

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES



MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA

*Composiciones musicales en manuscritos originales de
Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas:
estudio comparativo para una definición de las manifestaciones
rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo.*

Tesis de Grado Previa a la Obtención del Título de Magíster en Musicología

**AUTOR: LIC. Lenin Guillermo Estrella Arauz
1711933695**

**DIRECTOR: MGST. Carlos Gonzalo Freire Soria
1801334762**

**CUENCA- ECUADOR
2017**



RESUMEN

La presente tesis contiene una investigación sobre la definición de los rasgos rítmicos característicos de “la mishquilla” en el albazo y el aire típico; la misma se propone como punto de partida, un acercamiento hacia las características generales que la conforman, a partir de la información bibliográfica recopilada y la interpretación de entrevistas a expertos . Se propone además, un análisis comparativo de estos rasgos rítmicos a partir de obras seleccionadas del compositor ecuatoriano Alfonso Aráuz, utilizando sus manuscritos en confrontación con las grabaciones discográficas de las obras seleccionadas. Otro aporte de la presente investigación, es desarrollar una catalogación de la obra de Alfonso Aráuz con la totalidad de información recabada.

Palabras claves: ALFONSO ARÁUZ, MISHQUILLA, MÚSICA ECUATORIANA, ALBAZO, AIRE TÍPICO.



ABSTRACT

This thesis contains a research about definition of rhythmic characteristic of "mishquilla" in the "albazo" and the "aire típico"; it is proposed as a starting point, an approach to the general characteristics that form, from the bibliographic information gathered and interpretation of interviews with experts. It also proposes a comparative analysis of these rhythmic features selected works from the Ecuadorian composer Alfonso Arauz, using him manuscripts in confrontation with recordings of selected works. Another contribution of this research is to develop a catalog of the work of Alfonso Arauz with all information gathered.

Key words: ALFONSO ARÁUZ, MISHQUILLA, ECUADORIAN MUSIC, ALBAZO, AIRE TÍPICO.



ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: ¿QUÉ ES “LA MISHQUILLA”?	12
1.1 Hacia una definición de “la mishquilla”	12
1.1.1 Etimología	13
1.1.2 Entrevistas	13
1.1.2.1 ¿Qué es “la mishquilla”?	13
1.1.2.2 «¿Cómo aprendió “la mishquilla”?»	15
1.1.3 Ruptura generacional	16
1.2 Características generales hasta aquí revisadas	17
1.2.1 Influencia del yaraví	19
1.2.2 Sobre la utilización de la pentafonía	20
1.2.3 Una teoría sobre la escala ecuatoriana	26
1.2.4 Algunos giros armónicos característicos	27
1.3 La rítmica en el albazo y aire típico	32
1.3.1 El albazo	33
1.3.2 El aire típico	35
1.3.3 El capishca	36
1.3.4 El cachullapi	37
1.3.5 La tonada	38
1.4 Sobre la interpretación	38
1.4.1 Algunas reflexiones sobre la interpretación	38
1.4.2 Una nueva propuesta de transcripción rítmica	40
CAPÍTULO II: ALFONSO ARÁUZ	
2.1 Introducción a la vida y obra de Alfonso Aráuz	¡Error! Marcador no definido.
2.1.1 Entorno social y época	
2.1.2 Cronología	
2.2 Composiciones	



2.2.1	Catalogación de manuscritos.....	
2.3	Discografía y cartas de regalías.....	
2.3.1	Discografía.....	
2.3.2	Cartas de regalías	
2.3.2.1	SAYCE	
2.3.2.2	Almacenes de música J.D. Feraud Guzmán.....	
CAPÍTULO III: ANÁLISIS RÍTMICA Y COMPARATIVO		
3.1	Análisis de los manuscritos	
3.1.1	Descripción de los manuscritos encontrados.....	
3.1.2	Patrones rítmicos encontrados	
3.2	Análisis de las transcripciones.....	
3.2.1	Descripción del material.....	
3.2.2	Patrones rítmicos encontrados	
CONCLUSIONES.....		
RECOMENDACIONES		
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		



Lenin Guillermo Estrella Aráuz, autor/a del Trabajo de Titulación *“Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo”*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 21 de marzo del 2017

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Lenin Guillermo Estrella Aráuz', written over a horizontal line.

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

C.I: 1711933695



Lenin Guillermo Estrella Aráuz, autor/a del Trabajo de Titulación "Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la "mishquilla" en el aire típico y el albazo", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Maestría en Musicología. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 21 de marzo del 2017

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

C.I: 1711933695



INTRODUCCIÓN

Consideramos que no existen estudios formales sobre “la mishquilla”, menos aún referidos a un compositor en específico, en este caso Alfonso Aráuz; a su vez, existen muy pocos estudios de repertorio musical de compositores populares en proporción a los estudios de compositores académicos. Siendo “la mishquilla”, una forma de interpretar, arraigada en la música popular ecuatoriana, es de mucha importancia visibilizar las características que la configuran para su discusión y preservación como rasgo distintivo de nuestra identidad musical.

En el caso de Alfonso Aráuz Vargas, es este un músico y compositor académico, violinista y pedagogo destacado, con una importante producción musical en el ámbito popular. Posee alrededor de 190 partituras de diferentes géneros como: albazo, aire típico, pasacalle, pasillo; de las cuales aproximadamente 30 se han editado por reconocidos intérpretes de la música popular ecuatoriana.

Este trabajo podría contribuir a identificar rasgos musicales característicos de la interpretación popular, a través del análisis comparativo de



la obra del compositor, al tener disponible un repertorio para su análisis, interpretación y explicación en el campo de la docencia.

En general, las publicaciones que conocemos en el medio ecuatoriano sobre la música popular se suscriben, no tanto a los aspectos de estructura, composición o desarrollo formal, sino con lo relacionado al quehacer cultural de una época determinada y sus características sociales.

[...] la música popular suele ser abordada un sus múltiples vinculaciones con la sociedad, la cultura y los individuos que la practican o participan de ella. [...] De este modo, la discusión de cuestiones estructurales y constructivas suele ser relegada a un segundo plano o, en el mejor de los casos, a una descripción no demasiado profunda [...]. (Martínez, 2012 págs. 1 - 2)

Pensamos que ambos conceptos de investigación, tanto el que se preocupa más de un enfoque relacionado con los acontecimientos humanos y el estrictamente analítico musical, no están necesariamente opuestos. Estos más bien se complementan y nos ayudarán a poner, en contexto, la interpretación de la música popular y tradicional ecuatoriana, señalando las características específicas que la definen.

En general, nuestro objetivo está delineado a definir diferencias rítmicas que conformarían lo que se identifica como “la mishquilla” en el albazo y aire típico específicamente, abordando de manera menos profunda, rasgos melódico armónicos que caracterizan a estos ritmos.

En el presente trabajo, mediante los objetivos específicos, procuraremos contextualizar la vida y obra del compositor Alfonso Aráuz, así como seleccionar el repertorio para analizar al autor. Además, haremos un proceso para digitalizar y catalogar los manuscritos del compositor; esto en sí mismo, es de gran aporte para futuros estudios del autor, así como de los géneros y ritmos ecuatorianos.

Como parte del proceso, tendremos que transcribir las grabaciones editadas del autor, seleccionadas en función de los ritmos estudiados y del material conseguido en el trabajo de campo. Finalmente, con el material sistematizado, tendremos que comparar las diferencias y coincidencias entre las grabaciones editadas y los manuscritos del compositor; una vez procesado este material, podremos sistematizar los elementos rítmicos que nos ayuden a identificar “la mishquilla” en el albazo y aire típico.



No existen análisis comparativos de la práctica de la música popular y tradicional ecuatoriana, que sistematicen lo que se identifica como “la mishquilla” o “sabor ecuatoriano”. La obra de Alfonso Aráuz nos permitirá establecer un acercamiento a “la mishquilla” al analizar las grabaciones editadas frente a los manuscritos del compositor.

Este proceder nos puede permitir establecer una metodología que, una vez probada, pueda ser aplicada a otros compositores. Se define, entonces, el problema científico siguiente: ¿Cómo contribuir al conocimiento de “la mishquilla” mediante un estudio comparativo entre originales e interpretaciones posteriores de la obra de Alfonso Aráuz?. Pensamos que existen diferencias rítmicas notables entre manuscritos originales y las interpretaciones editadas de Alfonso Aráuz, además de las características específicas de los ritmos estudiados.

Un estudio comparativo entre los manuscritos musicales originales de Alfonso Aráuz y las transcripciones de interpretaciones ajenas de dichas obras (editadas), permitirá identificar y describir, en una primera sistematización, elementos añadidos que conformarían lo que se suele identificar como “la mishquilla”. En nuestro caso, nos concentraremos en la manifestación rítmica del albazo y el aire típico.

Para un ordenamiento general de la obra del autor, tomaremos como referencia los recursos Shenkerianos de la forma abordados en la disertación doctoral: “Form and Style in the music of U2” (Scott E. y otros, 2008). Este modelo nos servirá para la sistematización de las características de las obras analizadas como: año, género, partes, subdivisión de las partes.

Para el desarrollo biográfico del autor, tomaremos referencias de publicaciones de compositores nacionales ya editadas; citemos como ejemplos: *Sixto María Durán* (Guerrero, 1996); *Cristóbal Ojeda Andrade* (Campos Romero, 1996); *Carlos Bonilla Chávez: mil años de música* de Pablo Guerrero; *Humberto Salgado, un Quijote musical* de Ketty Wong ; *Julio Cañar: el alma del pasodoble* (Wong, y otros, 1993) y *Corsino Durán: trabajador del pentagrama* de Pablo Guerrero y Ketty Wong (Wong, y otros, 1994); *Gonzalo Benítez: tras una cortina de años* de Pablo Guerrero y Adrián de la Torre (De la Torre, y otros, 2006). Estos trabajos constituyen un valioso



aporte en relación con la estructura y al manejo de la información de los autores, además de que en algunos casos, incluye información respecto al quehacer musical referida a la época de Alfonso Aráuz.

El análisis rítmico nos permitirá configurar una manera de proceder y un sistema para configurar características en los ritmos albazo y aire típico, en relación con sus características rítmicas específicas. Además, para el análisis nos servirá la visión conceptual con la que se refieren al género y cómo relacionar los elementos referidos a la interpretación rítmica. En el análisis rítmico además, incluiremos a Nicholas Cook, específicamente con el análisis semiótico; el mismo nos ayudará a determinar los patrones rítmicos, así como sus variantes en función del albazo y el aire típico.

El enfoque metodológico de esta investigación será el cualitativo desde una visión histórica analítica, ya que se debe cotejar y proponer definiciones resultantes de la recolección, análisis y sistematización de la información recabada. Se harán planteamientos que gradualmente se enfocarán en conceptos acordes a la evolución del estudio. Aplicaremos ideas y formas de análisis comparativo que nos permitan distinguir diferencias y similitudes entre los manuscritos y las transcripciones de la obra editada del compositor, sobre todo refiriéndonos a las características rítmicas.

Dividiremos el trabajo en 3 partes: Hacia una definición de “la mishquilla”; El compositor y músico a Alfonso Aráuz; Análisis comparativo de manuscritos y transcripciones.

Para el trabajo sobre el autor, haremos una interpretación del material recopilado, haciendo énfasis especialmente en datos referentes a su biografía. Además, se describirán los géneros abordados por el autor objeto de investigación, en este caso el albazo y el aire típico, relacionaremos las obras del autor con los géneros populares y las características de estos en la época. Finalmente, analizaremos las obras seleccionadas de cada género, donde determinaremos detalles musicales que contribuyan a la definición de las variaciones rítmicas de “la mishquilla”.

El trabajo de investigación estará soportado en dos frentes: El primero hacia la realización e interpretación de las entrevistas a expertos y el segundo,



hacia el análisis rítmico de las obras seleccionadas del repertorio. En el primer frente construiremos la información con las entrevistas realizadas. Para empezar, haremos el proceso mediante una entrevista profunda, como se señala en: “La entrevista: Metodología de Investigación Avanzada” (Murillo Torrecilla, 2014 pág. 1); está dividida en 3 etapas: una primera exploratoria o de diagnóstico, con la que determinaremos los temas más importantes que abordaremos en lo adelante; una segunda etapa será de desarrollo o seguimiento, donde podremos profundizar la información recogida en primera instancia; y posteriormente, una entrevista final para contrastar y concluir la información recabada.

En una segunda instancia, las entrevistas serán semiestructuradas, desarrollaremos “un trabajo de planificación de la misma elaborando un guión que determine aquella información temática que quiere obtener [el investigador]” (Murillo Torrecilla, 2014 pág. 11); en algunos casos, de ser necesario, utilizaremos entrevistas abiertas con conocimiento previo del entrevistado y de la temática específica a tratar, para poder encausar las mismas de la mejor manera.

En el segundo frente, nos concentraremos en describir características generales de las obras del autor. Empezaremos por las obras editadas; estas serán recopiladas de distintas grabaciones en acetato y casete. Toda descripción o análisis nos ayudará a contextualizar y a concentrarnos luego en el análisis rítmico.

Para determinar las variaciones rítmicas, el análisis rítmico se dividirá en el análisis semiótico, ejemplificado por Nicholas Cook en “A guide to musical analysis” (Cook, 1992). Con esas herramientas determinaremos las similitudes y variaciones rítmicas existentes en las obras y determinaremos su recurrencia en las distintas partes que la configuran.

Para nuestro caso, debemos definir para cual instrumento aplicamos este análisis. A priori, podemos decir, que fundamentalmente nos servirá el análisis de la guitarra y percusión, sin embargo tendremos que confrontar esto en cada caso y de ser necesario, se incluirán otros instrumentos.



CAPÍTULO I: ¿QUÉ ES “LA MISHQUILLA”?

El presente capítulo hace referencia a conceptos generales sobre el significado de “la mishquilla”, tomados de entrevistas realizadas a distintos profesionales de ramas distintas de la música dedicados a la composición, interpretación e investigación de la música ecuatoriana. Además, se incluyen aproximaciones teóricas cotejadas con bibliografía existente y apuntes de talleres alrededor de esta temática. Se definen estos puntos de manera general y luego, se hace énfasis en la parte rítmica que es motivo principal de esta tesis.

Este capítulo recorre de manera general, autores con conceptos convencionales así como nuevas propuestas y conceptos alrededor de la práctica de la música ecuatoriana. Esta tesis se refiere al albazo y aire típico, sin embargo es inevitable referirse a ritmos relacionados como la capishca, la chilena y la tonada, por sus similitudes rítmicas.

1.1 Hacia una definición de “la mishquilla”

Definir lo que es “la mishquilla” es una labor compleja, es definir lo indefinible, es algo que sabemos que está ahí, podemos percibir, incluso podemos discernir entre quien la tiene y quien no; sin embargo, no podemos describir los elementos que la configuran fácilmente, ya que son elementos que se practican de manera natural, pero que no se han detenido, han ser analizados, explicado e inclusive, definidos. Para unos interpretes es una cosa, para otros otra, puede variar la percepción entre ritmo y ritmo.



Es complicada la tarea de resumir una práctica musical de tradición oral. Más complicado aún, hacerlo a partir de una palabra, para algunos inexplicable, para otros desconocida. Lo cierto es que definitivamente, existen una serie de características que giran alrededor de la práctica de la música ecuatoriana. La labor en esta parte del análisis es hacer un acercamiento general a estas características y desarrollar un análisis más específico respecto a los rasgos rítmicos encontrados.

Para el desarrollo de este capítulo hemos realizado algunas entrevistas a profesionales en la música relacionados con la práctica o el estudio de la música ecuatoriana desde distintas disciplinas. Entre estos, tenemos a Julio Andrade, interprete de la guitarra y continuador del estilo de la “guitarra quiteña” y al maestro Segundo Guaña; se citan además: Ángel Porras, destacado percusionista y cesionista de gran cantidad de producción de música ecuatoriana de grandes intérpretes; Enrique (“Quique”) Sánchez, contrabajista, compositor y estudioso de la música ecuatoriana; Leonardo Cárdenas, compositor, arreglista e investigador, y Juan Mullo, investigador y antropólogo de amplia experiencia con variadas publicaciones respecto al desarrollo y definición alrededor de las músicas del Ecuador.

1.1.1 Etimología

Podemos encontrar algunas definiciones de la palabra “misquilla” o “mishqui”. Algunas de ellas las encontramos en el *Diccionario Quichua–Castellano* de Luis Cordero Crespo y otra referida más a la connotación musical en la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* de Pablo Guerrero.

“Mishqui, n., dulce; azúcar; miel; raspadura; almíbar; pulque.

Mishquilla, adj., algo dulce; dulzaino” (Cordero Crespo, 2010 pág. 160).

“Mishquilla. Según la definición que le da el músico Arturo Mena significaría dulzura, dulzura musical en este caso, pues se refiere al sentimiento con que suelen ejecutar los músicos populares sus interpretaciones” (Guerrero, 2002 pág. 917).

1.1.2 Entrevistas

1.1.2.1 ¿Qué es “la mishquilla”?

Por otro lado, se presenta la información tomada de las entrevistas realizadas. A juicio del maestro Enrique Sánchez, “la mishquilla” es: “el



conocimiento técnico que debe tener un músico para poder interpretar las melodías y acompañamiento dentro de los estilos de la música ecuatoriana, es la ciencia de hacer música ecuatoriana” (Sánchez, 2016).

Julio Andrade nos comenta: “es la manera de tocar la música con sabor porque la palabra “mishqui” es dulce en quichua. Quiere decir que la música se toque con sabor, que la música tenga swing, que tenga capricho, que suene interesante” (Andrade, 2016).

Leonardo Cárdenas añade:

La mishquilla es el estilo, es el gusto. En cada género pueden haber distintas características específicas que configuran la mishquilla. Por ejemplo en el pasillo puede estar en las introducciones lloronas, pueden ser los mordentes o apoyaturas [...] el juego de los bajos. (Cárdenas, 2016)

Juan Mullo define: “La mishquilla es el toque yaravizado. Tienes algunos elementos culturales que la van formando. Son las diversidades, sonoridades, [...] por supuesto, toques, ejecuciones, prácticas, y por supuesto construcciones simbólicas de los músicos” (Mullo, 2016). Este autor además se refiere al contexto de la idea de música nacional, de las características que configuran la música y los ritmos, cualidades que nacen “de la emergente clase media, desde el liberalismo, la consolidación del mestizo dentro del proceso cultural de consolidación de un conglomerado emergente, urbano, ciudadano, que busca dar su aporte a la nacionalidad” (Mullo, 2016).

Por otro lado, el músico Ángel Porras, percusionista y baterista de varios exponentes destacados, no conoce el término “mishquilla”: “La verdad es que no he escuchado el término[...]. Lo que les puedo decir es que había una exigencia y una idea de perfeccionismo de los [músicos] que yo acompañaba” (Porras, 2016)

“La misquilla”, no es una definición que se refiere a un ritmo en particular o a un solo tipo de música; quizá sí se refiere, por el origen de la palabra, a ritmos donde hay una influencia de la música indígena. En otras realidades musicales es posible que exista otra palabra o palabras que signifiquen un conjunto de características interpretativas de cada música en particular. Andrade comenta: “Yo siento que la mishquilla está en todos los géneros,



puede ser un san juan un danzante, [al] que lo puedes tocar plano o lo puedes tocar con carácter” (Andrade, 2016) .

1.1.2.2 «¿Cómo aprendió “la mishquilla”?»

Debemos señalar que es fundamental la forma de aprendizaje de esta música, y que en todos los casos estas características se han aprendido por transmisión oral. En el caso de Julio Andrade por ejemplo, nos dice: “En casa siempre había música, mi papá tocaba el bandolín, la bandola, tenía con sus hermanos este formato que ya no es muy común, el de la estudiantina” (Andrade, 2016).

Porras, señala:

Había la radio “Democracia”, entonces todos los días tocaba, había una función de Julio Cañar, la orquesta de Julio Cañar, una de las orquestas más antiguas. Tocaba una hora diaria, de todo. Mi padre me indicaba partes y hacía que le siguiera tocando con lo que se escuchaba en la radio. Ese fue uno de mis inicios. (Porras, 2016)

En el caso de Cárdenas, nos dice:

En mi casa se escuchaba música ecuatoriana, el “Potolo” Valencia, los hermanos Miño Naranjo; mi tío, que es músico, nos mantenía al tanto de la música ecuatoriana porque se dedicó a trabajar sobre la interpretación de música de compositores ecuatorianos tradicionales y particularmente lojanos”. (Cárdenas, 2016)

Mullo nos cuenta: “Aprendí popularmente la guitarra a los 13 [...] comencé con un primo que se llamaba julio Naranjo, un individuo excepcional, [...] Es un maestro, él fue una fuente, tocaba siempre música ecuatoriana”.

Sánchez nos dice: “Se hacían 3 o 4 fiestas al año en la familia, y desde niños nos enseñaban a bailar. Mi abuelo era muy detallista en esto. Nos enseñaban a zapatear, eran unas fiestas muy hermosas”.

Un denominador común en este aprendizaje es la influencia de la música latinoamericana en su *boom* de los 60s y 70s, ya sea con exponentes nacionales o internacionales. Andrade nos comenta: “A los 15 años más o menos, comencé a conocer la música ecuatoriana desde el punto de vista de los grupos folklor, por ejemplo “Jatari”, “Los corazas”. A esta edad le pude conocer al maestro Segundo Guaña” (Andrade, 2016).



En Leonardo Cárdenas es indudable la influencia de la llamada música folklórica, ya que por muchos años y hasta la actualidad, forma parte del grupo “Pueblo Nuevo”, dedicado a la interpretación de música latinoamericana.

Mullo acota: “Aprendí con la primera formación que tenían los Jatari [...] me vinculé a unos proyectos que se llamaban “canta vida”. Era un proyecto de la nueva canción que los Jatari tenían, [...] que estaba relacionado con la nueva canción latinoamericana”. (Mullo, 2016)

Sánchez dice: “Antes tocaba la música folklórica y aprendí la música andina, ritmos latinoamericanos. Me invitaron a tocar en una gira con Inti Illimani”.

En el caso de Porras, se nota al contar sus anécdotas, la influencia de las llamadas orquestas de música tropical, la música brasileña, los intérpretes de jazz, la televisión y la radio como medios de enterarse de técnicas, instrumentos, ritmos, etc.

1.1.3 Ruptura generacional

Alrededor de estos testimonios brindados para esta investigación y en consecuencia con nuestra realidad, percibimos la existencia de una ruptura generacional en la transmisión de estos conocimientos. Pensamos que hay varias razones para que se produzca esta ruptura en la forma de interpretar los géneros y ritmos ecuatorianos. La falta de información, la invisibilidad de los maestros intérpretes, la permeabilidad de la cultura ecuatoriana respecto a la influencia de otros rasgos culturales externos, en este caso musicales, en nuestro propio bagaje.

Varios de los entrevistados, como Cárdenas, Mullo, y Sánchez coinciden en que han habido dos momentos importantes: uno es al que Mullo llama “la bolezación” (2016), y la otra, la influencia del *boom* de la música folklórica latinoamericana, marcada por la nueva canción y la música protesta, que si bien es cierto visibilizó en general rasgos de la música latinoamericana, también soslayó otras manifestaciones particulares de interpretación, ritmos, instrumentos, en el caso de Ecuador. Así Mullo afirma:

Nosotros aprendimos vía la canción latinoamericana nuestros propios ritmos, terrible, o sea vía Inti Illimani. Es una dicotomía generacional causada por estos



inicios postmodernos, por el consumo que hacíamos también de los artistas de fuera como Inti Illimani, que en ese momento servían para configurar banderas de lucha, pero que homogenizan nuestros ritmos, y nos llevó a que todos empecemos a rasgar como Inti Illimani. Se corta la memoria y la transmisión. Gúaña quedó a un lado, y las estudiantinas [también]”. (Mullo, 2016)

Esto afirma nuestra idea sobre la permeabilidad cultural y la fascinación por lo foráneo latente en nuestra idiosincrasia. También Sánchez ratifica este criterio en la siguiente anécdota cuando tocó con Inti Illimani:

Tocaba de todo pero penosamente cuando me pidieron tocar repertorio ecuatoriano no me había dado cuenta que solo sabía el chulla quiteño. Y esa era la realidad de todos los músicos en esa época. [...]Lo mejor era tocar igual a los grupos folclóricos exitoso de ese momento, Inntillimani, Quilapayún, Chalchaleros”. (Sánchez, 2016)

Estos elementos han hecho que las características mencionadas sean un tanto más ilegibles, y nos proyecta la idea de definir específicamente, los elementos a analizar y delimitar particularmente, el material.

De esta manera es importante señalar que para profundizar en el estudio de “la misquilla” se deben definir no solamente los rasgos en general, sino épocas, intérpretes, formato, ritmo, etc., ya que cada rasgo y característica específica dependerá de estos elementos señalados. Es decir, es la definición de “las mishquillas” por así decirlo, en función de cada realidad. Serán distintos los rasgos encontrados si analizamos música ecuatoriana, luego de la influencia del bolero, por ejemplo, y obviamente distintos a los de otra época, incluso seleccionando el mismo repertorio. En este caso, es importante por esta razón conocer aspectos generales sobre el compositor analizado, Alfonso Aráuz y los rasgos de las interpretaciones seleccionadas.

1.2 Características generales hasta aquí revisadas

Nos referimos en este caso, sobre todo, a la música ecuatoriana que se configura en una realidad indígena y mestiza que también tiene estos rasgos. Se habla de algunas características que aparecen en general en la música ecuatoriana. Algunas de estas características pueden ser usuales de varios géneros y ritmos, en cambio otras son específicas de cada uno de estos. En el caso de la armonía por ejemplo, hay algunas cadencias y progresiones que son reiterativas; de igual modo en la utilización de adornos característicos en la



melodía, y particularidades en la relación armónica melódica (las mismas serán citadas más adelante). y lo que en algunos casos Sánchez llama “la escala ecuatoriana” (Sánchez, 2016).

Algunas de estas características son referidas por nuestros entrevistados. Cárdenas por ejemplo, habla de “las subiditas del grupo yavirac”; se refiere a las voces que suben en bloque cuando las guitarras y el requinto armonizan una melodía generalmente de un puente que une una parte con otra: “bloque de acordes que genera el estilo, si no haces eso no estás en el estilo”, acota.

También Cárdenas se refiere a “las formulas rítmicas con el picadito” refiriéndose a la rítmica de melodías generalmente principales o de contracanto tocadas en staccato, “los adornos” refiriéndose a las apoyaduras, achacaturas, portamentos, notas de aproximación, etc y menciona la particular manera de acompañar con los bajos de la guitarra. Refiriéndose a Segundo Guaña, dice: “él era el que hacía el bajo [con la guitarra], como antes no había bajo [en la música ecuatoriana], es esa una de las características” (Cárdenas, 2016).

Sánchez califica, a su juicio, cuáles son estas características: “Son los acentos, la manera de llevar la vitela, la escala, los sonidos, el cómo hacer un dúo”. Por ejemplo, nos dice: “la vitela siempre se toca hacia arriba para que destaque la melodía”. Luego añade: “en el albazo, algo importante es el staccato que da la vitela”; en su opinión, algo común sobre la melodía es “el usar en el arpegio la trecena y en algunos casos la oncena” y finaliza: “Hay que tomar en cuenta que no era característico el rasgado, eso es una herencia de la época del folklor, nuestra música se arpegiaba” refiriéndose nuevamente a la forma de tocar la guitarra con vitela y arpegio.

En otro momento de la entrevista, Sánchez alude a la forma específica de construcción melódica del bajo: “Para unir un acorde con otro se utiliza las notas de la pentafonía pero en las 4 cuerdas desde la tercera” (Sánchez, 2016). Se refiere a la guitarra desde la tercera a la 6ta cuerda dependiendo del acorde; también menciona sobre la guitarra, que generalmente una de ellas “improvisa de una manera que no estorba a la voz, [realiza] un tremolo que cantaba siempre en la pentafonía”.



Sánchez además añade, que la melodía principal se presenta en dúo de manera particular, la belleza de este dúo es que mientras la melodía principal tiene “la escala ecuatoriana”, (la que mencionaremos con detalle más adelante), la segunda se mantiene en la pentafónica. Entonces, si se aplica esto a la guitarra, en las posiciones que se utilizan se debe cuidar que la segunda voz no se salga de la pentafonía (Sánchez, 2016).

1.2.1 Influencia del yaraví

En la música ecuatoriana, específicamente en los ritmos mestizos de influencia indígena, se menciona la presencia de rasgos rítmicos, melódicos y simbólicos que se desprenden del yaraví. No se puede definir con exactitud de qué manera, en qué momento, y qué ritmo estuvo primero que otro, todo por ahora son hipótesis y suposiciones, sin embargo es innegable la relación en algunos elementos; a esto Mullo lo denomina, la yaravización: “La yaravización no es otra cosa que la incorporación de la pentafonía andina [...] un ritmo más lento [...] y finalmente la influencia de la cultura musical otavaleña o imbabureña, que dio carácter fundamental a varios géneros musicales ecuatorianos” (Guerrero, y otros, 2005 pág. 58).

Cárdenas ratifica la influencia del yaraví en la interpretación:

[...]de alguna manera tiene un parentesco con el yaraví, por la línea melódica lastimera y en cierta medida con la fórmula rítmica. Pienso que si tiene esa sonoridad por la escala, por el tempo, y por las inflexiones melódicas que utiliza: pentafonía, escala menor melódica. (Cárdenas, 2016)

En la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* podemos encontrar esta afirmación que corrobora las afirmaciones anteriores: “Es importante señalar que factiblemente el albazo tenga su raíz directa en el yaraví indígena [...]. Casi se podría decir que el albazo es un yaraví en tiempo rápido” (Guerrero, 2002 pág. 108).

Podemos decir entonces, que una de las características que configuran la “mishquilla” sería la yaravización, es decir, la influencia de las melodías pentafónicas con un carácter triste o lastimero; además de la influencia del tiempo lento y la formulación rítmica como influencia de varios géneros y ritmos.



1.2.2 Sobre la utilización de la pentafonía

Al respecto del contenido de este epígrafe no hemos encontrado mucha información, específicamente respecto a la pentafonía en la música ecuatoriana; es significativo citar son algunos artículos de Sixto María Durán, recopilados por Pablo Guerrero; apuntes sobre la utilización de pentafonía del *Taller de composición de música ecuatoriana* de Quique Sánchez y los análisis de fragmentos de la exposición de Alexis Zapata, la “Misqui note”. Algunos de los mencionados describen características de construcción y utilización general de la pentafonía que no describen un uso particular, sin embargo señalaremos algunas particularidades que pueden contribuir a nuestro objetivo.

En el caso de María Durán, menciona como la pentafonía sería un sistema un tanto más limitado y simple desde una perspectiva tonal funcional, argumentando que la superposición de quintas en menor cantidad de veces dan como resultado la pentafonía, sin embargo es de una riqueza expresiva exótica. Así menciona: “la escala incásica pentáfona no es otra cosa que el primer desarrollo humano de la escala diatónica primeramente, con sus cuatro primeras quintas” (Durán, 2007 pág. 13).

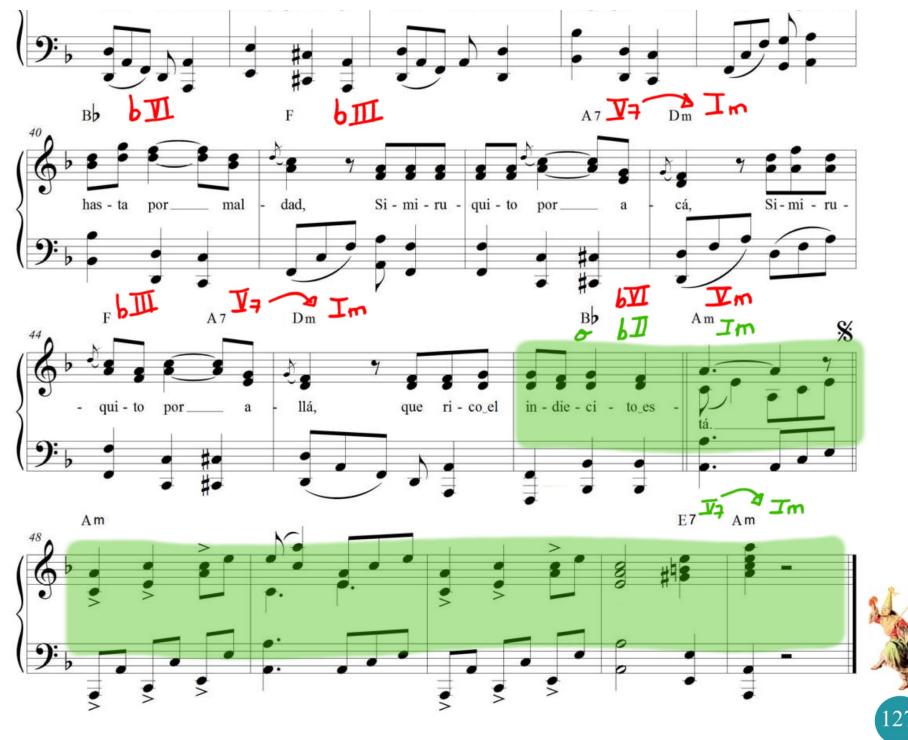
Durán alude a la potencialidad de la escala pentafónica: “La gama matriz, tan rara y original, compuesta de cinco sonidos (pentafónica) que parecía casi inverosímil, con sus dos intervalos de tercera menor y sus tres segundas mayores (tonos) que por sí sola constituye un hermoso motivo melódico” (Durán, 1920 pág. 3), sin embargo, si analizamos la disposición de la escala propuesta no tienen nada de particular que su conformación sea una escala pentatónica menor.

Además, Durán menciona la utilización del quinto grado menor como una cadencia modal de color particular. Así menciona: “ya que en el género pentáfono, sin semitonos, se carece de nota sensible, adoptándose un enlace armónico de primero con quinto grado, cambiando el modo de este último, lo que constituye una verdadera novedad” (Durán, 2007 pág. 14). Sobre lo armónico, podemos añadir en relación con otro artículo de Durán, la referencia

que hace hacia la utilización del sexto grado mayor como una cadencia modulante:

Por fin el sexto sonido de los rondadores de terracota, en la región grave del instrumento, sonido que a primera vista parece extraño a los demás, resuelve la dificultad armónica de aquella tan característica finalidad que encontramos en nuestros *yaravíes*, estableciendo la cadencia modulante, formada por el enlace de dos acordes menores, a cuarta inferior el uno del otro, cadencia propia de la música indígena. (Durán, 2007 pág. 14)

Parecería que Duran hace referencia a la cadencia modulante, a aquella que suele ir al sexto grado mayor para reposar a manera de estribillo sobre el quinto grado menor, que nos da una sensación de centro tonal provisional. Más adelante analizamos este particular



Ejemplo Musical 1. “Simiruco” – aire típico ecuatoriano, compases 40-52. Adaptación para piano. Fuente: *Historia sonora del Ecuador en partituras*. Tomo No 3. Antología musical indispensable Cancionero Ecuator. Análisis: Lenin Estrella (Guerrero, 2013 pág. 127).

Un tanto contradictoria es la afirmación de Durán, ya que habla de la pentafonía como un elemento de identidad particular, luego se refiere a esta como un elemento universal que puede constituir un uso específico y una característica específicamente musical de la música ecuatoriana y sudamericana; sin embargo, no señala esas particularidades que harían la



diferencia.

Vemos que hoy es un fenómeno científico, sin constituir patrimonio exclusivo de una región, nación, o lugar en general, susceptible eso sí, de adoptar carácter nacional o local por lo que respecta a la forma siempre distinta y peculiar de la combinación de los sonidos, fórmulas, maneras, expresiones consagradas. (Durán, 2007 pág. 17)

En este sentido es justamente esta combinación peculiar, fórmulas y maneras a las que se refiere, las que se deben explorar en adelante.

En el caso de Sánchez, igualmente se refiere en primer lugar a la utilización de la pentafonía, citando a Leo Brower; es decir, utilizando los modos que aparecen de la pentafonía, los llamados modos neutros y aprovechando la superposición interválica, sin salirse de la sonoridad pentáfona. Esto nos centra en la estética pentafónica y nos proyecta hacia una sonoridad más moderna, reflexiona Sánchez (2016).

Luego este autor profundiza en los conceptos con una relación más específica, refiriéndose a algunas notas de color 11na o a la que denomina lloradito 13na, y que explica, serían características específicas melódicas de los géneros ecuatorianos. El término lloradito, lo podemos relacionar con el aire de tristeza que se ha mencionado alrededor del yaraví, anteriormente.

Modos de la Pentafonía

1 Escala Pentafónica Mayor



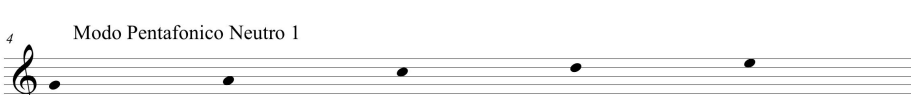
2 Modo Pentafónico Neutro



3 Modo Pentafónico menor



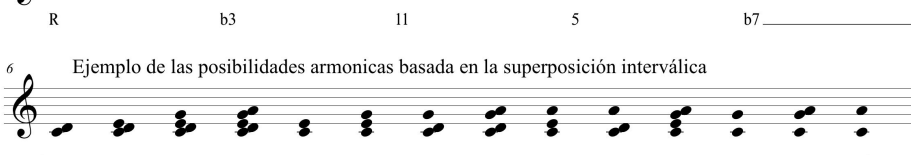
4 Modo Pentafónico Neutro 1



5 Escala Pentafónica menor



6 Ejemplo de las posibilidades armónicas basada en la superposición interválica



Ejemplo musical 2. Resumen de modos pentafónicas y combinaciones armónicas. Fuente: Clases de composición de Música Ecuatoriana con “Quique” Sánchez. Anotaciones personales de Lenin Estrella. 2015.

Como mencionamos, este gráfico se refiere a la utilización general de la pentafonía, y sus posibilidades de color y combinación.



Notas de color y notas de paso

Two musical staves in treble clef. The first staff shows five notes: R (root), b3 (minor third), N.C. (Nota de color), 5 (fifth), and N.P. (Nota de paso). The second staff shows five notes: R (root), N.P. (Nota de paso), 3 (third), 5 (fifth), and N.C. Lloradito (Nota de color).

N.C.= Nota de color
N.P.= Nota de paso

Ejemplo musical 3. “Notas de color y notas de paso en la pentafonía”. Fuente: Clases de composición de Música Ecuatoriana con “Quique” Sánchez. Anotaciones personales de Lenin Estrella. 2015.

Como podemos observar en el gráfico anterior, se presentan dos situaciones distintas. En el caso de la escala pentafónica menor, la 11na es la nota de color y la 7ma menor es una nota de paso. En el caso de la escala pentafónica mayor, la 9na es nota de paso y la 13na es la nota de color. A esta última nota de color, nos dice Sánchez, se le conoce como *lloradito*, Además, debemos agregar que en el caso de pentafonía menor, esta se ejecuta sobre un acorde mayor, en este caso específico sobre el sexto grado mayor (bVI) de la tonalidad menor.

Por otro lado, tenemos también la utilización de la pentafonía menor sobre el quinto grado dominante en una situación cadencial, y encontramos como algunos criterios coinciden en este señalamiento. Alexis Zapata, en un trabajo de análisis facilitado, nos muestra en ejemplos este fenómeno al que denomina “mishqui note”, haciendo una comparación con el género blues y al igual que la blue note, esta nota le da una particular sonoridad a la curva melódica. Se trata de la utilización melódica de la tercera menor sobre un acorde de dominante (Zapata, 2016).



Sánchez coincide con esto y confirma el uso de la melodía menor superpuesta al acorde mayor; en relación con ello, también podemos hacer referencia al texto de Floresmilo Viteri Ojeda, *Formas y estilos musicales*, quien denomina a esta particularidad, “acorde sincrético”.

Desde una perspectiva contemporánea, tomando el concepto de las escuelas influenciadas por el jazz, podríamos catalogar esto como un acorde dominante G7, por ejemplo, donde la melodía es una tensión, en este caso denominada #9, es decir novena sostenida.

A continuación los ejemplos de Zapata:

Carabuela
Sanjuanito

Guillermo Garzón Ubidia
(Otavalo, 1902-1975)

♩ = 110

Piano

5 1 2

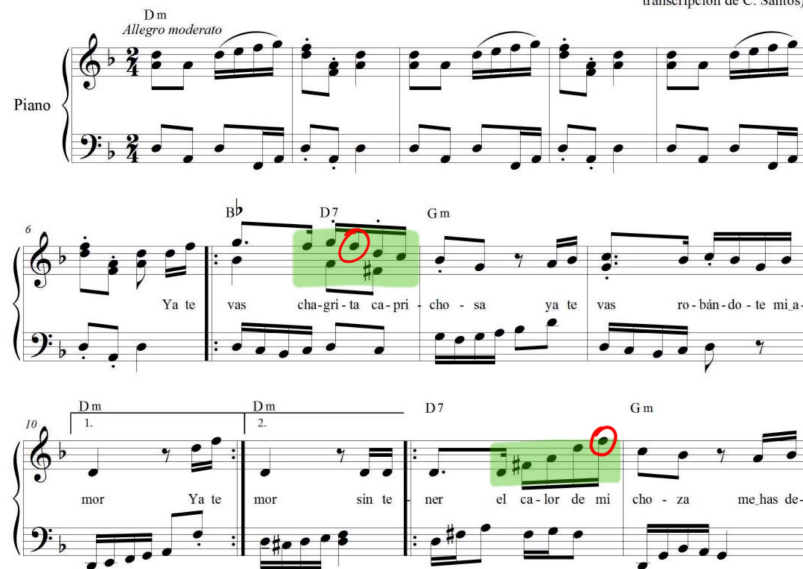
Ca - ra - bue - la no pa - de - ce nun - ca

9 A7 Dm F

de la ma - nu - ten - ci - ón, por que plan - tas cul - ti - va - ron, con la

Ejemplo musical 4. Análisis de partituras exposición la “Mishky note”. Talleres sobre música ecuatoriana. Temas analizados por Alexis Zapata 2016. (Zapata, 2016) (2009)

CHAGRITA CAPRICIOSA

Sanjuanito
ca. años 30's del s. XXBenjamín Aguilera
(Ecuador, s. XX)Adaptación piano: P. Guerrero (a partir de una
transcripción de C. Santos)

Ejemplo musical 5. Análisis de partituras exposición la “Mishky note”. Talleres sobre música ecuatoriana. Temas analizados por Alexis Zapata. (Zapata, 2016) (2009)

1.2.3 Una teoría sobre la escala ecuatoriana

La idea de escala ecuatoriana nace del trabajo de análisis de “Quique” Sánchez, donde cuenta su experiencia referida a su aprendizaje con Segundo Guaña y sobre la dificultad de explicar las características técnicas de la interpretación de la música ecuatoriana: “Para entender algo que él (Segundo Guaña) no podía explicarme me puse a estudiar la música tradicional. En este estudio es donde encontré por ejemplo lo que llamo escala ecuatoriana” (Sánchez, 2016).

Debemos decir que la idea de la escala ecuatoriana, se refiere más puntualmente a los géneros que están fuertemente influenciados por la música indígena, especialmente de la sierra y que se han fusionado con características de la música occidental europea, especialmente española. Así Sánchez nos comenta:

En la música ecuatoriana, especialmente la música tradicional de la sierra, en buena parte del país tiene un sonido propio, un lenguaje que es la escala que yo le puse la escala ecuatoriana son los 9 sonidos ascendentes y 5 descendentes. (Sánchez, 2016).



Vemos a continuación el ejemplo:

Escala Ecuatoriana



Ejemplo musical 6. La Escala Ecuatoriana. Fuente: Clases de composición de Música Ecuatoriana con “Quique” Sánchez. Anotaciones personales de Lenin Estrella. 2015.

Respecto a la escala ecuatoriana, vemos que en general se trata de aproximaciones cromáticas dirigidas hacia la pentafonía; algunas de ellas nos podrían hacer pensar en una hibridación de las escalas menores y la pentafonía, además de la necesidad de acoplar las melodías a la armonía tonal funcional; sin embargo, Sánchez puntualiza: “Algunas parecen apoyaturas pero no lo son, son tan largas las notas que se convierten en parte de la escala, la escala ecuatoriana” (Sanchez, 2016). En algunos ejemplos estas notas se perciben como retardos o anticipaciones de la pentafonía, de acuerdo con Sánchez (2016).

1.2.4 Algunos giros armónicos característicos

En este epígrafe citaremos particularmente, algunos trabajos de análisis de Luis Rodríguez y Quique Sánchez, donde describen de manera general, progresiones, cadencias o movimientos característicos en algunos géneros de la música ecuatoriana. No se profundiza en este particular, dado el objetivo de nuestro tema, sin embargo es importante presentar una panorámica de esta temática. Cabe anotar, que para el análisis armónico utilizaremos la nomenclatura de cifrado moderno, utilizada comúnmente por las escuelas de jazz, ya que es esta la utilizada con mayor frecuencia en la música popular.

Escala mayor



Mayor	I	ii	iii	IV	V	vi	vii
Triadas	I	IIIm	IIIIm	IV	V	VIIm	VIIo
Cuatriadas	I:maj7	IIIm7	IIIIm7	IV:maj7	V7	VIIm7	VIIIm7b5
Escalas menores							
Menor natural	i	ii	III	iv	v	VI	VII
Triadas	IIm	IIo	bIII	IVm	Vm	bVI	bVII
Cuatriadas	IIm7	IIIm7b5	bIII:maj7	IVm7	Vm7	bVI:maj7	bVII7
Menor armónica	i	ii	III+	iv	V	VI	vii
Triadas	IIm	IIo	bIII+	IVm	V	bVI	VIIo
Cuatriadas	IIm(maj7)	IIIm7b5	bIII+maj7	IVm7	V7	bVI:maj7	VIIo7
Menor melódica	i	ii	III+	IV	V	vio	vii
Triadas	IIm	IIIm	bIII+	IV	V	VIo	VIIo
Cuatriadas	IIm(maj7)	IIIm7	bIII+maj7	IV7	V7	VIIm7b5	VIIIm7b5

Cuadro 1. Nomenclatura de análisis de armonía tradicional y cifrado de análisis moderno al estilo “Berkley”¹. Elaborado por Lenin Estrella.

Rodríguez menciona en su trabajo, varias cadencias y progresiones comunes en distintos géneros y ritmos de la música ecuatoriana. Haremos referencia a algunos de ellos relacionados con nuestra investigación y a otros que son característica común de varios.

La primera hace referencia a la tonalidad menor. El 3er grado mayor en la tonalidad que resuelve al 1ero menor. Es decir, bIII-IIm. Rodríguez nos dice que se encuentra presente en varios ritmos como capishcas y albazos, en una condición resolutive. Menciona que está presente por ejemplo, en “Al amanecer” (capishca), “La vuelta del chagra” (capishca), “Amor imposible” (albazo). Señala además, que existen variaciones de esta cadencia donde se añaden otros grados. Las posibilidades serian: V7-bIII-IIm, casos como el de “Negra del alma” (albazo) y bVI-bIII-IIm, donde está precedido del sexto grado mayor (Rodríguez Pazmiño, 2016 pág. 148). Citamos a continuación ejemplos de los casos mencionados:

¹ Se refiere a la escuela de jazz Berkeley de la Universidad de California, también conocida como Berkeley, UC Berkeley.

LA VUELTA DEL CHAGRA*

Aire típico ecuatoriano
mediados s. XXGonzalo Benítez Gómez
Otavalo, 1915-Quito, 2005

♩ = 140

Piano



Am

Am

Am

C

Am

C

Am

F

Em-pe-ñan-do el som-bre-

ri-to, me voy vol-vien-do

ri-ño. Por la luz de tus o-

Ejemplo musical 7. Análisis armónico “La vuelta del chagra”. Tesis sobre el repertorio de Benítez y Valencia. Temas analizados por Luis Rodríguez. (Rodríguez Pazmiño, 2016). (2013)

Rodríguez señala, como cadencia también bIII, V7, I-, en definitiva una variación de las posibilidades anteriores. Está presente en albazos, pasillos, saltashpas y tonadas. En este caso, se refiere a bIII (3er grado mayor) como un acorde subdominante; presente además en ejemplos como: “Las cinco de la mañana” (saltapshpa), “Amor imposible” (albazo), “No quisiera adorarte” (albazo), “Apostemos que me caso” (albazo), “Leña verde” (tonada), “Ojos azules” (tonada), “Acuérdate de mí” (pasillo), “Tus ojeras” (pasillo); de esta posibilidad encontramos otras variantes bastante pegadas a la señalada anteriormente: bIII-V7-Im, bVI-bIII-V7-Im, bVII-bIII-V7-Im, en este último el séptimo grado mayor estaría como dominante secundario del bIII (Rodríguez Pazmiño, 2016 pág. 149).



43 D D **bIII** F#7 **V7**
tie - ne.u - na ra - ma y a - ma - ne - cen cin - cuen - ta por la ma - ña -

48 Bm **Im** D **bIII** F#7 **V7** Bm **Im**
ña, a - ma - ne - cen cin - cuen - ta por la ma - ña - ña,

53 Em D
to - ma, to - ma, to - ma, to - ma, to - ma que te voy a dar u - na gua - ya - bi - ta

22

Ejemplo musical 8. Análisis armónico “Apostemos que me caso”. Tesis sobre el repertorio de Benítez y Valencia. Temas analizados por Luis Rodríguez. (Rodríguez Pazmiño, 2016). (2013)

Cadencia bVI-IV-Im característica de capishcas y saltashpas; tenemos como ejemplos: “Desdichas” (capishca), “Ele la mapa señora” (capishca), “Bonita guambrita” (saltashpa). Sin embargo, esta cadencia no es exclusiva de la música ecuatoriana, está presente en la música popular y en el bolero, por citar un ejemplo. Es más importante, señalar la utilización del sexto grado mayor generalmente en la parte B, así Rodríguez lo menciona como pedales en el bVI. Como se ha manifestado, el bVI. Este acorde podemos encontrarlo en el segundo verso de “Ele la mapa señora” (capishca) o de “La vuelta del chagra” (capishca) (Rodríguez Pazmiño, 2016 págs. 149-150).

LA VUELTA DEL CHAGRA *

Aire típico ecuatoriano
mediados s. XXGonzalo Benítez Gómez
Otavalo, 1915-Quito, 2005

Ejemplo musical 9. Análisis armónico “La vuelta del chagra”. Tesis sobre el repertorio de Benítez y Valencia. Temas analizados por Luis Rodríguez. (Rodríguez Pazmiño, 2016). (2013)

Rodríguez también menciona la cadencia descendente bII-Im que se suele encontrar en el siguiente contexto: bVI-IVm-bII-Im , como sucede por ejemplo en “Desdichas” (capishca). Como señalamos antes al mencionar a Durán, esta cadencia podría ser de tipo modulante en otro caso. Es decir, el sexto grado mayor que va al quinto, que se siente como un primero provisional y hace de estribillo, por ejemplo bVI-Vm , que se siente provisionalmente como bII-Im (Rodríguez Pazmiño, 2016 pág. 150). Lo que Rodríguez toma como primer grado, podría ser potencialmente el quinto grado de la tonalidad del tema; podemos decir que es una modulación con acorde pivot, en todo caso lo importante es que existe una intención moduladora. A continuación se ilustra un cuadro explicativo:



Acorde Pivot			
bVI	lvm	bII	Im
C	Am	F	Em
bIII	Im	bVI	Vm

C.T

C.T.

Cuadro 2. Comparación de análisis armónico, modulación por acorde pivot. Elaborado por Lenin Estrella.

Igualmente, Sánchez menciona algunas de estas cadencias y señala otra. Normalmente, esto pasa en el aire típico y al pasacalle, se trata de una cadencia española que sería Im-bVII-bVI-V7 y se complementa con la utilización de la escala ecuatoriana.

Debe mencionarse, que quizá algunas de estas progresiones y cadencias no sean de uso exclusivo de la música ecuatoriana, quizá existan coincidencias en la música latinoamericana y popular en general, hace falta hacer una aproximación hacia estas manifestaciones armónicas de manera más específica en este caso. Algunas de las que hace referencia Rodríguez no las hemos mencionado porque o son muy generales y podría ser de varios géneros populares, o no están directamente relacionados con nuestro estudio.

1.3 La rítmica en el albazo y aire típico

Mencionamos estos dos ritmos por ser los más conocidos, sin embargo es inevitable referirse a otros que tienen la misma filiación métrica o tienen similares patrones rítmicos. Estos son el capishca, la chilena y la tonada.

Actualmente, persiste una confusión en la definición entre el albazo y el aire típico, y otros géneros de rítmica similar como la chilena o el capishca. Guerrero comenta: "Podría deberse a que entre estos géneros parece existir un antiguo parentesco (¿o por tratarse de un solo género con dos variantes de rítmicas, marcadas una en compás de 6/8 y otra en 3/4?)" (Guerrero, 2002 pág. 113).

Desde su experiencia, Julio Andrade nos dice: "Yo pienso que son albazos todos, y deberíamos más que etiquetar las rítmicas conocer el repertorio" (Andrade, 2016). De esta manera se evidencia la relación estrecha

de estos ritmos y de la diversidad en su ejecución, así como la importancia de tener amplitud en el abordaje de sus semejanzas y diferencias.

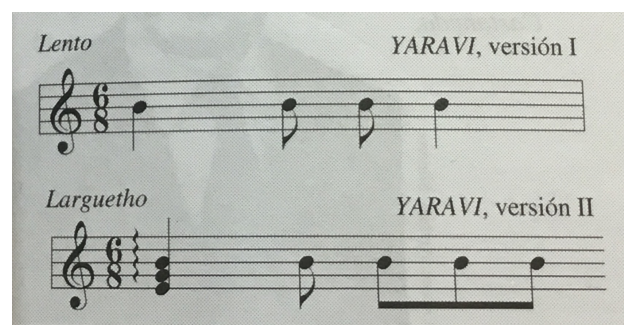
Un ejemplo de esta contradicción y diversidad rítmica aparece en la publicación de Luis H. Salgado, *Música Vernácula*, citada por Guerrero donde se refiere al ritmo albazo en $\frac{3}{4}$: "El ritmo que él presenta como albazo es el que ahora conocemos, en compás de $\frac{3}{4}$, como aire típico. Para Salgado el albazo es aire típico y el aire típico es albazo (igual contradicción presenta entre Yumbo y danzante)" (Guerrero, 2002 pág. 113).

Lo cierto es que todos estos ritmos han sido fruto de la interacción cultural y el mestizaje: "Varios ritmos indígenas debieron sufrir mutaciones al ser asimilados y apropiados por sectores criollos y mestizos" (Guerrero, 2002 pág. 113). En la configuración paulatina de una nueva realidad y la necesidad expresiva "aparecía una interacción entre géneros emergentes que trajeron consigo también rangos de confusión" (Guerrero, 2002 pág. 113).

A partir de esta introducción general, a continuación presentaremos una descripción más detallada de los ritmos estudiados.

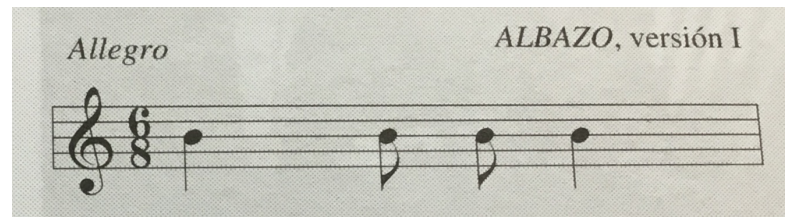
1.3.1 El albazo

Según Guerrero, el albazo tiene el mismo ritmo del yaraví, ejecutado de manera rápida.



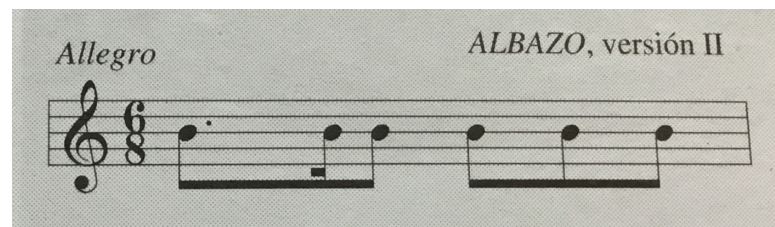
Ejemplo musical 10. Formulación rítmica del Yaraví (Guerrero, 2002 pág. 113).

Además, señala algunas variaciones del albazo:



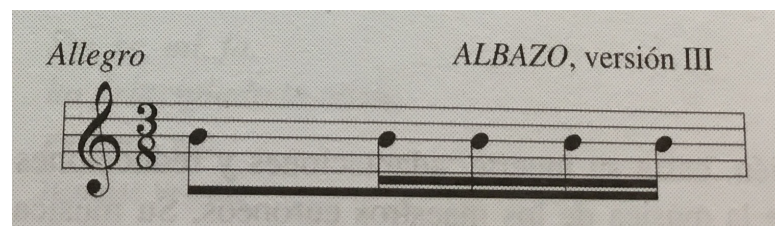
Ejemplo musical 11. Formulación rítmica del albazo (Guerrero, 2002 pág. 113).

En esta primera variación del albazo, se observa que la rítmica es exacta a la primera variación del yaraví. La única diferencia es el tempo.



Ejemplo musical 12. Formulación rítmica del albazo (Guerrero, 2002 pág. 113).

Esta segunda variación del albazo está bastante cercana a las segunda variación del yaraví; sobre esta variación, Cárdenas menciona: “Antiguamente los músicos de los años 40’s y 50’s tocaban de otra manera, había entre las 3 corcheas iniciales una semicorchea intermedia, entonces tenías una corchea con punto” (Cárdenas, 2016).



Ejemplo musical 13. Formulación rítmica del albazo (Guerrero, 2002 pág. 113).

Esta última variación del albazo podría ser una disminución rítmica de la segunda variación del yaraví.



1.3.2 El aire típico

Al parecer de Guerrero, y a partir de estas rítmicas, "métricas binarias y ternarias se combinaron generando nuevas versiones. Aparecieron danzas como el costillar y el alza que te han visto, las cuales a su vez, desembocaron en el que ahora conocemos como aire típico" (Guerrero, 2002 pág. 113).

Guerrero afirma que el aire típico sería el último en aparecer de estos géneros. Por otro lado, también se maneja la posibilidad de que el nombre aire típico sea un denominativo general que no necesariamente se refiere al ritmo:

Lo cierto es que el nominativo ha sido utilizado en forma muy general, dando el nombre de *aires típicos* a todas aquellas piezas populares que no podían ser identificadas con algún género nacional particular" [...] "aires típicos por el carácter nacional de las piezas y no porque se ajusten a los parámetros singulares del género". (Guerrero, 2002 pág. 93)

En Alfonso Aráuz, ello se hace evidente en varias obras que designa con hibridaciones de nombres, como por ejemplo, las designadas como "A típico-Chilena". No sabemos si este tipo de denominaciones habrán sido comunes en la época, sin embargo hay denominaciones que tienen que ver quizás, más con la intencionalidad del texto y por supuesto están sujetas a análisis para dilucidar, si se trata de otro ritmo conocido, pero denominado de distinta forma por alguna característica específica. Citamos denominaciones como: "aire popular", "corrido rock", "canción marina", "ritmo típico", "zamba cueca", "aire de zamba", "motivo incaico", "canción incaica", "canción campesina", "paseado campesino", "ritmo ecuatoriano", "tonada quiteña", "tonada campesina", "ritmo criollo", "paseadito quiteño", "paseadito criollo", "albazo lugareño".

Para Sánchez, al aire típico antes le llamaban "chilena"; esta tuvo este nombre debido al parecido con la cueca chilena. A juicio de Sánchez, son igualmente chilena, aire típico y zapateado. Entre aire típico y zapateado, la única diferencia es la introducción. El zapateado no tiene introducción como el aire típico (Sánchez, 2016).

Según Guerrero, "En relación a parentescos genéricos, como ya lo señalamos, a este género se lo suele confundir con al albazo. Además tiene relación con el alza y en las zonas central y sur del país este tipo de piezas suele recibir el nombre de capishca" (Guerrero, 2002 pág. 95). Añade que este



modelo permite la aparición de la chilena; sin embargo, este autor, en la definición de la chilena que publicó en la *Enciclopedia de la Música*, menciona que su origen está en la zamacueca. Esto evidencia que todavía no se puede definir qué ritmo da origen a otro, pero evidentemente están relacionados rítmicamente (Guerrero, 2002 pág. 445).

Sánchez puntualiza, que la característica dominante del aire típico es la heterometría que suele combinar metros ternarios y binarios en sus partes melódica y rítmicas (Sánchez, 2016). Se refiere a la utilización de 2 metros de algunos autores, esto es utilizar los compases de 6/8 y 3/4 para escribir la rítmica. En este sentido, el aire típico no es el único ritmo con estas características, también lo sería el capishca.

Metrica Compuesta Aire típico y Capishca



Ejemplo musical 14. Métrica compuesta aire típico y capishca. Elaborado por Lenin Estrella.

1.3.3 El capishca

Al respecto se presenta la siguiente definición general de Guerrero: “Capishca, Kapishca, Kapizka (incluso cashpishca o chashpisca). Música y baile indígena y mestizo presente en las poblaciones indígenas y mestizas de las provincias de Azuay y Loja [...] etimológicamente capina, que significa exprimir” (Guerrero, 2002 pág. 394).

Guerrero menciona su similitud con el albazo, sin embargo encontramos en el ritmo, más cercanía con aire típico y por supuesto, en general todos estos ritmos tienen similitudes y relaciones entre sí.

Su música y ritmo de base es muy similar al albazo. Sin embargo otros consideran que el capishca es una pieza en 3/4, pariente del aire típico. Puede ser que sea una versión regional azuaya. O que a los aire típicos se los bautizó como capishca en la parte central y sur andina del país. En resumen, el capishca azuayo tiene dos versiones: una en compás binario compuesto de 6/8,



relacionado al albazo y otra en compás ternario, relacionado al aire típico. (Guerrero, 2002 pág. 394)

Sánchez lo corrobora: “Se diferencia de los otros, porque su manera de llevar el ritmo es en 2 compases. Es hermano del cachullapi, que es del Cotopaxi” (Sánchez, 2016).

1.3.4 El cachullapi

Existen varias teorías al respecto; se menciona la similitud con el albazo, en el caso de Guerrero: “su ritmo de base está en compás de 6/8 similar al albazo (sino el mismo)” (Guerrero, 2002 pág. 363). Menciona además, que podría significar apretado o ser el hibridismo de dos palabras en español y quicua, y significaría *cacho aplastado*; por último menciona la idea de que provenga del apodo del músico Víctor Salgad, alias “Cachullapi”, en alusión a este y de la variación de la palabra llapingachu (gachu llapi). Esto solamente es una referencia tentativa de Guerrero, aunque no realiza aportes desde el punto de vista musical (Guerrero, 2002 pág. 363).

Por otro lado, Sánchez expone como características generales del cachullapi, las siguientes:

Tiene como detalle en el segundo tiempo un tresillo de corcheas. El cachullapi, suele tener solamente 3 acordes, no suele tener la aparte que va a 6to grado mayor” esto último se refiere a la característica de modulación que hemos citado en el aire típico y en el capishca, nos dice que un ejemplo de cachullapi sería el tema “empeñando el sombrero” y uno de capishca “el simiruco” (Sánchez, 2016).

En el siguiente grafico señalamos la diferencia rítmica entre los dos:

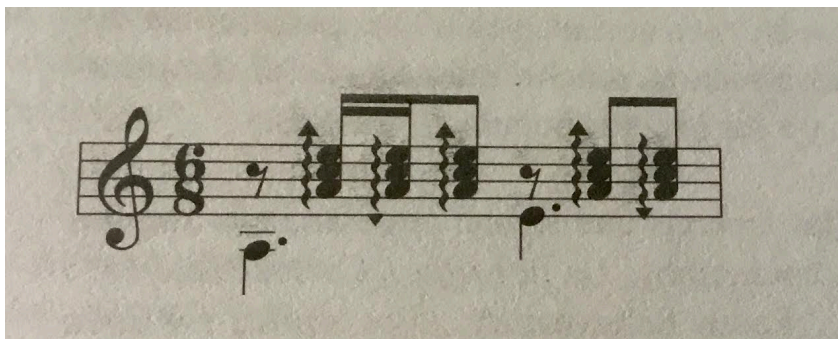
Diferencia Rítmica Cachullapi y Capishca



Ejemplo musical 15. Diferencia rítmica entre cachullapi y capishca. Elaborado por Lenin Estrella.

1.3.5 La tonada

No hay ninguna certeza en su definición, solamente una serie de ambigüedades. Guerrero propone un acercamiento a la misma: “La tonada tomó el ritmo de la zamacueca, aquí llamado chilena” (Guerrero, 2002 pág. 1362); nuevamente hay confusión y ambigüedad sobre qué ritmo le dio origen a cual, “La chilena era ejecutada en tonalidad mayor, siendo el ritmo de base igual al de la tonada” (Guerrero, 2002 pág. 1362). No obstante, incluimos la formulación rítmica de la tonada:



Ejemplo musical 16. Formula rítmica de la tonada. (Guerrero, 2002 pág. 1361)

Por otro lado, algunos autores mencionan al saltashpa como un ritmo relacionados con estas métricas; sin embargo, no lo hemos tomado en cuenta en esta investigación dada la ambigüedad de sus definiciones; pese a ello encontramos en Guerrero una apreciación que define al término, no como un ritmo sino como una descripción de la manera de ejecutar. “Término español quichua con el que se procura designar la alegría que provocan algunos géneros ecuatorianos de baile” (Guerrero, 2002 pág. 1361).

1.4 Sobre la interpretación

1.4.1 Algunas reflexiones sobre la interpretación

Un factor a considerar, que influye directamente en la interpretación rítmica, es la utilización del plectro. Esto se refiere al ataque que este puede brindar y a la sensación de percibir el *timefeel*. Andrade nos dice: “al atacar con la vitela tu cerebro tiene que funcionar de otra manera. [...] cuando tienes vitela



el *timefeel* es distinto. Tu conciencia rítmica es distinta [...] siento que de esta manera la conciencia del *timefeel* es más sabrosa” (Andrade, 2016). Incluso, afirma que hacerlo sin vitela es indispensable para el lenguaje: “Desde mi punto de vista no he visto un guitarrista que toque con dedos o uñeta y que tenga una *misquilla* interesante” (Andrade, 2016), y lo ratifica: “La utilización de la vitela pone la *misquilla* en orden” (Andrade, 2016).

Por otro lado, Andrade menciona además como una influencia que quizás enriquece la variedad y particularidad rítmica, que estos géneros son esencialmente dancísticos en su origen: “Todos esos géneros eran pensados para el baile, la expresión corporal. Creo que hay que tener esa conciencia de que la música tienen que ser pensada para la danza. Esto te contribuye a ganar sabor y *misquilla*” (Andrade, 2016).

Una característica importante, desde el punto de vista de Andrade, es “jalar para atrás”, esto se refiere a interpretar las fórmulas rítmicas un fracción de tiempo antes del *beat* :

Jalar para atrás en el tiempo es bien importante y necesario. En la mayoría de los ritmos ecuatorianos, sobre todo en el albazo, cuando tu empiezas a jalar para atrás cambia de color completamente todo el conjunto rítmico, se vuelve interesante y tiene carácter. (Andrade, 2016)

A Juicio de Andrade, debe existir una interacción en la rítmica entre el 6/8 y el 3/4 independientemente del ritmo, no importaría si está exclusivamente escrito en cualquiera de ellos:

En la *misquilla* encuentras que puede estar escrito en 6/8 pero se ejecuta en 3/4, ahí tiene más sentido y se vuelve más aplomo. En las bandas de pueblo el bombo está llevando en 3 [mientras el resto está en 6/8]. Si se piensa siempre en la dualidad del 6/8 y 3/4 [el ritmo] se vuelve más caprichoso. (Andrade, 2016)

Andrade además, ratifica la importancia de la velocidad de la interpretación; en el caso de ser más lenta se vuelve más rica en variedad y diversidad: “La clave está en la conciencia [rítmica], en como sientes el ritmo. La velocidad excesiva hace que se pierdan detalles” (Andrade, 2016). Hace hincapié en que se visibiliza la riqueza rítmica e interpretativa: “Tenemos más elementos hay una dinámica entre los graves, los bajos el rasgado y los acentos” (Andrade, 2016). Y señala la preponderancia rítmica reflexionando, que al no existir guitarra originalmente en la música indígena, esta remplazaría a los instrumentos de percusión. “[...] la guitarra cuando vino acá, encontró un



espacio al remplazar la sección rítmica. Entonces tienes que en la música ecuatoriana pensar que estas remplazando a la percusión (Andrade, 2016).

1.4.2 Una nueva propuesta de transcripción rítmica

Existe una definición más reciente para clasificar y ordenar nuestro análisis. En este caso, citaremos a Luis Rodríguez quien presenta una nueva manera de abordar lo rítmico en estos géneros.

Rodríguez escribe la rítmica del capishca en 6/4, cuando se considera que la frase melódica o el movimiento rítmico armónico cumple el espacio de este compás: en cualquier otro caso optaremos por la clasificación en 3/4 o 6/8. El compás de 6/4 servirá sobre todo para capishca y aire típico, donde rítmicamente se manifiesta esta fraseología rítmica de 6 pulsos.

En el caso del capishca y aire típico, Rodríguez se refiere al capishca como el más apropiado término para denominar estos ritmos, afirmando que la denominación aire típico, históricamente se utilizaba para señalar un ritmo relacionado con su ubicación geográfica o cultural. Ello coincide con una de las teorías de Guerrero señalada anteriormente.

Además, según Sánchez, las diferencias de estos dos ritmos serían estructurales y no rítmicas. Para nuestro análisis rítmico, entonces es irrelevante si es capishca o aire típico la denominación, ya que serían las mismas formulaciones rítmicas que se presentan, las que se podrían observar como característica fundamental de “la mishquilla”.

Entonces Rodríguez opta por escribir el capishca en 6/4 como una unidad fraseológica y la desarrolla con dos posibilidades. Cada posibilidad es inversa de la otra. A continuación, mostramos algunos ejemplos de Rodríguez donde encontramos la primera posibilidad rítmica, y luego la inversa.

Algunos de los ejemplos de Rodríguez serían la primera posibilidad rítmica:



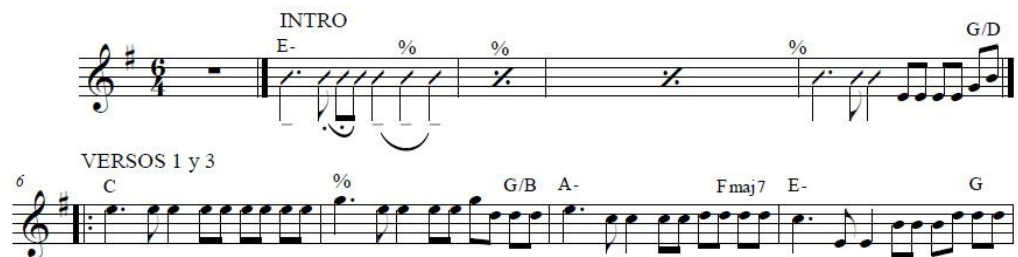
Ejemplo musical 17. Fórmula rítmica del capishca en 6/4. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 7)

Esto luego se menciona con varios ejemplos: “Al amanecer” de Víctor Veintimilla.



Ejemplo musical 18. Ejemplo de la rítmica del capishca, “Al amanecer” en 6/4. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 8)

“Desdichas” de Luis Sánchez:



Ejemplo musical 19. Ejemplo de la rítmica del capishca “Desdichas” en 6/4. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 9)

“Ele la mapa señora”, pieza tradicional, de la cual no se conoce el nombre de su compositor.



INTRO

Ejemplo musical 20. Ejemplo de la rítmica del capishca “Ele la mapa señora” en 6/4. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 8)

Además, Rodríguez ejemplifica la utilización de este ritmo en los bajos y señala algunas variaciones de este.

Ejemplo musical 21. Ejemplo de la rítmica del bajo en el “capishca” en 6/4. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 11)

Ejemplo musical 22. Ejemplo variaciones rítmicas en el “capishca” en 6/4. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 13)

Luego Rodríguez ejemplifica la aplicación de estos ritmos de manera inversa, así tenemos:



Ejemplo musical 23. Ejemplo variaciones rítmicas en el “capishca” en 6/4, fórmula invertida. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 13)

Aclara que para la aplicación de esta posibilidad rítmica, debe haber relación del motivo melódico, con el acompañamiento, solo de esta manera puede haber coincidencia y coherencia en ambas partes.

“La vuela del chagra” de Gonzalo Benítez.



Ejemplo musical 24. Ejemplo de la rítmica del capishca, fórmula inversa “La vuela del chagra” en 6/4. (Rodríguez Pazmiño, 2016, p. 14)

Luego de esta definición, Rodríguez coincide conceptualmente con Sánchez en la relación entre el cachullapi y el capishca, pero en este caso Rodríguez hace esa relación entre el saltashpa y el capishca. Es decir, piensa que el saltashpa es una versión más simple del capishca desde el punto de vista rítmico. Así, Rodríguez ejemplifica la rítmica del saltashpa:



Ejemplo musical 25. Ejemplo fórmula rítmica de “saltashpa” en 6/4,. (Rodriguez Pazmiño, 2016, p. 15)

Luego lo ejemplifica con “Bonita guambrita” de Luis Alberto Valencia:



Ejemplo musical 26. Ejemplo de la rítmica del saltashpa “Bonita Guambrita” en 6/4. (Rodriguez Pazmiño, 2016, p. 15)

En conclusión, no tenemos información suficiente para hacer una clasificación definitiva, quizá se puedan describir generalidades, pero estos conceptos no son absolutos, pues pueden variar entre autores y regiones. Es posible afirmar que en algunos casos, las diferencias entre género y género, entre ritmo y ritmo son más bien de tipo estructural y de forma, más que de variación rítmica, puede ser incluso de intención interpretativa. En general, esto nos ha permitido tener una idea de las características generales que pueden configurar “la misquilla” y que pueden ayudar a desarrollar específicamente cada tema y característica.