S tra - ré, fies - ta de Kí - lla tu meha - lla - rás. A1

A tra - ré, fies - ta de Kí - lla tu meha - lla - rás. *mf* A -

T tra - ré, fies - ta de Kí - lla tu meha - lla - rás. *mp* Uh uh

B ta - ré, Dur - mien - do. fies - ta de Kí - lla tu meha - lla - rás. Bom bom *mp* Bom bom bom bom

E G#m E B7 E Bm

© David Velez 2024

6

Danzante Opus 1

50

Em Bm Bm Em Bm

S *mf* A - mor que fue y no se - rá más. De bo de - jar - te,

A mor que fue y no se - rá más. *p* Uh uh ...

T ... Bom bom bom bom bom ...

B ... De - bo de - jar - te, *mf*

56

Bm Em7 G Bm

S *mf* de - bo hu - ir. *mf* Mi - ra - das quea - cu - san sin pa - rar. De - bo huir,

A *mf* Mi - ra - das quea - cu - sa sin pa - rar. De - bo huir,

T *mf* Mi - ra - das sin pa De - bo quie -

B de - bo hu - ir *mf* Mi - ra - das quea - cu - san sin pa - rar. De - bo huir,

© David Velez 2024

## Danzante Opus 1

7

61

Em Em B7 Em Em7 G Bm

S  
quie - e - ro dor - mir. *p* Mi ra - das. De bo

A  
quie - e - ro dor - mir. *p* Mi - ra - das. De bo

T  
- e - ro dor - mir. *f* Mi ra - das quea - cu - san sin pa - rar De - bo huir

B  
qui - e - ro dor - mir. *f* Mi - ra - das - quea - cu - san sin pa - rar De - bo huir

66

Em Em B7 Em Bm

S  
— quie — dor - mir. *mp* Ay ay ay ay ay ay ay ay

A  
— quie — dor - mir. *mp* Ay ay ay ay ay ay ay ay

T  
quie - e - ro dor - mir. *p* Uh uh ...

B  
quie - e - ro dor - mir. *mf* bom bom bom bom ...

© David Velez 2024

8

## Danzante Opus 1

*rit.*

71

S  
ay ay

A  
ay ay

T  
ay

B  
ay ay ay bom

© David Velez 2024

## Yaraví Opus 1

Música: David Vélez

Letra: Diego Lucero

*♩* = 55 Gm

Soprano *mp* uh uh ..

Contralto *mp* uh uh uh ...

Tenor *p* uh uh uh ...

Bajo *p* Bom bom bom bom bom bom

6 A Eb Gm Gm6

S *mf* En los al - tos

A

T *mf* En los al - tos ce - men - te - rios hoy te ven - goa des - pe - dir. En los

B bom bom al - bom bom hoy te ven - goa des - pe - dir. en los

*mf*

© David Velez 2024

2

## Yaraví Opus 1

11

S Gm Bb Gm Dm  
ce - men - te - rios, hoy te ven - goa des - pe - dir.

A *p* Uh uh uh uh.

T 8 *mp*  
al - tos ce - men - te - rios, hoy te ven - goa des - pe - dir.

B *mp* *mf*  
al - tos hoy te ven - goa de - pe - dir Pa ra que dees - tein fier -

16

S *p* uh *mp* Pa - ra que dees - tein - fier - no

A *p* uh *mp* Pa - ra que dees - no

T 8 *mp* ta - ca ta ta es tein -

B  
no A - mor mí - o pue - das des - can - sar. bom bom bom bom bom bom

© David Velez 2024

## Yaraví Opus 1

21

Gm6 Bb Bbsus4 Bb Gm Eb Gm Dm Gm6

S a - mor - mí - o pue - das - des - can - sar Uh... *pp*

A a - mor mí - o mí - o sar Uh... *pp*

T 8 fi - er - no. mí - o des - can - sar Uh... *pp*

B ah des - can - sar bom bom bom... *mf*

26

D7 **B** Gm7 F Gm Dm Bb

S Cua - ren - tay nue - ve dí - as que - dan, ten - go que a - com - pa - ña - ar tu *mf*

A Cua - ren - tay nue - ve dí - as que - dan, ten - go que a - com - pa - ña - ar tu *mf*

T 8 Cua - ren - tay nue - ve dí - as que - dan, ten - go que a - com - pa - ña - ar tu *mf*

B bom ah Cua - ren - tay nue - ve dí - as que - dan, ten - go que a - com - pa - ña - ar tu *mf*

© David Velez 2024

## Yaraví Opus 1

41

Gm Bb

1. Gm7 2. Gm7

S pués dees - te mis - te - rio, a tu in - fi - ni - to ho - gar gar

A pués mis - te - rio ho - o - gar gar  
*mp*

T pués mis - te - rio ho - o - gar gar

B pués de es - te mis - te - rio a tu in - fi - ni - to ho - gar bom bom bom gar

C

♩ = 95

Gm

S Ub uh uh ... \_\_\_\_\_  
*mf*

A

T *mp* ta ta ca ta ta ca ... \_\_\_\_\_

B Bom bom bom... \_\_\_\_\_  
*mp*

© David Velez 2024

6

## Yaraví Opus 1

32

S

A *mf* Uh uh uh ...

T uh uh uh uh uh bom bom

B

37

S *mf* To-dos los dí-as can-to tu \_\_\_ úl - ti-ma can - ción. To-dos los dí-as

A *mf* To-dos los dí-as can-to tu \_\_\_ úl - ti-ma can - ción. To-dos los dí-as

T *mp* ta ta ca ta ta ca ...

B *mf*

Gm Bb Gm

© David Velez 2024

## Yaraví Opus 1

62

S *Bb* *Bb add9* *D7* | 1. *Gm* | 2. *D7* *Gm*  
re - zo, por que pron - to mue - ra yo. yo. Bom bom

A  
re - zo, por que pron - to mue - ra yo. yo. Bom bom

T  
ta Bom bom

B  
bom Bom bom

## Conclusiones

Con la culminación del presente trabajo se puede mencionar que el objetivo de la creación de tres composiciones para coro mixto a capella basadas en los géneros tradicionales ecuatorianos: Sanjuanito, Danzante y Yaraví, se logró cumplir con éxito. El producto obtenido de este proceso de investigación fue la elaboración de las partituras correspondientes a los temas: *Sanjuanito Opus 1*, *Danzante Opus 1* y *Yaraví Opus 1*, que han sido incorporadas en el Capítulo 3.

La investigación realizada en el primer capítulo acerca de los antecedentes de la música ecuatoriana, que exploró desde los testimonios dejados por los cronistas españoles hasta el catálogo de compositores nacionalistas, desarrollado por Ortega Cedillo, permitió profundizar la naturaleza de las intenciones que se propuso dar a cada composición, como fue: el carácter festivo del *Sanjuanito Opus 1*, aludiendo al *Kolla Raymi*; la meditación previa a tomar valor y coraje, a modo de un ritual para un autosacrificio en el *Danzante Opus 1*; y, la expresión de dolor y tristeza, en medio de ritos fúnebres del *Yaraví Opus 1*. Todas estas intenciones que constituyen manifestaciones de emociones y sentimientos, fueron encontradas en diversas épocas, y aplicadas a las composiciones, permitiendo dotarlas de un carácter *expresionista*, y no solamente un ejercicio intelectual de creación musical.

Mediante el análisis descriptivo y comparativo desarrollado en el Capítulo 2 se pudo evidenciar el uso tanto de las técnicas compositivas académicas como los recursos musicales de los géneros tradicionales ecuatorianos, tratados en el Capítulo 1; y la manera en la que se ha logrado emplearlos en igual medida con la intención de crear composiciones factibles y equilibradas, que no se han alejado ni de lo académico ni de lo popular tradicional. De este modo se puede considerar que el producto resultante de la investigación que ha sido desarrollado desde un enfoque principalmente melódico, podría ser interpretado en fiestas populares permitiendo el acercamiento de la población general a técnicas compositivas académicas, como previamente se visualizó en el problema de investigación. Este acercamiento se debe al fácil reconocimiento de los temas bajo los parámetros de cada género musical, con una predominancia de escalas pentafónicas y desarrollo tonal, se vuelve fácilmente asimilable para la mayor parte de personas acostumbradas a la música popular; mientras que paralelamente se introducen desarrollos polifónicos propios de la música europea.

Por tanto, se puede concluir que la creación de obras para formato a capella basadas en géneros tradicionales ecuatorianos ha sido completamente factible, ya que se han usado los elementos de los tres géneros musicales y se los ha distribuido a las cuatro voces. Pudiendo identificar el ritmo de sanjuanito mestizo, la rítmica trocaica del danzante y el coriambo del yaraví, así como melodías pentafónicas, inicios acéfalos y anacrúsicos, y finales femeninos, que caracterizan a estos géneros y a la música ecuatoriana.

## Recomendaciones

Con la culminación del presente trabajo se puede recomendar que:

- Investigaciones de la misma naturaleza o similar, se puedan elaborar; y continuar con el enfoque hacia otros géneros tradicionales que abundan en el imaginario musical de los ecuatorianos y las ecuatorianas. De este modo, se podría constantemente contribuir a la generación de musicalidades frescas y renovadas, así como a la ampliación del repertorio musical, a nivel local, nacional e inclusive internacional. Cada aporte, investigación, nueva composición o nuevo enfoque, le da vida a nuestra Música Nacional.
- No es estrictamente necesario el desarrollo excesivamente complejo en aspectos melódicos, armónicos o rítmicos para la creación musical innovadora.
- La búsqueda de una intención para la actividad creativa es de suma importancia para brindar cierta profundidad a las composiciones en ámbitos extra musicales. Esta intención también permite concientizar que la actividad musical no es un hecho aislado, sino que al contrario ha estado estrechamente vinculado con todos los niveles de la sociedad humana.

## Referencias

- Alchourrón, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Asale, R. (s. f.). Coro | Diccionario de la Lengua Española. «Diccionario de la lengua española»- Edición del Tricentenario. Recuperado 27 de septiembre de 2023. <https://dle.rae.es/coro>
- Cardoso, N. S. V., Da Silva, T. C., & Camargo, A. (2023). Passaggio on chorists' voice range profile: preliminary study of frequency and intensity. *CoDAS*, 35(4). <https://doi.org/10.1590/2317-1782/20232020266en>
- Carrión Arévalo, L. (2012). *Composición coral a partir de un fragmento del poema «Rostro de vos» Mario Benedetti*. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3182>
- De la Cerda, C. (2019). *ARMONIA TONAL MODERNA (Spanish Edition)*. Publicación Independiente.
- Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía. (2011). *BREVE PRONTUARIO DE CLASIFICACIÓN VOCAL*. Recuperado 15 dediciembre, 2019, de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd8326.pdf>
- Felts, R. (2002). *Reharmonization techniques*. Berklee Press Publications.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Melos Ediciones Musicales.
- Gallo, J. A., Graetzer, G., Nardi, H. & Russo, A. (2006). *El director de coro: manual para la dirección de coros vocacionales*. Melos Ediciones Musicales.
- Garrido Domené, F., (2017). *La voz y el movimiento de la voz en la teoría musical griega antigua y tardoantigua: Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. *Synthesis*, 24(1), 1-12.
- Garzón Sánchez, G. (2019). *Pintando voces. Arreglo coral del tema Indio Carajo' del compositor Carlos Garzón a partir del análisis de recursos armónicos y compositivos de la obra La Toronja y el Limón del compositor Gerardo Guevara*. <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/11184>
- Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Internet Archive. Retrieved September 28, 2023, from <https://archive.org/details/HistoriaDeLaMsicaDelEcuador2012/mode/2up>
- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. (Vol. I). Quito: Pyle & Sons / Conmusica.

- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. (Vol. II). Quito: Puyen & Sons / Conmusica.
- Guerrero, P. & Wong, K. (1994). *Corsino Durán: Un trabajador del pentagrama*. Quito: Imprenta Municipal del Distrito de Quito.
- Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna vol. II*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, S.A.
- Knight, J. M. (7 de noviembre de 2023). *Passaggio and Register in the Singing Voice — timbre and orchestration resource*. Timbre and Orchestration Resource. <https://timbreandorchestration.org/writings/timbre-lingo/2023/1/26/passaggio-and-register-in-the-singing-voice>
- Latham, A. (2010). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica de México.
- LaVerne, A. (1992). *Handbook of Chord substitutions*. Cpg Incorporated.
- Lorenzo De Reizábal, M., & Lorenzo De Reizábal, A. (2004). *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música*. E. M. BOILEAU, S.A.
- Martínez, E. (2004). *La música precolombina: un debate cultural después de 1492*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Ortega Cedillo, N. (2017, 11 abril). *El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la suite n°1*. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/27173>
- Ortega Cedillo, N. (2021). *Suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas*. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/1325>
- Piston, W.(2008). *Armonía* (5.a ed.). Editorial Idea Música
- Pérez Porto, J., & Gardey,A. t(2011). *Definición de coro*. Recuperado 11 diciembre, 2019, de <https://definicion.de/coro/>
- Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1999). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona. Editorial IDEA BOOKS S.A.