

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Escuela de Música

*ACTUALIZACIÓN DE OBRAS MUSICALES POPULARES
ECUATORIANAS EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO.*

TESINA DE GRADO PREVIO A LA
OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN INSTRUCCIÓN
MUSICAL

AUTOR:

JUAN CARLOS TEPÁN TAMAY

TUTORES:

Lcdo. Carlos G Freire Soria

Lcdo. Jorge L Triana Hernández

CUENCA-ECUADOR

2011

A Betty y Joel
gracias por el apoyo
y paciencia.

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a Dios por darme la oportunidad de subir un escalón más en el difícil sendero de la vida, a los profesores de turno de manera especial al maestro Wilmer Jumbo que con su sabiduría supieron encaminarme en el camino correcto para llegar a la meta, a mis tutores Jorge Triana y Carlos Freire gracias por sus aportes valiosos. A mis compañeros y amigos. A mi familia, a mis padres por apoyarme de forma incondicional, y a todos los que estuvieron apoyándome en el trayecto de mi carrera.

Gracias.

Índice de Contenidos

CONTENIDO	Página
Agradecimientos.	II
Índice de contenidos.	III
Introducción.	V
CAPÍTULO I	
GÉNEROS MUSICALES DEL ECUADOR	7
1.1 Aproximación histórica de los géneros populares de la música del Ecuador.	8
1.2 Etno-música ecuatoriana.	9
1.2.1 <i>Albazo</i> .	10
1.2.2 <i>Sanjuanito</i> .	12
1.2.3 <i>Yaraví</i> .	14
1.3 Música e identidad cultural andina.	18
1.4 Hibridación de la música popular del Ecuador.	20
CAPÍTULO II	
ANÁLISIS MUSICAL DE GÉNEROS POPULARES DEL ECUADOR	22
2.1 Análisis musical del <i>Albazo</i> .	23
2.2 Análisis musical del <i>Sanjuanito</i> .	25
2.3 Análisis musical del <i>Yaraví</i> .	28
2.4 Referentes de la música popular en el Ecuador.	30
2.4.1 Jorge Humberto Araujo Chiriboga.	31
2.4.2 Cristóbal Ojeda Dávila.	33
2.4.3 Ulpiano Benítez Endara.	41
2.5 Cómo acercar la música popular ecuatoriana a las nuevas generaciones.	41

CAPÍTULO III	
REARMONIZACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DE OBRAS	43
3.1 Propuestas de rearmonización y formato instrumental.	44
rearmonización del Albazo " <i>Si tú me olvidas</i> ".	45
rearmonización del Sanjuanito " <i>Penas mías</i> ".	48
rearmonización del Yaraví " <i>Puñales</i> ".	51
Conclusiones.	55
Bibliografía.	57
Anexos.	60

Introducción

En el presente trabajo trataremos de acercarnos al estudio y comprensión de algunos géneros musicales del Ecuador y realizar algunas propuestas de rearmonización para hacer accesible la música tradicional popular ecuatoriana a las nuevas generaciones. Entonces será necesario conocerla y revalorizarla, a través del estudio en un contexto histórico, socio- cultural y con el análisis de obras importantes de cada género, para lograr una “*actualización*” de obras populares al contexto contemporáneo.

Partiremos del estudio de los géneros musicales del Ecuador, para tener una idea clara cuando lleguemos al capítulo final, que es, donde se centra el objetivo del presente trabajo, es así que:

En el Capítulo I los géneros musicales ecuatorianos, de manera especial el *Albazo*, *Sanjuanito* y *Yaraví*, son los géneros musicales que serán considerados para el estudio y análisis musical. Los estudios sobre etnomúsica serán un factor importante, que nos brindará un conocimiento profundo sobre los géneros musicales antes mencionados.

Cada uno de estos géneros, tenían una funcionalidad en su época, por ejemplo, el *Albazo*, es un género musical del Ecuador que evoca la alegría de un nuevo día de fiesta, se toca al aclarar el alba (cinco de la mañana) y los *priostes*¹ deben prepararse para el nuevo día de fiesta. Algunas de estas tradiciones se mantienen con los diferentes géneros musicales, pero las nuevas generaciones desconocen de este particular, debido a muchos factores, que en el transcurso de este trabajo iremos argumentando.

En el Capítulo II, los análisis tanto formales como musicales son el centro de estudio y nos darán una idea clara, sobre la estructura en la que cada género musical está constituido: las tonalidades, las células rítmicas y el movimiento armónico serán los ejes centrales de este capítulo.

En el Capítulo III, la propuesta de una rearmonización y la utilización de un formato diferente, al de los temas originales, serán los puntos a tratarse, siempre trataremos de

¹ *Priostes*.- persona o grupo de personas encargadas de organizar una fiesta (*fiestas patronales*) de un santo o santa, en las comunidades o pueblos de nuestro país.

que las células rítmicas, en lo posible, puedan mantenerse para no perder o desviar la esencia de cada género musical.

No se pretende en ningún momento herir la subjetividad de las personas al hacer esta propuesta de rearmonización, lo que se quiere con esto, es, que cada nueva generación que aparezca se sienta identificado con los géneros musicales de nuestro país y que tengan un motivo para buscar e investigar la raíz o el origen de cada género, porque sucede que algunas de estas obras populares (*Albazo, San Juanito, Yaraví*) han tomado nuevas formas musicales pero el único fin ha sido el lucro de quienes lo practican, hecho que no permitido que estos géneros puedan trascender en el mundo. Lo contrario sucedía, hace cincuenta o sesenta años atrás, cuando la mayoría de estos géneros veían por primera vez la luz, importantes compositores ecuatorianos los llevaron a su máxima expresión, al grabar con importantes casas disqueras en el exterior, por ejemplo Cristóbal Ojeda Dávila que llegó a grabar nuestra música ecuatoriana para el sello Columbia de New York.

Son los mismos géneros, que alguna vez se pasearon por importantes lugares del mundo, a los que nuestra juventud contemporánea desconoce por falta de difusión en los establecimientos educativos y por la globalización que ha sido uno de los factores más importantes para que hoy nos enfrentemos a una dura realidad.

Sin más preámbulos comenzaremos con el desarrollo de los capítulos, esperando llenar las expectativas de nuestros amigos lectores, quienes a partir del presente trabajo podrán seguir aportando en la búsqueda y construcción de una verdadera identidad musical, para que podamos mostrarnos al mundo.

Capítulo I

GÉNEROS MUSICALES DEL ECUADOR

1.1 APROXIMACION HISTORICA DE LOS GENEROS POPULARES DE LA MUSICA DEL ECUADOR.



Nativos ejecutando instrumentos propios e instrumentos introducidos durante la colonización.

La música popular tradicional ecuatoriana es el resultado de la fusión de la cultura nativa con los aportes generados por diversos grupos humanos sobre todo Europeos que llegaron y se asentaron en nuestro territorio.

Se encuentran vestigios de cultura de lo que hoy se conoce como Ecuador, remontada al año 7000 antes Cristo, fecha que se establece por haber encontrado un *caracol marino* que es considerado el más antiguo de los instrumentos musicales del Ecuador. Los habitantes nativos fueron creando y desarrollando diversos instrumentos musicales tales como las ocarinas, flautas de hueso, bocinas, tambores, etc.

Cada pueblo tenía una característica particular tanto en la construcción de instrumentos como en la forma musical que con estos desarrollaban y es así que en el siglo XV debido a la conquista incásica comienzan a desarrollarse nuevas formas musicales, tanto por el aporte de los incas y el intercambio cultural que se dio entre los diferentes pueblos.

Luego con la conquista española se producen nuevas tendencias en la música debido a la influencia de los españoles sobre las formas musicales nativas que se habían desarrollado hasta entonces, se innova en la estructura musical, es así que la escala

pentatónica con la que se desarrollaba la música de los pueblos nativos se ve afectada por la escala diatónica europea que se impuso en la conquista. Resultado de estas fusiones que se dieron se genera lo que hoy conocemos como música criolla o mestiza, de la que estaremos hablando en el presente trabajo.

1.2 ETNOMÚSICA ECUATORIANA

La definición de étno-música comienza a tomar forma en la segunda mitad del siglo XX cuando se empieza a dar importancia en las investigaciones de la música de los pueblos indígenas por parte de la etnomusicología.

El término *etno-música* se puede aplicar a la música de cualquier grupo cultural, en nuestro medio se refiere a la música de las culturas indígenas y negras.

La etnomusicología es la que se encarga de estudiar la música en las culturas sin importar la ubicación geográfica de las mismas. Se sabe que la música está vinculada con el ser humano desde hace miles de años, partiendo de estos dos conceptos nos adentraremos para estudiar y conocer sobre la etnomúsica en el Ecuador.

En cualquier grupo cultural, la música es subjetiva. Para la población negra por ejemplo, la música estaba ligada a contextos religiosos y festivos, y es hasta los años ochenta en donde se comienzan a difundir la música de este grupo cultural, algunos de los que aportaron al desarrollo de esta música fueron, Guillermo Ayoví conocido como “Papá Roncón”, Rosa Huila y Petita Palma, quienes dieron a conocer la música Esmeraldeña tradicional. En 1981 el Banco Central del Ecuador, con su sede en Esmeraldas organizó un taller de marimba (instrumento característico de la música Afro-ecuatoriana), en donde, maestros experimentados en este instrumento impartieron sus conocimientos y formaron a músicos jóvenes quienes más tarde formarían diferentes agrupaciones. En la actualidad la marimba se ha convertido en un instrumento que con su timbre característico ha aportado en la orquestación y musicalidad en *grupos de rock* como, *La Grupa*, el grupo *African Homosapiens*, el grupo negro *Los Chigualeros...*entre otros.

La música indígena comienza a divulgarse en la segunda mitad del siglo XX, antes de esto se conocía de la música indígena solo por propósitos de investigación. Es así que en los años setenta la música indígena comenzó a conocerse fuera del país gracias a las agrupaciones que en ese entonces realizaban trabajos musicales por ejemplo, Peguche,

Ñanda Mañachi, Pakunga, entre otras, quienes con sus presentaciones en el exterior le daban un valor importante a la música tradicional de los pueblos del Ecuador.

De la música oriental del Ecuador, se puede decir que ha sido la última en conocerse, pero en la mayoría de los casos su difusión es de tipo documental, siendo los investigadores o misioneros quienes han logrado recoger buena información acerca de la música étnica de la zona oriental de nuestro país. Se ha recogido también una buena cantidad de material sonoro de los Shuar, Achuar, Huaoranis, Cofanes, Secoyas, etc. Muy pocos son los músicos académicos que han tomado los elementos musicales de esta zona del Ecuador para realizar trabajos creativos, como lo han hecho con otro tipo de género musical de nuestro país.

1.2.1 Albazo.

Género musical característico de la región sierra del Ecuador, probablemente fue tomando forma y sincretizándose en la época colonial, es una especie de preludeo o comienzo de un día festivo, generalmente este género se ejecutaba al rayar el alba anunciando a los priostes, invitados y vecinos que el nuevo día de fiesta debía empezar. Polibio Mayorga refiriéndose al Albazo dice “Antes, mucho antes, por los caminos del recuerdo, por los caminos de los montes, por los caminos de los vientos, en las ciudades y pueblos de mi patria el Ecuador; al amanecer de una fiesta cívica, religiosa o familiar. A las cinco en punto de la madrugada, la banda salía a tocar Albazos que es: alborada, amanecer, canción nueva, hacia delante, en el contexto del corazón de la patria, de la gente que ama a su tierra”².

El título de esta clase de música es español, y equivale al de “alborada”, aunque musicalmente no tiene nada que ver con este aire musical español.

Albazo viene de alba, y antiguamente se entendía por Albazo, el estruendo bullicioso de músicas, *cohetes*, *morteretes*³, etc., que se desarrollaba en las poblaciones, con motivo de las principales fiestas religiosas. Por lo general el Albazo tenía lugar al rayar la

² YUNGA Edwin “Sumak Ecuador”, pdf, 4 de noviembre de 2010, 16h00, p 51

³ *Morterete*: se dice de los juegos pirotécnicos que se utilizan en ciertas festividades de nuestro país.

aurora la víspera de la solemnidad; pero en algunos lugares se efectuaba en el día mismo de la fiesta” (Segundo Luis Moreno).

Actualmente la significación de esta palabra se extiende también a las fiestas profanas y patrióticas, y se oye hablar de invitaciones para el Albazo en el que se brinda agua de canela con traguito, (canelazo)⁴. En Cayambe, a las cuatro de la madrugada se ofrece el Albazo a los priostes del *día de la cruz*⁵. Albazos acompañan el baile del tejido de las cintas en algunos lugares. En Machachi, el día de Corpus a las cuatro de la mañana se levantan al Albazo, que allí consiste en la presencia de todos los participantes, con los atavíos listos: luego bailan junto a grandes ollas de agua de canela aguardiente, *vivando* al prioste. El Albazo, juntamente con el aire típico y el alza, forman los mejores exponentes del criollismo musical ecuatoriano.

Probablemente fue uno de los ritmos musicales que fue tomando forma y sincretizándose desde etapas coloniales, por lo que el musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972) lo considera en su clasificación dentro de los géneros criollos: "Cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un *Albazo* al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos, acompañándose de la clásica guitarra". Además asevera que en sus inicios el nombre de *Albazo* no era una clase de composición musical, "sino más bien el del estruendo bullicioso de música, cohetes [...] que se desarrollaba en las poblaciones, con motivo de las principales fiestas religiosas".

Para el escritor Honorato Vázquez Ochoa (1855-1933) el *Albazo* es la música "con que en la madrugada de grandes fiestas se las anuncia regocijadamente". Indica también que *Albazo* en otra acepción es "toque o música militar al romper el alba para avisar la venida del día, o música al amanecer en la calle o al aire libre para festejar a una persona. "Nuestro *Albazo* es la *alborada* en fiestas religiosas".

Julio Tobar Donoso (1894- s. XX), en su libro *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador* escribe que el *Albazo* es "admitido como ecuatorianismo y sinónimo de alborada, por su acepción de guerra al amanecer. En cambio ha sido también acogido el peruanismo de música al amanecer tocada para festejar a una persona, sentido que es el que tiene en el Ecuador".

⁴ Canelazo: mezcla de aguardiente con agua de canela, se sirve generalmente en las fiestas.

⁵ *Día de la cruz*: festividad en honor a la santa cruz, realizada por la religión Católica.

1.2.2 Sanjuanito.

El señor Luciano Andrade Marín, publico en el "El Comercio" una parte de un artículo suyo que, con el mismo título de "Origen del baile indígena "el Sanjuanito", publicara en la revista "Espirales", en abril de 1934.

El título del artículo es sugestivo, y a quien lo lee por primera vez le provoca curiosidad y sumo interés, porque cree que, en efecto, va a encontrarse con datos históricos y científicos que indiquen y comprueben el origen de tal danza. Pero la realidad es muy distinta, porque uno se queda, al fin, sin saber, cuándo ni dónde naciera aquel baile.

...En cuanto expresa el señor Andrade Marín refiriéndose al filólogo boliviano Felipe Pizarro G. respecto al nombre de Inti-Raymi que debió tener la fiesta máxima del Sol durante el solsticio de junio, estoy completamente de acuerdo; así como estoy de acuerdo con él en reconocer que los indios del antiguo Reino de Quito, al tiempo de la conquista española, eran muy entendidos en Astronomía y en Meteorología. Esto es innegable.

También es cierto que los mismos españoles introdujeron en las fiestas del culto católico las principales danzas rituales y los ceremoniales indígenas; pero el objeto de esto fue el de que los aborígenes contribuyeran a dar novedad y alegría al culto externo en las festividades que coincidan con las cuatro principales del Sol durante el año, efectuando pequeños cambios en los vestuarios y ceremoniales, pero no en la música ni en el baile.

Si la transferencia de los ritos autóctonos no hubiera sido realizada por los blancos, aquellos hubieran desaparecido totalmente después de dos o tres generaciones. Los hijos de los conquistadores salvaron, pues, el arte autóctono en esta parte de América, arte que hoy sufre ruda prueba, con peligro de total extinción, a causa de ciertas disposiciones "legales" que prohíben las manifestaciones del culto externo.

Las melodías indígenas "entonadas exclusivamente para solemnizar, inspirar y animar el gran baile ininterrumpido de un mes de regocijos por el Inti-Raymi", no es cierto que "recibieron el nombre de Sanjuanito en el bautizo católico que le hicieron los españoles". No, pues, en ningún lugar del altiplano bailan

sanjuanitos los indios durante los festejos del Corpus, que es la magna festividad del culto católico, a la que fueron transferidos los bailes y ceremoniales del Inti-Raymi. La música y los bailes indígenas de esta fiesta llevan el nombre de "Danzante", nombre impuesto por los blancos. No ha sido "la fiesta del Inti-Raymi la que nos ha dado, pues, el tono de la música del Sanjuanito", porque no es la de San Juan que ella fuera trasladada.

El natalicio de San Juan Bautista no es fiesta "móvil", como dice el señor Andrade Marín, sino "fija": el 24 de junio. La de Corpus sí es "móvil", y la celebran los indios en todo el altiplano ecuatoriano. No pasa lo mismo con la de San Juan, que la conmemoran con bailes y disfraces solamente en Imbabura y en aquellos lugares del país que llevan el nombre del Bautista.

No me ha sido posible conocer el nombre autóctono de la danza que los españoles la impusieron como "San Juan", porque los indios la bailaban durante los días que van de San Juan a San Pedro; esto es, del 24 al 29 de junio; pero sí puedo asegurar que ella fue usada por los aborígenes de Imbabura en un regocijo que debió ser de carácter popular y profano, luego de concluidos los rituales de la máxima conmemoración del Inti-Raymi. Y digo que fue usada por los aborígenes de Imbabura porque —lo repito— la fiesta de San Juan no es celebrada por los indios de los otros lugares del altiplano; y debió ser ésta de carácter profano, porque en ella toman parte hombres y mujeres, cosa que jamás he visto cuando se trata de danzas rituales. El Sanjuanito tiene, pues, su ritmo característico y sus peculiaridades de índole melódica, que jamás pueden ser confundidas con el "danzante"; así como la marcha no puede equipararse con el tango o el pasillo.

Y ahora, para justificar el título de éste escrito, después de haber estudiado el punto en los diversos lugares del altiplano ecuatoriano, puedo afirmar que el origen del Sanjuanito se halla, en Imbabura; pues los muy pocos que en otras provincias se conocen, son "importados" de aquella; y segundo: porque en un viaje que realice a Esmeraldas por las selvas que unen a esta provincia con la de Imbabura, he oído rasgos melódicos de los sanjuanitos que tocan en flautas sus indígenas, en silbidos y gorjeos deavecillas canoras. Es decir, que -como siempre- los indios de Imbabura que habitaran junto a las antedichas selvas,

tuvieron en la Naturaleza su primera maestra, la más inspirada y sabia.
(Segundo Luis Moreno)⁶

1.2.3 Yaraví.

El Yaraví es la música y canto indígena de origen precolombino y canción de los mestizos ecuatorianos, peruanos y bolivianos, varios cronistas describen con varios nombres lo que los indígenas describían de este canto Felipe Guamán Poma Ayala escribe el *Yaraví* como *harauí*, y dice es un canto de amor; Diego González Holguín escribe *haráhuí*: canto funeral, música triste. Cuneo Vidal describe que el *Yaraví* se desprende de *aya-arú-huí*, de donde *aya* significa difunto, y *aru* significa hablar, entonces sería el canto que habla con los muertos.

“la versión más correcta, concluye Raúl d'Harcourt, es la que presenta al *Yaraví* como deformación del vocablo quichua *Harawi*: ‘el cual significaba en tiempos incásicos cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de los tiempos, dicha deformación se operó en la siguiente forma: *harawi=haravi= Yaraví*’”⁷. De acuerdo a José Barallanus “*el Harawi* es una canción que no podía cantarse sin el acompañamiento de la antara, quena o flauta se interpretaba en manifestación de alabanza a la naturaleza, alegría por faenas agrícolas y en algunas ocasiones eran pesares por amores perdidos, este último caso particular, porque los *harawikus* o poetas acompañados generalmente de una flauta o pinkullo influían en el sentimiento y la voluntad de los amantes”.

Para Antonio Cornejo Polar el *harawi* incaico del amor doliente se desprende de su tronco original y se convierte en el *harai-arawi*, un estilo particular de la canción andina, sus características: delicadeza, ilusión, desdén y sobre todo esperanza y es este *harai-arawi* el que se fusiona con distintos elementos de la cultura prehispánica y se convierte en el mestizo *Yaraví*.

En el caso ecuatoriano el Yaraví fue relacionado hasta el siglo XIX como cantos indígenas religiosos tal el caso del 'Yupaichishca o Salve, salve gran Señora', sin embargo la cultura mestiza adopta su principal carácter melancólico para posteriormente

⁶ <http://www.ecuadorconmusica.com/muscontenido.php?menu=3&cod=382>

⁷ Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Op. Cit. p. 1463

convertirlo en una expresión propia y distinta a la indígena. De todas maneras conserva su expresividad y en algo su estructura de canto 'libre' y movimiento lento, que con el tiempo se va estandarizando a tal punto que se podría decir es el género musical más representativo de nuestra antigua heredad cultural. La composición *Puñales* de Ulpiano Benítez es un gran ejemplo del grado de perfección al que llegó el Yaraví.

En la concepción barroca de dividir el arte y la sociedad en religiosa y profana, el mestizo del siglo XIX desde los postulados de Eugenio Espejo, manifiesta su derecho a expresar un arte no únicamente religioso sino más humano. Los movimientos 'Artísticos y Democráticos' de mitad del siglo XIX liderados por algunos personajes de la corriente masónica, quiteña, musical e ideológicamente propulsado dicho movimiento por Juan Agustín Guerrero (Quito, 1818-1886), inician una manera distinta de expresar el arte musical de ese siglo. En 1852 se pronuncia entre otras cosas la práctica de los estilos románticos italianos y su música dramática: Verdi, Donizetti, Puccini y Rossini. Se vinculaba ideas democráticas propias del contenido que algunas óperas tenían sobre todo con temas nacionales y que entusiasmaban mucho a la gente. Paralelamente a ello la valorización de los Yaraví (cantos indígenas inicialmente vinculados con una función religiosa) como símbolo que identificaba una música con orígenes propios, fue tomado como estandarte de las corrientes nacionales ecuatorianas del siglo XIX.

Es interesante anotar que lo que hoy se conoce por "música nacional ecuatoriana", fue pensada en una primera instancia junto a las artes pictóricas, como antirreligiosa y anticolonial. Vemos en los íconos de las pinturas, en las pronunciaciones patrióticas y demás expresiones del discurso artístico, un claro contenido humanista con temáticas hacia el amor, la mujer, el paisaje, etc. Se podría decir que el comienzo de esta manera de componer música y hacer arte, ligados a las nuevas condiciones humanas del siglo XIX, en gran parte se debe a las organizaciones masónicas ecuatorianas en auge.

El siglo XIX es clave para la identidad musical mestiza que nunca pierde su indianidad, la música festiva es propia de una manera secular y humana de percibir un momento histórico que exigía un cambio de lo religioso a lo mundano. Los fandangos y las contradanzas del siglo XVIII y XIX practicados por el pueblo llano y la gente alegre,

ahora ya casi desaparecidos, iniciaron una manera secular de manifestar el carácter alegre y la personalidad del ecuatoriano.⁸

Instrumentos musicales indígenas

Es necesario un estudio profundo de los instrumentos musicales dentro de cada cultura y cada género musical debido a la funcionalidad que estos cumplían.

...La región interandina es la más importante de las tres que forman la nación ecuatoriana, ya por la gran cantidad y buena calidad de melodías que el gran tradicionalismo indígena ha logrado salvar después de la conquista española, ya por la relativa perfección de los instrumentos musicales con que los hallamos en este momento histórico. También en la región oriental existe música e instrumentos autóctonos⁹...

Describiremos a continuación los instrumentos musicales que intervienen en cada cultura y en cada género musical, existe un común denominador en todas los grupos étnico-culturales en cuanto a la necesidad de utilizar instrumentos *de percusión, de viento y cuerda*, lo que varía un poco, es el contexto donde se los utiliza.

1.2.5 Instrumentos de percusión



Tambor

Los indígenas tienen una gran variedad de **tamboriles**: unos que poseen un volumen elevado debido a su casco prolongado esto hace que en algunos lugares lo conozcan como **tambora**; y otros que son muy pequeños con una medida de hasta diez a doce centímetros de diámetro, todos tienen la misma forma a diferencia del **tamboril** o **tambora** que tiene el casco prolongado.

Los tambores grandes y pequeños necesitan de un solo palillo para que al golpearlos produzcan su sonido característico, no así, con los tambores de mediano tamaño que requieren de dos palillos o baquetas. Los materiales usados para la construcción de los tambores grandes son de algún tronco de madera fibrosa que se vacía para su

⁸ <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=816>

⁹ MORENO Segundo L, *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, Edit. "Fray Jodoco Ricke", Quito, 1949.

elaboración, y para la construcción de los tambores medianos y pequeños se utiliza el *maguey* que por naturaleza su tronco es vacío. Los parches para los tambores de todos los tamaños son de piel de cordero. Se desconoce de la existencia de otro tipo de instrumento percutido en la sierra aparte del que ya mencionamos y los cascabeles aparatos autófonos que los indios utilizan para los bailes rituales.

1.2.6 Instrumentos de viento



Cuadro que muestra a un indígena tocando un instrumento de viento

El instrumento de viento más destacado en la sierra es el *pingullo*, es un tipo de flauta vertical con embocadura similar a la dulzaina, tiene dos huecos en la parte inferior, en dirección de la embocadura y uno atrás que lo cubre el dedo pulgar. Su construcción es una caña llamada “*tunda*”, en el Azuay conocida como “*duda*”. Tiene la capacidad de realizar la pentafonía, es de sonido fuerte, claro, a veces estridente. También existe una variedad de *rondadores* con tamaños diferentes que van desde un pequeño con solo ocho tubos hasta un grande de veinte-treinta o más tubos de acuerdo a la necesidad de uso, los rondadores pequeños son pentáfonos y exáfonos los grandes. Los rondadores son muy utilizados para interpretar los *Yaravies* y *Sanjuanitos*.

Entre los instrumentos de viento también se destacan las diferentes clases de *bocinas* entre ellas las de cuerno de buey, vaciado y enderezado por cocción y presión; y el *churu* una especie de caracol marino grande al que los cañaris llaman *quipa*, también existen la *chirimía* y las *quenas*.

1.2.7 Instrumentos de cuerda

De las investigaciones que se han llevado a cabo durante este tiempo es difícil precisar la existencia de un instrumento de cuerda autóctono en el Ecuador, aparte de uno que es sumamente primitivo y se encuentra en la provincia de Imbabura al que los indios lo llaman *paruntsy*.

1.3 MÚSICA E IDENTIDAD CULTURAL ANDINA



Grupo de danza con traje típico de su pueblo.

Para empezar con el desarrollo de, *música e identidad cultural andina*, vale la pena dejar en claro los conceptos básicos de música, identidad y cultura.

La música.- es un medio para percibir el mundo, un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma sonora del saber.

Una aproximación al estudio de la música debe intentar comprender la producción y reproducción de esta en relación con el proceso de desarrollo social, para ello debemos prestar especial interés al espíritu de la época.

¿Qué es la identidad?- Es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar por lo general localizada geográficamente, pero no de manera necesaria (por ejemplo, los casos de refugiados, desplazados, emigrantes, etc.), son grupos que al migrar llevan consigo una identidad. La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro¹⁰.

Cultura.-es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones.

De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. Aunque el concepto de identidad trascienda las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio. “La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos

¹⁰ Tomado de 7_identidadculturalunconepctoqueevoluciona.pdf, 4 de noviembre de 2010/16h25.

colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (González Varas, 2000: 43). Entonces para hacer una pequeña aclaración en cuanto a una identidad músico-cultural diremos que:

“El arte de los sonidos es, desde hace siglos, un terreno intercultural. La música ha sido siempre una forma de expresión cultural de los pueblos y de las personas a través de la que se expresa la creatividad. La música es un arte, pero las manifestaciones musicales van unidas a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad. Para poder comprender un tipo de música concreto es necesario situarlo dentro del contexto cultural en el que ha sido creado, ya que la música no está constituida por un agregado de elementos, sino por procesos comunicativos que emergen de la propia cultura. La música tiene como finalidad la expresión y creación de sentimientos, también la transmisión de ideas y de una cierta concepción del mundo.”¹¹

Se entendería entonces que las características principales para una *identidad cultural* son todos aquellos elementos propios, o que nacen en cada grupo social o cultural y que los hace diferentes entre sí. Refiriéndonos a la identidad cultural andina serían entonces todos aquellos elementos que han coadyuvado a sostener rasgos propios de un grupo cultural y si hablamos de identidad musical serían: los instrumentos, melodías, ritmos de cada género musical que son propios y que nacieron con cada grupo cultural. El mayor problema es: ¿Existe una identidad cultural en nuestro país? ¿Qué tanto nos conoce el mundo por nuestra música? Las respuestas son muy sencillas pero duras, no tenemos una identidad musical. Y propongo algunas reflexiones; si nos referimos al *tango*, sabemos que estamos hablando de Argentina, o, si hablamos de la *samba*, estamos en Brasil, y así podríamos proponer algunos ejemplos, entonces si hablamos de Ecuador, ¿A qué género musical nos referimos?, un género que sea un común denominador en la mayoría de los ecuatorianos. Si decimos que Ecuador es un país pluricultural ¿Será acaso que tenemos mayores posibilidades de “escoger” un género musical que nos represente y nos proyecte al mundo?

¹¹ HORMIGOS Jaime y Antonio Martín Cabello, *La construcción de la identidad juvenil a través de la música*, Universidad Rey Juan Carlos, pdf.

1.4 HIBRIDACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR DEL ECUADOR.



Desde tiempos remotos la hibridación ha sido un fenómeno que ha estado inmerso en todas las culturas y pueblos del mundo, en unas ha tenido consecuencias fuertes, no ha si en otras, sin embargo es un elemento necesario para incrementar el conocimiento de cualquier grupo humano, siempre y cuando exista un equilibrio de conceptos, para no caer en lo que vendría a ser aculturación. Ahora bien los avances tecnológicos, la influencia de los *mas medias* en definitiva la globalización que ha sufrido el mundo hace que cualquier elemento cultural, musical, etc. de los grupos sociales más vulnerables desaparezcan trayendo como consecuencia la pérdida de los valores sociales, culturales, musicales, etc. “Vemos entonces la hibridación como algo a lo que se puede llegar, de lo que es posible salir y en la que estar implica hacerse cargo de lo in-soluble, lo que nunca resuelve del todo que somos al mismo tiempo otros y con los otros.”¹² Lo que se pretende en este trabajo es explicar la posibilidad de recuperar los lenguajes musicales de las épocas pasadas, incorporar nuevos elementos y ponerlos a disposición de las nuevas generaciones, quienes cada vez, conocen más las corrientes musicales de afuera que las de su propio país.

[...]La multiplicación espectacular de hibridaciones durante el siglo XX no facilita precisar de qué se trata. ¿Se pueden colocar bajo un solo término hechos tan variados como los casamientos mestizos, la combinación de ancestros africanos, figuras indígenas y santos católicos en el umbanda brasileño, los collages publicitarios de monumentos históricos con bebidas y coches deportivos? Algo frecuente como la fusión de melodías étnicas con música clásica y contemporánea o con el jazz y la salsa puede ocurrir en fenómenos tan diversos como la chicha, mezcla de ritmos andinos y caribeños; la interpretación jazzística de Mozart hecha por el grupo afrocubano Irakere; las reelaboraciones de melodías inglesas e hindúes efectuadas o los Beatles, Peter Gabriel y otros músicos.

¹² CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Colección Estado y Sociedad, Edición Paidós, 2001.

*¿Cuál es la utilidad de unificar bajo un solo término experiencias y dispositivos tan heterogéneos? ¿Conviene designarlas con la palabra “híbrido”, cuyo origen biológico ha llevado a que algunos autores adviertan sobre el riesgo de traspasar a la sociedad y la cultura la esterilidad que suele asociarse a ese término? Quienes hacen esta crítica recuerdan el ejemplo infecundo de la mula (Cornejo Polar, 1997) [...] la hibridación era considerada con desconfianza al suponer que perjudicaría el desarrollo social [...]*¹³

Conforme avanza el tiempo se va demostrando que la hibridación es un factor importante para el desarrollo social, cultural, mientras se tenga claro un objetivo y el contexto en donde se desarrolle el mismo. En la música, cada vez estamos más convencidos de que la hibridación ayudara a difundir con mayor protagonismo cualquier género musical, que de alguna forma se está quedando atrapado en el tiempo, en su época, y una buena manera de salir de ahí es la hibridación.

¹³ Canclini N, *La Globalización: ¿productora de culturas híbridas?* his.puc.cl/historia/iaspmla.html, 4, noviembre, 2010.

Capítulo II

ANÁLISIS MUSICAL DE GÉNEROS POPULARES DEL ECUADOR

2.1 Análisis formal del Albazo

Este género no solo que llegó a ser aquella pieza musical que tenía como característica tocarse en las madrugadas o al pie del balcón en serenatas nocturnas, si no que tenía el carácter de una danza suelta y el de algarabía, con que se solemniza las fiestas religiosas al rayar el alba. A pesar de estar escrito en tonalidades menores este género transmite, el entusiasmo, la alegría de los seres humanos al sentir que no solamente es un nuevo día de fiesta, si no, que además es un nuevo día de vida y que a la vida se devuelve gratitud. Los compositores expresando sus sentimientos por medio de la música, en cada nota ejecutada en el *Albazo*, los intérpretes reflejando el *aura* de la música, y el pueblo deleitándose con la magia de este género musical. Y es precisamente que este tipo de alborozo, “*Albazo*”, alguna vez fue prohibido por las autoridades gubernamentales en el Quito del s. XVIII. De acuerdo a un informe recopilado por el historiador Jorge Núñez, el presidente de la Audiencia de aquel entonces don José Dibuja, dicto en 1769 un “*Auto sobre prohibición de Albazos o alboradas*”: “[...] deseando atender al bien de la República, evitar las ofensas a Dios y los desordenes, dijo: que debía prohibir y prohíbe las alboradas o Albazos, absolutamente, y mando que ningún músico, cohetero ni otro oficial [artesano] concurra a celebrarlas, ni con este motivo se junte y congregue gente en las calles a la media noche o el alba [...]”¹⁴ todo el proceso y los obstáculos que debió superar el Albazo valieron la pena para que hoy tengamos la suerte de conocer este género, sin embargo, hoy no ha sido necesario que alguien dicte un “*auto*” para que este género musical vaya perdiendo su poder musical sobre todo en las nuevas generaciones, que preocupados por los avances tecnológicos descuidan la gran variedad de ritmos musicales que existe en nuestro país. Procuraremos presentar propuestas de rearmonización para que el *Albazo* tenga representatividad a nivel del mundo.

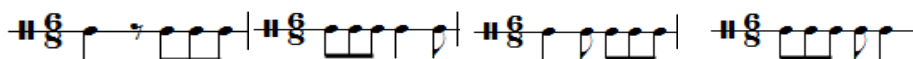
Como descripción técnica citaremos que el *Albazo* es un género musical de la sierra ecuatoriana, escrito en compas binario compuesto de 6/8 (aunque ha sido notado en compases ternarios de 3/8 y 3/4), las tonalidades que predominan este género son las menores, con un tempo *Allegro moderato*, la rítmica es similar a la del *Yaraví*. Su figuración melódica se mueve en corcheas, negras y negras con punto. “*sus ritmos base más característicos, que lo hemos extraído de registros sonoros de música popular de*

¹⁴ Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Op. Cit. p. 112

los años diez hacia adelante, al igual que de partituras y de trabajos teóricos de posterior período, son los siguientes:¹⁵



A partir de estas dos células rítmicas se derivan otras variantes como:



A continuación el análisis del Albazo *si tú me olvidas*, en su “estado original” y posteriormente presentaremos una rearmonización y adaptación a un nuevo contexto.

SI TU ME OLVIDAS (*Albazo*)

Del autor: Jorge Humberto Araujo Chiriboga

Tonalidad: Dm

Compas: 6/8

Estructura: forma binaria, introducción, tema A-A’ interludio, tema B-A’ introducción.

TEMA A

V7 Im VI

/De terciopelo negro guambrita

Vm

tengo cortinas/

A’

V7 Im VI

/para enlutar mi pecho guambrita

Vm

si tú me olvidas/

¹⁵ Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Op. Cit. p. 112.

TEMA B

III V7

/Si tu me olvidas

Im

blanca azucena/

A'

Im

VI

si la azucena es blanca guambrita

Vm

tú eres morena

V7

Im

VI

si la azucena es blanca guambrita

Vm

tu eres morena

Viene un interludio y luego la misma estructura anterior.

/A la samaritana guambrita

te pareciste/

/te pedí un vaso de agua negrita

no me lo diste/

/me lo negaste

prenda querida/

/si me niegas el agua guambrita

pierdo la vida/

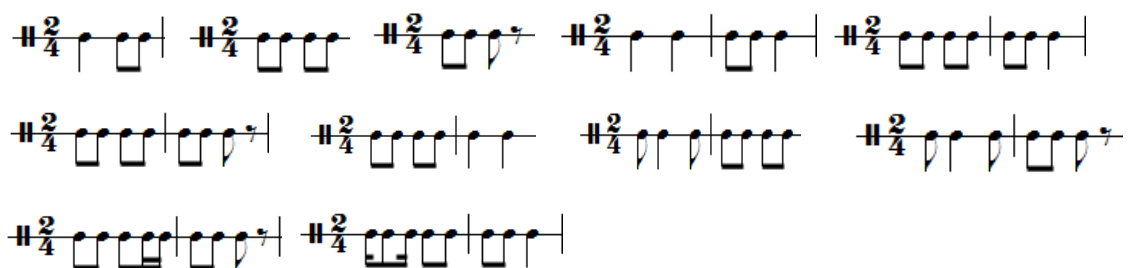
2.2 Análisis formal del Sanjuanito

Polibio Mayorga explica sobre el Sanjuanito. “*Siempre para bailar, es el alegre ritmo del Sanjuanito [...] representa la identidad de la tierra, la identidad del sentimiento*

ecuatoriano y se lo baila en todas las fiestas”¹⁶ para las comunidades indígenas el baile del Sanjuanito expresa un mensaje comunitario de unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra. En tanto que para la gente mestiza el Sanjuanito transmite un mensaje de algarabía e identidad nacional.

Cabe resaltar que con este género se da una paradoja, el hecho de que a pesar de estar en su mayoría escrito en tonalidades menores y con textos muchas veces que hablan de melancolía, la gente baila este género musical, se dice que al ser un ritmo de la serranía ecuatoriana, en donde el clima es frío, influye para que la estructura del Sanjuanito sea de esta forma. “en el Sanjuanito se traduce la sociología de nuestro pueblo, paradójicamente los ecuatorianos nos alegramos con una música triste y bailamos alegremente el Sanjuanito ‘pobre corazón entristecido, ya no puedo más soportar’”¹⁷ siempre será necesario descubrir la gran variedad de géneros musicales que nuestro país nos ofrece, siendo esta una oportunidad para invitar a los actores de la educación musical a difundir estos géneros, en los más jóvenes de nuestra patria, para que con el pasar de los años permanezca siempre la esencia, de una verdadera identidad musical.

La danza aborígen o Sanjuán, música instrumental de fiesta consta de una sola frase repetible indefinidamente, con cortas interrupciones en las cuales el tambor mantiene el ritmo en un número corto de compases, por lo menos esta es la forma primitiva todavía usual. Su estructura es básicamente binaria y está escrita en compases de 2/4, su tonalidad comúnmente es menor, aunque son muy raras las obras de este género que se hayan escrito en tonalidad mayor. Su *tempo* es *moderato*, *allegro moderato* o *allegro*. Los ritmos básicos de este género son los que anotaremos a continuación.



Enseguida realizaremos un análisis del Sanjuanito *penas más* en su *versión original*, mas adelante presentaremos una rearmonización y adaptación a una nueva tendencia.

¹⁶ Tomado de la página Web.

<http://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/413/6/Capitulo4.pdf> sumak ecuador

¹⁷ Godoy Aguirre. M, Op. Cit. p. 182.

PENAS MÍAS (*Sanjuanito*)

Del autor: Cristóbal Ojeda Dávila

Tonalidad: Em

Compas: 2/4

Estructura: forma binaria

Corta introducción rítmica que anticipa al tema A, re exposición de la introducción, A', introducción, tema B en tonalidad mayor, introducción Da Capo y cada final.

Por ser un tema instrumental indicaremos solamente los grados en que se desarrolla esta obra.

Introducción

/Im – V7 – Im /

TEMA A

Im – III – Im – III – V7

Im – III – V7 – Im

/VI – III – V7 – Im/

INTRODUCCIÓN

/Im – V7 – Im /

TEMA B

VI – III

/VI – III – V7 – Im /

INTRODUCCIÓN

/Im – V7 – Im / **Da Capo**

CODA FINAL

V7 – Im – V7 – Im

2.3 Análisis formal del Yaraví

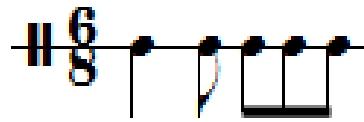
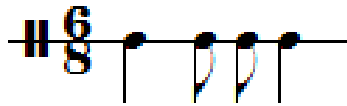
Tiene una forma particular de la canción andina, entre sus características principales resalta la “delicadeza, ilusión, desdén y sobre todo esperanza. Es una especie de balada indo-africana, que es común a todos los pueblos conquistados por los Incas, y tiene dos formas. El Yaraví Indígena, que está escrito dentro de la escala pentafónica menor y en un ritmo de seis octavos. El Yaraví Criollo, escrito en el compás ternario simple de tres cuartos, que está escrito en una escala más completa, con la sensible y el segundo grado de la escala menor melódica. Aquí notamos inmediatamente la influencia de la música europea. Ambos yaravíes tienen un movimiento *larghetto*. No es una danza, o sea, no se utiliza su música para bailar, sino para expresar los sentimientos del alma, que en nuestro caso, son más bien de tristeza que de alegría.¹⁸

Un compositor y músico auto didacta conocido en el Ecuador Polibio Mayorga nos dice “el Yaraví es el tono triste, lo que sale de la profundidad de la tierra, para sentir, para llorar, para añorar, para recordar al ser amado, para recordar los pasajes tristes de la vida, eso es el Yaraví; es una melodía lenta a 6/8 que viene desde el incario y persiste hasta nuestros días. Pero no es el canto de la decadencia, del derrotismo, es el canto que viene desde lo profundo de la tierra porque es un misterio, porque es una dulzura, una grandeza y porque es un sentimiento para entregarlo a los demás”¹⁹. Todos los elementos y la riqueza musical que posee el Yaraví, habría que proyectarlo al mundo, que no sea una forma musical que siga escondida, esperando la oportunidad para escaparse del olvido en el que se ha quedado.

El Yaraví está escrito en compás ternario de 3/4 o en compás binario compuesto de 6/8, es de carácter melancólico y quejumbroso, a diferencia del Yaraví Peruano o Boliviano el Yaraví criollo ecuatoriano está escrito en tonalidad menor, y su característica principal es que al final tiene una *coda* en forma de Albazo conocida por algunos compositores como *fuga*. Su ritmo característico, en la guitarra, empieza con un rasgado en la fundamental, al que siguen corcheas en las cuerdas graves, el tempo es *Lento o Larghetto*. las células rítmicas que sobresalen en este género musical son las siguientes:

¹⁸ Tomado de: Ministerio de Turismo Gerencia Regional Amazónica “*Inventario de Atractivos Turísticos de Morona Santiago*”. 20 de diciembre de 2010, 11:00, p. 10.

¹⁹ Tomado de: YUNGA Edwin “Sumak Ecuador”, pdf, 4 de noviembre de 2010, 16h00, p 41



Presentamos a continuación un análisis de una obra en el género *Yaraví*, y luego realizaremos una propuesta de rearmonización.

PUÑALES (*Yaraví*)

Del autor: Ulpiano Benítez Endara

Tonalidad: Dm

Compas: 6/8

Estructura: forma binaria con una modificación de ritmo al final, típico del Yaraví.

Introducción, parte A, re exposición de la introducción, parte B, parte C (*fuga*).

INTRODUCCIÓN

TEMA A

VI

Mi vida es cual hoja seca

III V7 Im III V7 Im

Que va rodando en el mundo que va rodando en el mundo

INTRODUCCIÓN

TEMA B

III Im III Im III

No tiene ningún consuelo no tiene ningún halago

A'

VI III V7 Im

Por eso cuando me quejo mi alma padece cantando

III V7 Im

Mi alma se alegra ay llorando

Da Capo

Repite la misma estructura anterior y finaliza con la coda en forma de Albazo.

Llorando mis pocas dichas
Cantando mis desventuras cantando mis desventuras
Camino sin rumbo cierto sufriendo esta cruel herida
Y al fin me ha de dar la muerte
Lo que me niega la vida lo que me niega la vida

(Albazo)

Im III Im
Que mala suerte tienen los hombres
 III Im
Que hasta los perros le andan mordiendo
VI III VI III
/Así es la vida guambrita ir por el mundo bonita
 Im
Siempre sufriendo/

2.4 Referentes de la música popular en el Ecuador.

En el Ecuador, decimonónico, entre los mestizos, como resultado de la génesis de un nuevo país, para organizar los repertorios musicales, o para nominar los géneros musicales, ritmos se partió de un “*sistema musical natural o inconsciente*”, se usaron palabras polisémicas y paulatinamente fueron proliferando nombres, con un cúmulo de supuestos; luego surgió el “*sistema musical consciente*”, la abstracción, la aproximación a los fenómenos musicales.²⁰ (Godoy Aguirre 167, 168) De ahí en más fueron grandes poetas los que tuvieron relación directa en la elaboración de textos, para el desarrollo varios géneros musicales en el Ecuador; así mismo grandes músicos con influencias musicales europeas contribuyeron en la elaboración de obras dentro de cada género de música popular ecuatoriana. Es así que expondremos la biografía de tres referentes de la música popular ecuatoriana, a quienes se les considero para el análisis y rearmonización de sus obras musicales en los géneros: Albazo, Sanjuanito y Yaraví respectivamente.

²⁰ Refiriéndose al origen del nombre de cada género musical que se conoce en la actualidad en el Ecuador.

2.4.1 Jorge Humberto Araujo Chiriboga



Jorge Humberto Araujo
Chiriboga

tuvo muchos amigos y lideraba los grupos.

Poeta y Compositor.- Nació en Riobamba el 27 de Febrero de 1892 sus padres fueron el Coronel Ángel Araujo Ordóñez, Militar, escritor, poeta, Ministro del Tribunal de Cuentas en Quito y Obdulia Chiriboga González, naturales de Riobamba.

El segundo de una familia compuesta por cinco hermanos que crecieron entre Riobamba y Quito. Desde pequeño le decían “*El Gato*” por sus ojos verdes, y como tocaba de oído piano,

guitarra y bandolín, era muy sociable y extrovertido, siempre

Por consejo de su padre entró al ejército nacional. A finales de 1911 intervino en la campaña constitucional y combatió en Huigra y Naranjito. En 1913 fue enviado a la provincia de Esmeraldas y actuó del lado del gobierno. Allí compuso una de sus poesías más sentimentales que tituló “Ausencias.” En 1915 fue Capitán Instructor del Colegio Militar Eloy Alfaro de Quito. En 1922 actuó en la obra teatral “Los estudiantes bohemios” compuesta por Carlos Velasco Montesdeoca y estrenada con motivo del centenario de la batalla del Pichincha en el teatro Sucre. Ricardo Descalzi, en su “Historia Crítica del teatro ecuatoriano” indica que la obra trata sobre la vida de los estudiantes universitarios de la provincia en Quito, con pasajes llenos de gracia por sus situaciones apremiantes.

El 25 de enero de ese año el padre de Jorge enfermó de gravedad y éste organizó una función a beneficio, presentando el sainete cómico “Las Suegras” en el teatro Sucre.

En el transcurso de los años Jorge se enamoró de Carlota Jaramillo jovencita de solo 22 años de edad cuando él recorría los 35 años de edad, soportó la oposición de los familiares de ella, que consideraban dichos amores simplemente una locura. Por eso se atrevió a escribirle *Sendas Distintas* (cuya letra consta en la biografía de ella) y *Sé mía sin luchar*.



Jorge Araujo Chiriboga en una presentación en Radio Nacional Espejo.

En 1938 fue invitado con su esposa y su hermano Ángel Leonidas Araujo, quien también era compositor, a realizar las primeras grabaciones de discos en el país. Tan importante

suceso ocurrió en la Radio El Prado, fundada en Riobamba en 1925 por Carlos Córdovez Borja. En 1942 grabó para el sello IFESA de Luís Pino Yerovi en Guayaquil. Para entonces había compuesto numerosos pasillos y Yaravíes de fama nacional, tales como: *Adiós, Solo por tu Amor y Morena la Ingratitud, Si Tu me olvidas* conocida también como *De Terciopelo Negro*, que años más tarde fue utilizado sin su consentimiento como tema musical de fondo en la película francesa “*Morir de Amor*”, originando un largo litigio que finalmente ganó su viuda.

De todas sus composiciones la que alcanzó fama internacional fue “*De Terciopelo Negro o Si tú me olvidas*” nombre que le puso originalmente. Primero se cantó con éxito en el Ecuador y al poco tiempo se conocía en México y los Estados Unidos. La compañía de Estampas Hispanoamericanas y Españolas del coreógrafo argentino Joaquín Pérez Fernández la hizo conocer en París, donde electrizó al público como parte de un disco long play con Aires Incásicos o Sortileges de la flauta de los Andes. Las compañías disqueras hicieron dinero en repetidas grabaciones con letras en francés y bajo diversos nombres C`Etais pour morir o De Volours Noir, creyendo que se trataba de una composición muy antigua, de autor desconocido. En algunos casos la traducción era tan libre que resultaba nueva aunque conservando el airecito quejumbroso y dulzón del tema; sin embargo, el diario France Soir de París descubrió que el autor era ecuatoriano y vivía en Quito. Para entonces el cine ya la había utilizado como banda sonora en la película *Morir de Amor*. El Gato Araujo inició una acción judicial de reclamación de sus derechos, finalmente la Sociedad Editora de Novedades Musicales Internacionales de París le hizo justicia, anotando su autoría en los Registros especializados. Honor grande, antes no concedido a ningún compositor ecuatoriano, pero el reclamo económico se volvió tedioso y nada se consiguió.

A los 76 años, sin enfermedad o molestia alguna, se inspiró para escribir una Carta de Ultratumba, que dedicó a su adorada esposa. Falleció de un fulminante infarto a las cinco de la mañana del 27 de Febrero de 1970, justamente el día que cumplía 78 años de edad.²¹

²¹ Rodolfo Pérez Pimental <http://quipus1.com/Jorge-Araujo-Chiriboga.php> Junes 10 de enero de 2011 17horas

2.4.2 Cristóbal Ojeda Dávila



Cristóbal Ojeda Dávila

En los albores del siglo XX la música ecuatoriana se escuchaba en todo el continente. Compositores de la talla de Carlos Amable Ortiz, Francisco Paredes Herrera, José Ignacio Canelos, Segundo Cueva Celi, entregaban sus laureadas composiciones a los intérpretes más destacados de América Latina que en sus repertorios incluían siempre nuestro *pasillo*²².

Y es por esa época de 1927, cuando un adolescente irrumpe con un marcado buen gusto y sus *pasillos de tempo lento* en el sentimiento musical de los ecuatorianos; se trata de Cristóbal Ojeda Dávila, nacido en la ciudad de Quito el 26 de junio de 1910. Un creador que influenciado por los momentos dramáticos que vivió su familia cuando aún era niño y susceptible también a toda manifestación angustiosa de su pueblo, llegó a engalanar el *pasillo* con lo triste, dulce y soñador que hoy añoramos del género musical ecuatoriano que más se conoce.

Hijo del Dr. Ramón Ojeda Vega, persona respetable de la sociedad intelectual de Quito y de doña Leonor Dávila Tinajero, espiritual damita, digna representante de la inteligente mujer quiteña, cuyas raíces genealógicas la emparentan con conocidas personalidades de esta ciudad.

Fue en 1927 cuando don José Domingo Feraud Guzmán, abrió las puertas del éxito a este inigualable compositor de *Esperando, Latidos, Alejándose, Alma Lojana, Esperanza, Hacia ti, Ojos negros, Soñando en sus miradas, Penas mías*, entre otras conocidas obras. Sus composiciones trascendieron las fronteras patrias grabadas en los discos del sello Columbia de New York. José. D Feraud Guzmán fue el pionero en recomendar las grabaciones de música ecuatoriana en Estados Unidos y desde ese entonces ejerció una especie de “padrinazgo” hacia el compositor más comprometedor de los años veinte y treinta.

Unos años antes, en 1921, Cristóbal Ojeda había ingresado al Conservatorio Nacional de Música para recibir clases de composición y solfeo, siendo el discípulo de Sixto María Durán, quien en ese entonces era director de la Institución. El Maestro Durán

²² Campos Romero Alfonso. “Cristóbal Ojeda Dávila, interprete del alma ecuatoriana”. *El diablo ocioso periódico de divulgación musical ecuatoriana*. Quito-Ecuador 1996 N° 3: p. 2-15.

reconoció el talento de su alumno y en 1928, envió a Italia una de las obras compuestas por el joven. Aquella obra resultó ganadora de la Medalla de Oro en el Concurso Mundial para Compositores Noveles, premio que le acreditaba una beca para ampliar sus conocimientos musicales en la Scala de Milán. Era un nuevo triunfo para la música creada en nuestra patria y Cristóbal Ojeda se consagraba como una figura de la música académica ecuatoriana.

Pero la noticia del premio internacional de composición llegó a Cristóbal cuando su corazón acongojado no latía con esperanza de futuro. La muerte de su hermana Laurita, presenciada cuando todavía era un niño y el desconsuelo que le causaba la enfermedad de su querido padre hizo que aceptara la invitación de su amigo Emilio Eguiguren, joven lojano que, por recomendación del Maestro Durán, le ofreció su casa para que se restableciera emocionalmente.

Quedó entonces postergado el viaje a la Scala de Milán que quizá hubiera cambiado el presagio de su corta existencia y, quizás también, la música ecuatoriana hubiera alcanzado en Cristóbal Ojeda Dávila su más alto exponente, ya que su ingenio no solo se expresó en las hermosas melodías que se hicieron populares, sino también en aquellas escasas obras para piano que aún conservan entre esa otra gran parte de su producción que desdichadamente ha desaparecido.

Su talento como intérprete también fue notable, según dan cuenta quienes lo conocieron y tuvieron la oportunidad de escucharlo cuando acariciaba el teclado con sus dedos llenos de magia y sentimiento.

¿Y qué decir de su lírica poética transportada con tanta integridad a su música? Sus versos dicen de un profundo dolor, de sus sueños y sus amores, porque cada una de sus obras está íntimamente ligada a su ser, el mismo ser que encarno el alma del pueblo ecuatoriano.

“Mi alma es muy triste, he comprendido mucho de la vida, en mi cerebro he formado un mundo de ensueños, un mundo lejano a todo lo que sea malevolencia; pero la realidad amarga se ha encargado de despertarme de esos sueños que me apartaban del verdadero mundo y entonces me he vuelto triste y pesimista; pero si en mi mente hay algo de inspiración para poder expresar las tristezas de mi alma por medio de ella, más que

orgulloso, me he sentido feliz, aunque esa felicidad me ha hecho derramar lagrimas muchas veces”²³

Toda la peculiaridad de su personalidad como hombre y como artista queda resumida en las palabras del poeta colombiano Alfredo Márquez:

“De él, sólo sé decir que el timbre de su voz es melodiosa, triste, apasionada, en sus frases hay ternura, hay dolor, él habla y su hablado tiene acento de melancolía, mira, y su mirar es dulce, es vago, sus ojos hablan de cansancio, del supremo cansancio que por la vida, por la que, como él dice, siempre se le manifestó cruel; sus manos al pasar por el teclado, lo acarician; la suavidad es su estilo, la delicadeza su característica; su tocado expresa toda la poesía de su alma de Artista, de su alma agonizante, por indefinibles sueños lejanos, sueña... vive soñando un mundo ideal, en un mundo inescrutable”²⁴

Y en Loja a donde viajó a mediados de 1928, se cumplió el deseo del compositor Sixto María Durán. Rodeado del afecto y la admiración de quienes visitaban la casa de Emilio Eguiguren para conocerle, el adolescente maestro quiteño irradiaba simpatía y hechuras de artista consumado. La intelectualidad de la ciudad convergía en torno a la figura apacible y elegante de Cristóbal; los poetas le entregaban sus creaciones para que fuesen musicalizadas; los trovadores entonaban sus mejores voces para interpretarle y las chiquillas suspiraban por el recién llegado.

Meses más tarde fue nombrado profesor de baile en el colegio Bernardo Valdiviezo. Vinieron las largas jornadas con los jóvenes alumnos: muchachos y muchachas aprendiendo *tango, bolero, fox trot, one step y charleston*. ¡Los ritmos de moda!, sin descuidar, desde luego, los géneros aristocráticos de la música clásica; porque el quiteño los dominaba todos. Desde muy niño, en el ambiente familiar bailaba con su tía Inés, contemporánea en edad y a quien dedico, cuando tenía ocho o nueve años su primera composición, el tango *Hojas secas*. En ese entonces, le gustaba representar pequeñas obras de teatro y comedias, hacía música entonando el rondín o el rondador, mientras bailaba junto a su tía preferida, causando así la admiración entre sus familiares y vecinos.

²³ Márquez, Alfredo. “Hablando con Cristóbal Ojeda”. En: *Perla del pacífico*, época II, N° VIII, de febrero. Tumaco, 1928.

²⁴ Márquez, Alfredo. “Hablando con Cristóbal Ojeda”. En: *Perla del pacífico*, época II, N° VIII, de febrero. Tumaco, 1928.

Para la juventud de Loja interesada en estar a la moda, se impuso un nuevo criterio: ¡Había que imitar al artista!: saco y pantalón “Charles”, peinado ondulado al viento, y en las noches..., todos de frac para las emocionantes veladas en el teatro, donde Cristóbal se destacaba por su grácil figura.

Loja estaba encariñada con el joven, y él, con su ingenio muestra gratitud a la ciudad que le había acogido en su regazo para concederle una pausa de bienestar a su pasado de tormento. Le dedica su mejor *pasillo*, la obra que se convierte en el más sentido homenaje musical a la ciudad y al *Alma lojana* de sus habitantes. Fue grabada en esa misma época y aparece a fines de 1929 en la placa numero 3817X de la firma discográfica Columbia.

Su retorno a Quito se produce en febrero de 1930, pero antes visita varias ciudades de la patria; entre ellas Riobamba desde donde le escribe a su amigo lojano José M. Bermeo, carta que permite comprobar la fecha de regreso a su ciudad natal²⁵

Luego se dirige a Guayaquil, donde residía su madre por motivos de trabajo. En esta ciudad realiza nuevos contactos para que sus obras sean enviadas e impresas en el exterior. Después se traslado a su ciudad natal, a donde llega a finales de marzo de 1930. Es recibido cariñosamente por sus familiares y amigos: Cristóbal Ojeda, el artista mimado por todos había regresado para siempre junto a los suyos.

A mediados de 1931 una infausta noticia une a Cristóbal con doña Leonor en Quito, había fallecido Jorge, el hermano mayor. Su inmenso dolor está plasmado en una nota necrológica dedicada a su idolatrado compañero de angustias y soledades aparecida en el diario *El Comercio* de Quito el 22 de junio de 1931. En ella rinde un homenaje póstumo a quien fuera para el ejemplo de valor e inteligencia. Jorge se había unido a su hermana y su padre en el infinito camino sombrío de la tumba para llorarlos por siempre. Es una más en las motivaciones desgarrantes de su inspiración poética musical.

Momento propicio para sus composiciones dolientes en varios ritmos del pentagrama nacional: *Viviré llorando* (Pasillo), *Llorando por un querer* (Albazo), *Nostalgias* (Pasillo), *Penas mías* (Sanjuanito), *Amor lejano* (Pasillo), y otros.

²⁵ Varios autores. “*Semblanza de Cristóbal Ojeda: un suceso referido de trece maneras*”. En: *Loja cuna de artistas* / Rogelio Jaramillo Ruiz, p. 92-116. Quito: Banco Central del Ecuador, 1983. P 92-93.



Portada del Sanjuanito *Penas mías* de Cristóbal Ojeda (archivo sonoro)

El catálogo musical de Cristóbal Ojeda Dávila hasta hoy investigado reúne más de sesenta composiciones entre *pasillos, habaneras, un aire típico, sanjuanitos, valeses, albazos, pasodobles, tangos, yaravíes y zambas*. Paralelamente, a decir de sus familiares, componía música religiosa y clásica, lo cual hemos podido comprobar al encontrar dos de sus obras: *Letanías a la Virgen* y *Plegaria al Señor*.

Estas y otras composiciones que desgraciadamente han desaparecido o que se han atribuido otros compositores

inescrupulosos, fueron interpretadas por amigos de Cristóbal, entre otros: Imelda Correa (mezzosoprano y violoncellista), Rosa Delia Aquatías (soprano), Alfonso Pallares (barítono); acompañados al piano o violín por Alfonso Correa. También cantaron y tocaron sus obras, Ernesto Sandoval, Gabriel Correa, Inés Costales, Leonidas Pallares y Gabriel Pinto. Junto a las bandas militares y populares estos artistas se convirtieron en los más fieles intérpretes del connotado maestro.

En lo que se refiere a los discos de carbón fabricados por la Columbia, anotamos que las grabaciones de la música de Ojeda Dávila, corresponden a destacadas agrupaciones y figuras del contexto latinoamericano: la Orquesta Madriguera, Orquesta Los Andinos, el dúo colombiano Briceño – Añez y Margarita Cueto soprano mexicana que en algunas oportunidades hacía dúo con renombrados cantantes como: Luis Álvarez, Tito Guizar, Juan Pulido, etc.

Sus obras se convertían de inmediato en éxitos musicales que ocupaban los primeros lugares en las listas de los discos llegados en barco hasta Guayaquil y que se publicaban en los principales diarios del país.

Así transcurría la fructífera y valiosa vida del creador musical. Primeros lugares en las ventas de sus discos, fama, amigos de la clase alta de Quito y también sus amigos del pueblo con los que departía en momentos de solaz y de bohemia. Culto, amable, sincero, respetuoso, ¡gran amigo!, bromista y jovial; para luego, en la intimidad de su

casa, transformarse frente al piano y derrochar música, hasta llegar al delirio de las lágrimas.

Pronto vendrían los fatídicos días de la guerra civil en nuestra ciudad. En las calles y plazas: sangre y venganza. Cuatro días de bala y muerte, unas en el calor de la batalla, otras, en el cobro de las deudas pendientes aprovechando la confusión y el pánico reinante en la mayoría de hogares quiteños. Sí, porque no era a Cristóbal Ojeda a quien buscaban los concertados de esa mañana salvaje del 31 de agosto de 1932. Los que irrumpieron en la casa de la calle Chile N° 77 e Imbabura, buscaban, para matar, a un tal teniente Vizuete, pero la bala equivocó su destino.

En una carta – publicada en *El Universo*- enviada a Guayaquil por doña Leonor Dávila de Ojeda al señor H. O. Álvarez²⁶ relata así los aciagos momentos vividos por su familia en el ya distante 31 de agosto de 1932:

“Nos hallábamos en unas habitaciones del piso bajo por creerlas más seguras y defendidas, cuando al rato menos pensado quedamos en tinieblas, porque, nos habían cortado la corriente de luz y también lo atribuimos a la casualidad ¡tan inocentes estábamos de la infame acechanza! Lo único que nos preocupaba era la situación de la ciudad en esos momentos tan álgidos y desastrosos, y lamentábamos impresionados sin emitir siquiera ninguna opinión política.

“A las seis y media de la mañana oímos disparos de fusil dentro de la casa; Cristóbal, yo y unos sirvientes habíamos dormido en el piso de arriba, y mi papá y hermanas en el piso de abajo, donde pasamos el día anterior. Al notar que subían, salió apresuradamente Cristóbal y yo tras él, a ver lo que pasaba. Nos encontramos con tres celadores de policía que buscaban a Vizuete; mi hijo procuro calmarlos y les invito a que registraran las habitaciones; convencidos estos de que nada había en la casa, se retiraron. Aterrado entonces Cristóbal me manifestó la idea de salir inmediatamente de allí por el peligro que corríamos; se vistió para salir a la calle instándome que yo hiciera lo mismo y bajo donde mis hermanas para convencerles que debíamos ir donde alguna familia amiga.

“En ese momento, las seis y media se presentó otro grupo de policías con un compactado; hombres fieras, que desde la calle venían haciendo disparos, y al atacar la

²⁶ H. O. Álvarez era representante de la Casa Columbia en Guayaquil.

casa con la mayor ferocidad y sin oír ninguna razón, dispararon contra mi hermano José Rafael, salvándole un pequeño movimiento que hizo, pasando la bala por encima de su cabeza. Entonces entro, dice él a refugiarse en su habitación, donde habían mujeres, tres niños, el mayor de tres años, y mi Cristóbal que se había parado en la puerta del cuarto interior y se preparaba a salir, por ver si los convencía como a los primeros; pero estos desalmados seguían haciendo fuego sin piedad, y sin darle tiempo a pronunciar una palabra, dispararon de nuevo, cayendo mi hijo bajo el plomo asesino de estos malvados sin convicción ni ley. ¡Se regó la sangre más inocente, se troncho una vida preciosa, llena de esperanzas! La herida abierta en mi corazón de madre, no se cicatrizara ni en la tumba, y la noche de mi vida será para llorar siempre la ausencia del hijo más tierno y cariñoso...”.

Luego de su muerte, muchas fábulas se tejieron en torno a la figura del compositor. Unas poniendo de relieve su personalidad en forma equivocada, como por ejemplo el escritor Alejandro Carrión afirmaba²⁷: “en el licor buscaba la calma” y “desquiciadamente por efectos de la morfina”, que dice consumía “fue rehaciéndose cuando encontró paz durante su estadía en Loja”. Otras versiones dejaban en duda su hombría. Elucubraciones como estas merecieron una mejor investigación, sobre todo si se hubiesen recogido los testimonios familiares y de íntimos amigos que los tuvo Cristóbal Ojeda en muchos lugares del país, pues su característica fue esa: tener nobles y sinceras amistades por doquiera estuviese.

Alejandro Carrión, muy respetable por su obra literaria y su labor periodística, lamentablemente no considero la verdad de algunos momentos de la corta existencia del músico, cuando escribió: “Cristóbal Ojeda, cantor del pueblo”²⁸ y “Cristóbal, la suerte del Juglar”²⁹, quizá solo escucho de labios farsantes que vertieran muchas impresiones que son muy necesarias dilucidar en este corto trabajo, que hoy extractamos de lo que será la semblanza y obra de Ojeda Dávila.

En los artículos mencionados encontramos también que según el escritor, los pasillos *Alejándose* y *Ojos verdes* se escribieron cuando su estancia en la bella Loja. Debemos manifestar que *Alejándose* se escribió en Quito cuando Ojeda solo tenía 17 años, junto a otro hermano pasillo, *Latidos*, que fue éxito a inicios de 1928 y grabado en el sello

²⁷ “Cristóbal Ojeda, cantor de pueblo”. En: *La calle*, N° 26. Quito, 1957. P. 8.

²⁸ Ibid.

²⁹ Carrión, Alejandro. “Cristóbal, la suerte del Juglar..En: *Diners*, N° 77. Quito, 1988. P. 26-29.

Columbia de New York. El pasillo *Ojos verdes*, jamás fue musicalizado por Cristóbal Ojeda, perteneció siempre al Imbabureño José Ignacio Canelos.

En relación a su dependencia a la morfina, debemos aclarar que existe un nuevo error, don Alejandro Carrión confundió a Cristóbal con algún otro compositor. A decir de sus familiares y amigos, Cristóbal Ojeda fue algo bohemio, y para amenizar sus noches de sana diversión, solo llegaba a consumir unas cuantas copas de licor, que en nada perturbaban su gran proceder, peor aun que se haya conocido del uso de algún estupefaciente.

En otra parte de sus escritos, Carrión indica: “nunca supo que esa canción, una de las ultimas que compuso, cuando la muerte lo llamaba desde lejos, haciéndole guiños, se titularía *Alma Lojana*. El no alcanzo a ponerle titulo ni menos aun escogió la letra, ni supuso que tocaría tantos corazones al verterse desde una guitarra. Fue la casualidad la que hizo todo, como tantas veces lo ha hecho, propicia y mágica”³⁰.

Este precioso pasillo, himno popular de los lojanos, fue compuesto en una noche, una de las tantas noches llenas de música y entre tantos amigos; allí estaban los que admiraban y querían al compositor quiteño. Aun vive Vicente Vélez Ledesma, uno de los inseparables compañeros. El nos dice que este pasillo nació con el nombre que hoy todos conocemos. Fue un homenaje del joven artista, intérprete y gran compositor, a la ciudad de sus amigos; a todos les pareció una obra maestra: “el pasillo más bonito que hasta ese entonces había compuesto Cristóbal”³¹ y decidieron bautizarlo con el nombre de *Alma Lojana*. Fue grabado por la casa disquera que tenia los derechos del afamado creador y su interpretación correspondió a la orquesta Los Andinos, luego en 1930 saldría a la luz con la letra que pertenece al poeta Emiliano Ortega.

Otro error es citar la fecha de retorno a su ciudad natal. No llego a Quito “un día antes de su fatal encuentro con la muerte”³², eso ocurrió dos años antes.

En Loja, algunas personas distorsionaron la verdad sobre el tiempo que estuvo Cristóbal Ojeda. Se llego a decir que vivió muchos años en esa ciudad, cuando apenas fueron cerca de dos. Se afirmó también que fue raptado por su familia para que regresara a

³⁰ *Ibid.*

³¹ Referencia del Dr. Vicente Vélez Ledesma.

³² “Cristóbal Ojeda, cantor del pueblo”. En: *La calle*, N° 26. Quito, 1957. P.8.

Quito; Cristóbal extrañaba a su familia, a su ciudad y a sus amigos y quería, ansiaba el retorno³³.

Por último, hasta finales de los años setenta, se creía que Ojeda era originario de Loja, esto es explicable: el más hermoso pasillo dedicado a una ciudad es *Alma Lojana*, nos dirán en Loja; y quien lo compuso es Ojeda, apellido de raigambre en esa ciudad. Todo esto no hace más que denotar el inmenso cariño que profesan en esa bella provincia ecuatoriana a quien hiciera una gran época de música y arte en la acogedora ciudad que brindara intensas emociones al “Príncipe del Pasillo Quiteño”³⁴.

2.4.3 Ulpiano Benítez Endara

Nace en Otavalo provincia de Imbabura en 1872 y muere en el mismo cantón a la edad de 96 años, el 30 de marzo de 1968. Fue Músico y Compositor, interpretaba sus temas con la Guitarra y la Flauta.

Dentro de su repertorio están los yaravíes: *Puñales*, *Despedida* y *Nunca me olvido*, interpretados por el Dúo Benítez-Valencia.

2.5 Cómo acercar la música popular ecuatoriana a las nuevas generaciones.

A pesar de todos los aportes musicales que se puedan realizar en cada género para acomodarlos en el contexto contemporáneo, sería inútil que las nuevas generaciones valoren la música popular ecuatoriana, si no existe una concientización clara por parte de los encargados de la educación musical en los diferentes establecimientos educativos, y en los entes encargados de difundir la cultura y el arte de nuestro país.

La propuesta que se viene planteando desde hace mucho tiempo en nuestro medio es la fusión, hibridación de los diferentes géneros musicales con una estructura musical acorde al momento y corriente musical, que la estamos viviendo. La incorporación de instrumentos musicales diferentes a los ya establecidos dentro de cada género, hará que la juventud contemporánea muestre más interés por la música popular ecuatoriana y con esto empiecen y opten por la práctica musical de estos géneros musicales.

... se escucha decir con frecuencia que los ecuatorianos adolecemos de una falta de autoestima y cierto complejo de inferioridad, que hace que

³³ Postal mecanografiada, dirigida a su tía Inés Dávila T. desde Loja. Sin fecha.

³⁴ Háber, Pablo. “Cristóbal Ojeda Dávila”. En: (recorte de periódico).s.I, 1936.

desvaloricemos nuestras expresiones y productos nacionales, prefiriendo lo extranjero. Esta percepción, internalizada por una gran mayoría de ecuatorianos, se observa en la declaración que Jefferson Pérez diera a la prensa cuando ganó la medalla olímpica en marcha, donde manifestaba que tuvo que “renunciar” al complejo de inferioridad para ganar la competencia. Tratando de explicar el origen de este complejo de inferioridad, el antropólogo ecuatoriano José Almeida afirma que “si se presta demasiada atención al desarrollo económico [y standard de vida] alcanzado por Europa o Estados Unidos como referencia identitaria [y modelo a seguir], es inevitable que esta comparación genere una autoapreciación devaluada y un agudo sentido de inferioridad en los latinoamericanos” (Almeida 2003: 84). La baja autoestima crece aún más cuando países subdesarrollados tratan de emular los estilos de vida de las sociedades desarrolladas partiendo de realidades socio-culturales distintas.³⁵ (Ketty Wong Cruz 2002)

No creo que el problema radique en la falta de autoestima, si no que, en la falta de un encaminamiento correcto en el mundo de la música, sobre todo partiendo de nuestro repertorio nacional popular.

Ahora partiendo de una idea de Jorge Triana de que “Los jóvenes de ahora están muy dispersos, son muy individualistas, están pendientes de la tecnología [...] es muy bueno, pero va en contra de los procesos naturales de la vida”³⁶ hay que hacerles una propuesta novedosa para que salgan del encierro tecnológico en que se encuentran, porque cada uno busca identificarse con un género musical en boga, hay que aprovechar las nuevas células rítmicas que vayan apareciendo, incorporarlo a los diferentes géneros de nuestro país y presentarlo a las generaciones actuales.

³⁵ WONG CRUZ Ketty, *la ‘translocalidad’ de la música popular ecuatoriana: construyendo una identidad nacional alternativa? Pdf*

³⁶ Cuenca, 8 diciembre de 2010 a Jorge Triana Hernández.

Capítulo III

REARMONIZACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DE OBRAS

3.1 Propuestas de rearmenización y formato instrumental

La necesidad de que los géneros musicales *Albazo*, *Sanjuanito* y el *Yaraví* puedan ser adaptados al contexto contemporáneo, para facilitar y acomodarlos a las nuevas generaciones, necesariamente requieren ser reestructurados, tanto en la parte armónica, como en la de formato instrumental, es así, que las obras musicales en los géneros antes mencionados en esta propuesta, toman una nueva forma y otro carácter musical, sin perder sus células rítmicas. En la mayor parte de las rearmenizaciones planteadas en este trabajo, los acordes se amplían y se utilizan acordes sustitutos tanto de la tónica como de la dominante, para lograr un color diferente, utilizaremos acordes menores con sexta mayor, también planteamos la utilización de acordes $X^{(9\text{ add})}$, X^{11} , $Xm7^{(add11)}$, $Xmaj7^{(\#11)}$, X^{13} , X^o , todas estas propuestas de acordes contribuirán para lograr una musicalidad y un aire diferente en cada género musical a estudiar.

El formato instrumental a utilizar está establecido por: violín, dos guitarras, bajo y batería; cambiando el formato instrumental original en cada uno de los géneros, ya que en la mayoría de ellos, existían no más allá de tres instrumentos en las versiones originales, al introducir nuevos instrumentos, se amplía la posibilidad de tener nuevas sonoridades y posibilidades técnicas que cada instrumento pueda ofrecer. Es muy importante considerar algunos aspectos de tempo, dinámica, articulación, agógica.

Respecto al tempo, en el *Albazo* se mantiene durante toda la obra con **negra=120**; en el *Sanjuanito* hay una combinación de tempo, empezando en la introducción con **negra=80**, para luego mantenerse en todo el tema, en **negra=90**; en el *Yaraví* también hay la combinación de tempos entre **negra=70** que está en la introducción y el tema, con **negra=120** que se encuentra en la coda final en forma de *Albazo*. En la dinámica se considera desde un *p*, pasando por un *mf*, hasta llegar a un *f*; en la articulación utilizamos recursos como el *crescendo* y *decrescendo*, las ligaduras de fraseo, los *Staccato*. Todos estos elementos contribuyen para lograr una sonoridad diferente en cada género que a continuación presentaremos en un score.

rearmonización del Albazo "Si tú me olvidas"

Si tú me olvidas

Albazo

Jorge Humberto Araujo Chiriboga
(Ecuatoriano 1892-1970)

Arr. Juan C Tepán T

Score

Violin

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

Percussion

Chords: *E m7(b9)*, *A 7(#5)*, *A 7(b9)*, *Dm7(9)*, *Fm7*, *A7(13)*, *G m7*, *Ebmaj 7*, *D m7*

Dynamic: *mf*, *p*

Vln.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E.B.

Perc.

Chords: *Dm7(9)*, *Am6(b5)*, *Bbmaj 7*, *G m7*, *C7(#11)*, *Ebmaj 7*, *D m7*, *Dm7(9)*, *Am6(b5)*, *Bbmaj 7*, *G m7*, *C7(#11)*, *Ebmaj 7*, *D m7*

Dynamic: *mf*

Si tú me olvidas

17

Vln.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E.B.

Perc.

17

25

Vln.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E.B.

Perc.

25

Si tú me olvidas

33

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

F7(add13) G m7 A m7 B^bmaj 7 G m7 Gm(b5) E^bmaj 7 E m7(b5) A 7(#5) D m(add9)

41

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

G m7 Gm(b5) E^bmaj 7 E m7(b5) A 7(#5) D m(add9)

f

Dm7(9) E m7(b5)

rearmonización del Sanjuanito "Penas más"

Penas más
Sanjuanito

Cristóbal Ojeda Dávila
(Quito, 1904-1932)
Arr. Juan C Tepán T

Score $\text{♩} = 80$

Violin *mf*

Acoustic Guitar *mf* Em7 Em7 G G B7 Am6

Electric Guitar *mf*

Electric Bass *mf*

Percussion *mf*

This system contains the first five staves of the score. The Violin staff has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The Acoustic Guitar staff features a rhythmic accompaniment with chords Em7, G, and Am6. The Electric Guitar, Electric Bass, and Percussion staves provide harmonic and rhythmic support. The tempo is marked as quarter note = 80.

Vln. $\text{♩} = 90$

Ac. Gtr. *mf* D7 G G Am6 Em7 G A *mf* B7 Gmaj7 1. 2. Em7(add11) Gmaj7(#11) Em7(add11) Gmaj7(#11)

E. Gtr. *mf*

E.B. *mf* 1. 2.

Perc. *mf* 1. 2.

This system contains the second five staves of the score, starting at measure 9. The tempo has increased to quarter note = 90. The Violin staff continues its melodic line. The Acoustic Guitar staff shows a progression of chords including D7, G, Am6, Em7, G, A, B7, Gmaj7, and Em7(add11). The Electric Guitar, Electric Bass, and Percussion staves continue their accompaniment. The system includes first and second endings for several sections.

Penas más

17

Vln.

Ac.Gtr.
G B7 Em G B7 Em *f* G Em7(add11) Em C G Em7(add11) Em *mf* B7 Gmaj7 Em B7 Gmaj7

E.Gtr.
f *mf*

E.B.
f *mf*

Perc.
f *mf*

25

Vln.
f *mf* *f*

Ac.Gtr.
f Em Am7 Em *mf* Am7 Em *f*

E.Gtr.
f *mf* *f*

E.B.
f *mf* *f*

Perc.
f *mf* *f*

Penas más

33

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

G G C G Bm7 Em C G Bm7 Em *mf* B7 Gmaj7 Em B7

41

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

G maj7

Acoustic Guitar

D#dim7

Em7

D#dim7

Em7

rearmonización del Yaraví "Puñales"

Puñales Yaravi

Ulpiano Benítez Endara
(Ecuatoriano, ca. 1872 s. XX)
Arr. Juan C Tepán T

Score $\text{♩} = 70$

Violin

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

Percussion

Vln.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E.B.

Perc.

Puñales

17

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

f

25

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

Allegro ♩ = 120

33 2.

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

f
mf

f

mf

G[°]7 F[°]7 B7 Em Em

Puñales

41

Vln.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Perc.

Em G G Em C G C

Puñales

The musical score for 'Puñales' consists of five staves. The Vln. staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), starting at measure 49. The Ac.Gtr. staff uses a treble clef and includes chord diagrams for G, Em, B7, and Em. The E.Gtr. staff uses a treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a slash through the stem, followed by a melodic line. The E.B. staff uses a bass clef and provides a bass line. The Perc. staff uses a double bar line and includes 'x' marks above the notes to indicate percussive hits. The score is divided into two sections by a double bar line with repeat dots, occurring at the end of measure 52.

Conclusiones

La cantidad de recursos musicales, poéticos, estéticos que nos ofrece la música popular ecuatoriana son innumerables, solo basta recordar, a los autores y las obras que fueron analizadas para hacernos una idea de que en nuestro medio podemos lograr grandes cosas a nivel mundial, dentro del ámbito musical, sin embargo no habrá que descuidar la importancia que tiene el mundo occidental, para el desarrollo de la misma, con el solo hecho de que los instrumentos que utilizamos en esta propuesta de trabajo, son occidentales, sabemos de la importancia que esto amerita.

Es importante que las nuevas generaciones tengan un conocimiento claro y preciso de los géneros musicales ecuatorianos que se han desarrollado en épocas pasadas, y de la importancia que han tenido dentro de la sociedad. Para concluir nos remitiremos a una frase de Richard Wagner “Ninguna obra de arte (música) de una época subsistirá tal cual es; todo deberá ser refundido”³⁷ entonces diremos, que los géneros musicales de los cuales tratamos en el presente trabajo, necesitaban nuevos elementos para acomodarse a la época, sin que se pierda la característica principal de cada género.

Tenemos dos opciones: quedarnos con el recuerdo, de que la música de nuestros padres y abuelos fue lo que ya no lo es para las nuevas generaciones, o, tomar la música de la época de nuestros padres y abuelos y refundirlas para el disfrute de las generaciones venideras. Además necesitamos que nuestros géneros musicales ecuatorianos alcancen difusión internacional como cualquier otro género.

Con el estudio de estos géneros y las adaptaciones armónicas tratamos de inducir en las nuevas generaciones, la revalorización de cada uno de los géneros que hemos tratado en el presente trabajo. También tratamos de concientizar a los que estén inmersos en la enseñanza musical, de fortalecer el conocimiento y la importancia del estudio de cada uno de los géneros musicales del Ecuador, en las nuevas generaciones, para que, de esta forma podamos construir una identidad musical común en nuestro país, ya que como habíamos anticipado en uno de los capítulos anteriores, debemos buscar un género musical que hable por nuestro país; como el tango habla de Argentina, la samba de Brasil, el flamenco de España, etc. Y así podemos seguir dando ejemplos de la importancia que tiene una identidad musical en cualquier región o grupo social.

³⁷ PÉREZ MASEDA Eduardo, *Música como idea música como destino*, Editorial Tecnos, S.A, Madrid 1993, pag, 203.

Concluyo el presente trabajo invitando a los gestores de la educación musical, y a los entes encargados de la difusión cultural, buscar los mecanismos para que esta propuesta pueda ser considerada, como un medio para llegar con nuestra música Ecuatoriana a todas las generaciones posibles y a todos los rincones de nuestro país y del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA BÁSICA.

ALCHOURRON Rodolfo, *adlibitum elementos de improvisación lineal*, Morello S.A. Artes Graficas, Santander-Argentina, 1998.

ARETZ Isabel, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Monte Ávila Editores, 1984.

CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Colección Estado y Sociedad, Edición Paidós, 2001.

CANCLINI Néstor, *La globalización imaginada*, Colección Estado y Sociedad, Edición Paidós, 2002.

CARRIÓN Oswaldo, *Lo mejor del siglo XX Música Ecuatoriana*, 1º Edición, Ediciones Duma, Quito, 2002.

DONOSO PAREJA Miguel, *Ecuador: Identidad o esquizofrenia*, 2ª edición, Eskeletra, Quito, 2000.

FRANCO Juan Carlos, PETROECUADOR (Organization). Gerencia de Protección Ambiental, *Etnomúsica del Ecuador, Volumen 1*, BPR Publishers, 2005.

GODOY AGUIRRE Mario, *Breve historia de la música del Ecuador*, 1º Edición Corporación Editora Nacional, Quito, 2005.

GUERRERO GUTIERREZ Pablo, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, Quito, 2002.

GUEVARA Gerardo, *Historia de la Música Ecuatoriana*, Ministerio de Educación, Quito

MORENO ANDRADE Segundo L, *La música en el Ecuador*. Por Luis Alberto Rivadeneira, Colección Materiales Musicales del Ecuador N°3, Quito, 1996.

MORENO Segundo L, *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, Edit. “Fray Jodoco Ricke”, Quito, 1949.

SÁNCHEZ VALDIVIESO Fausto E, *Historia de la Música*, Graficas Hernández Cía. Ltda. Cuenca, Junio de 2006.

TRAVERSO YÉPEZ, Martha, *La identidad nacional en Ecuador*. Abya-Yala. Quito, 1998.

TRIANA HERNÁNDEZ Jorge L, *Método práctico para aprender música*, Imprenta Offest paz, Manta-Ecuador, 2009.

BIBLIOGRAFIA DE AMPLIACIÓN.

ADORNO Theodor W, *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, S.A., Barcelona España, 1993.

DANTO Arthur C, *Después del fin del arte*, Editorial Paidós Ibérica, S.A., Barcelona España, 1999.

ECO, Humberto, *Como se hace una tesis*. Editorial Gedisa, 1977.

PÉREZ MASEDA Eduardo, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1993.

POSSO YÉPEZ, Miguel, *Guía didáctica, diseño y evaluación de proyectos*. Editorial de la Universidad Particular de Loja. Junio, 2006.

SITIOS RECOMENDADOS

<http://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/413/6/Capitulo4.pdf> sumak ecuador

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/822/82200702.pdf> transculturación revista

http://www.antropologia.cat/files/Entrevista_N%C3%A9stor_Garc%C3%ADa_Canclini_Dilemas_de_la_globalizaci%C3%B3n.pdf

http://www.antropologia.cat/files/Entrevista_N%C3%A9stor_Garc%C3%ADa_Canclini_Dilemas_de_la_globalizaci%C3%B3n.pdf entrevista

http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/archivos/contribuciones_teoricas.pdf

<http://www.comunidadandina.org/bda/docs/PE-LA-0001.pdf> porras

<http://www.fhuc.unl.edu.ar/sociologia/paginas/biblioteca/archivos/Featherstone.pdf>

<http://www.filosofia.org/filomat/df424.htm>

<http://www.moronasantiago.gov.ec/up/rpublico/Turismo2.pdf> albazo 4 noviembre 2010

http://www.rimisp.org/FCKeditor/UserFiles/File/documentos/docs/pdf/DTRIC/Libro_teoricos_con_identidad_cultural/7_identidad_cultural_uno_que_evoluciona.pdf

<http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>

www.inabima.org/.../Garc%C3%ADa_Canclini,%20N%C3%A9stor%20Noticias%20recientes%20sobre%20la%20hibridaci%C3%B3n.pdf

www.ram2009.unsam.edu.ar/.../GT41%20-%20Ponencia%205BCorti%5D.pdf
hibridaci3n.

Anexos

Penas mias sanjuanito

Cristóbal Ojeda Dávila
(Quito, 1904-1932)

Score

Allegro (♩=98)

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 98 beats per minute. The score is divided into five systems, each with a measure number (11, 21, 31, 41) at the beginning. The first system (measures 1-10) includes a repeat sign at measure 6. The second system (measures 11-20) includes an 8va C marking above measure 15. The third system (measures 21-30) includes a 3rd ending bracket at measure 25. The fourth system (measures 31-40) includes a 3rd ending bracket at measure 35 and an 8va C marking above measure 37. The fifth system (measures 41-50) includes a 'Final' marking above measure 46 and an 'Al' marking above measure 47. Chord symbols (Em, B7, G, C) are placed above the staff to indicate harmonic structure. The piano part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand, often using triplets and block chords.

Puñales

Yaraví

Ulpiano Benitez Endara
(Ecuatoriano, ca. 1872 s. XX)

Score

The score is written for Flute and Piano. It begins in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). The first system (measures 1-11) features a Flute part with a melodic line and a Piano accompaniment with chords and a bass line. Chords are labeled: Dm, Dm, Dm, Bb, Bb, F, A7, Dm, F, A7, Dm, Dm. The second system (measures 12-22) continues the piece, with chords: Dm, F, Dm, F, F, Dm7, F, Bb, F, A7, Dm, F. The third system (measures 23-33) is marked **Allegro** (♩ = 120) and includes first and second endings. Chords are: A7, Dm, Dm, Dm, Dm, Dm, Dm, F, Dm, Bb. The fourth system (measures 34-38) concludes the piece with chords: F, Bb, F, Dm, A7, Dm.