

LAS TEXTURAS EN LA CANCIÓN PATRIMONIAL ECUATORIANA

INTRODUCCIÓN A SU ANÁLISIS COMPOSITIVO



Autor: LUIS DIMITROV RODRÍGUEZ PAZMIÑO

Primer libro de la serie:

**LA CANCIÓN PATRIMONIAL ECUATORIANA,
INTRODUCCIÓN A SU ANÁLISIS COMPOSITIVO**



Fundación Cultural
Rodríguez Pazmiño

Para el estudio de la Cultura y la
Historia de los pueblos ancestrales
del Ecuador.

LAS TEXTURAS EN LA CANCIÓN PATRIMONIAL ECUATORIANA

INTRODUCCIÓN A SU ANÁLISIS COMPOSITIVO

Autor: LUIS DIMITROV RODRÍGUEZ PAZMIÑO

Primer libro de la serie: LA CANCIÓN PATRIMONIAL ECUATORIANA,
INTRODUCCIÓN A SU ANÁLISIS COMPOSITIVO



Para el estudio de la Cultura y la
Historia de los pueblos ancestrales
del Ecuador.

Las texturas en la canción patrimonial ecuatoriana
Introducción a su análisis compositivo

Luis Dimitrov Rodríguez Pazmiño

Primera edición: 2021, Fundación Cultural Rodríguez Pazmiño

Cuenca N11-237 y Guatemala

Teléfonos: 2285477, 2264731, 0987932199

Quito – Ecuador

dimirod@hotmail.com

ISBN 978-9942-40-736-8

De la serie: La canción patrimonial ecuatoriana, introducción a su análisis compositivo.

Registro de derecho de autor con Certificado No. QUI-060438, Trámite N° 000956-2021,
del Servicio Nacional de Derechos Intelectuales de la República del Ecuador.

Se prohíbe la comercialización, reproducción y distribución de este material sin autorización
de su autor.

A mis padres
Pasionaria Pazmiño y Carlos Rodríguez

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
I: LAS TEXTURAS EN LA CANCIÓN PATRIMONIAL ECUATORIANA.....	5
1.1.- Melodía principal	7
1.2.- Melodías secundarias	11
1.3.- Acompañamientos	15
1.3.1.- Las claves rítmicas y los acompañamientos de algunos ritmos patrimoniales ecuatorianos	17
1.3.1.1.- Clave rítmica y acompañamiento del capishca.....	18
1.3.1.2.- Clave rítmica y acompañamiento del saltashpa	21
1.3.1.3.- Clave rítmica y acompañamiento del albazo.....	25
1.3.1.4.- Clave rítmica y acompañamiento de la tonada	28
1.3.1.5.- Clave rítmica y acompañamiento del pasillo.....	32
1.3.1.6.- Clave rítmica y acompañamiento del pasacalle.....	36
1.3.1.7.- Clave rítmica y acompañamiento del yaraví.....	38
ANEXOS.....	41
Listado de canciones referenciales y links de YouTube de sus grabaciones:	42
1.- “Al amanecer “ (capishca de Víctor Veintimilla)	45
2.- “Desdichas“ (capishca de Luis Sánchez)	46
3.- “Ele la mapa señora“ (capishca tradicional)	47
4.- “La vuelta del chagra“ (capishca de Ulpiano Benítez)	48
5.- “Bonita guambrita“ (saltashpa de Rubén Uquillas)	49
6.- “Las cinco de la mañana“ (saltashpa de Gerardo Obando)	50
7.- “Negra del alma“ (albazo de Benjamín Aguilera)	51
8.- “Amor imposible“ (albazo de Luis Valencia)	52
9.- “No quisiera adorarte“ (albazo de José M. Paz)	53
10.- “Apostemos que me caso” (albazo de Rubén Uquillas)	54
11.- “Dulce mirada” (albazo de Gonzalo Castro)	56
12.- “Solito” (albazo de Enrique Espín Yépez)	57
13.- “Leña verde“ (tonada de Luis Valencia)	58
14.- “Ojos azules“ (tonada de Rubén Uquillas)	59
15.- “Acuérdate de mí” (pasillo de Luis Valencia)	60
16.- “Tus ojeras“ (pasillo de Carlos Brito)	61
17.- “Ángel de luz” (pasillo de Benigna Dávalos)	62
18.- “Una lágrima” (pasillo de Miguel Ángel Casares)	63
19.- “Lamparilla” (pasillo de Miguel Ángel Casares)	64
20.- “Desde el corazón” (pasacalle de César Baquero)	65
21.- “Balcón quiteño” (pasacalle de Jorge Salas Mancheno)	66
22.- “Puñales” (yaraví / albazo de Ulpiano Benítez)	67
23.- “Desesperación” (yaraví de Francisco Villacrés Falconí)	68

INTRODUCCIÓN

Este libro forma parte de la serie “La canción patrimonial ecuatoriana, introducción a su análisis compositivo”, en donde se exponen algunas ideas, datos, conceptos y conclusiones relacionadas a ciertas características compositivas de la canción patrimonial ecuatoriana. En este primer libro de la serie se abordan aspectos relacionados con las texturas, las claves rítmicas y los acompañamientos de algunos ritmos patrimoniales del Ecuador, como son: capishcas, saltashpas, tonadas, albazos, pasacalles, pasillos y yaravís.

Este trabajo ha sido llevado a cabo con el objetivo de realizar una contribución con la conservación y desarrollo del patrimonio musical ecuatoriano, dado que es necesario generar conocimiento académico sobre las tradiciones populares, propiciando que las nuevas generaciones de músicos puedan aprender a componer e interpretar los ritmos ancestrales, se nutran de ellos y siga preservándose, creciendo y evolucionando el patrimonio cultural y la identidad de los ecuatorianos.

Es necesario, como parte de esta introducción, hacer una aclaración con respecto al uso del término “patrimonial” en este trabajo, pues siendo el Ecuador un país multicultural, nutrido por la diversidad multiétnica y pluricultural de su pueblo, cuya música nace y se alimenta no solamente de una tradición ancestral específica, sino de varias, así como también del arte universal y las diversas tendencias estéticas y musicales de la historia hasta la contemporaneidad, resulta poco acertado afirmar que únicamente cierto tipo de música forma parte de su patrimonio, o peor aún que algún tipo de música hecha por ecuatorianos o en el Ecuador no forma parte de este. No obstante, se ha escogido el término pues se considera que es uno de los más adecuados para referirse a la canción nacional, popular, mestiza y criolla, que llega a la actualidad a través del tiempo, de las generaciones y de las tradiciones populares ancestrales.

Así mismo, es importante apuntar que la canción patrimonial ecuatoriana tiene una gran variedad de ritmos en las diversas regiones, culturas y etnias del país, y que es imposible abarcar a todos en un solo estudio, o en un solo proyecto como el presente, el cual se ha enfocado en algunos ritmos patrimoniales mestizos de la sierra del Ecuador. No obstante, varios de estos ritmos serranos también son tradicionales en otras regiones del país y existen similitudes entre algunos de estos con otros de distintas regiones, no solo del Ecuador sino también de varios países de Latinoamérica.

Además, se considera oportuno tener en cuenta que en la actualidad varios de nuestros ritmos patrimoniales son poco conocidos, estudiados, practicados y renovados por las nuevas generaciones, lo cual presupone un problema grave y lamentable para el presente y futuro de nuestra cultura e identidad musical. Resulta necesario tener en cuenta que gran parte del conocimiento sobre nuestras tradiciones musicales populares se ha transmitido principalmente de manera oral, fruto de lo cual hay hasta la actualidad cierto nivel de subdesarrollo y relativa pobreza en cuanto a la existencia de materiales documentales académicos sobre los aspectos teóricos relacionados con la composición de la canción y los ritmos patrimoniales nacionales. Por esta razón, y a través de este trabajo, se busca aportar con un análisis y con material documental útil para el estudio, preservación y desarrollo de la canción nacional.

Dado que los temas abordados en este texto son de carácter eminentemente musical, se recomienda acompañar su lectura con la audición de los ejemplos y la revisión de los *charts* transcritos como parte de la investigación que sustenta este trabajo, los mismos que se presentan en el apartado de los anexos del mismo junto a los *links* de acceso a publicaciones en YouTube de las grabaciones de las obras analizadas. Así mismo, se recomienda al lector que se acerque a la interpretación de las piezas, con el objetivo de poder interiorizar el estilo de cada una de ellas y alcanzar un nivel de comprensión más profundo de lo que aquí se aborda. Todos los fragmentos que se exponen en este trabajo han sido tomados de la selección

de canciones presentada en los anexos, por lo que es importante que se escuche y estudie a cada una de ellas. Se han escogido obras de diversos ritmos grabadas por el célebre Dúo Benítez y Valencia, al ser considerado como referente de la interpretación y composición de los ritmos patrimoniales analizados en esta investigación.

Por otra parte, también es necesario mencionar que esta investigación ha permitido constatar que se pueden encontrar algunas contradicciones entre diversos autores, artistas y estudiosos de la canción patrimonial ecuatoriana al respecto de cuestiones como: si determinada obra es un ritmo u otro, si cierto ritmo se acompaña de una manera específica o de otra, o si alguna pieza es de un compositor o de otro, etc. Además, es posible encontrar interpretaciones de obras con ritmos distintos a los de las interpretaciones de otros artistas, lo cual imposibilita afirmar de manera absoluta y rígida si determinadas canciones son el ritmo que plantea alguno de ellos, o si el acompañamiento de algún ritmo es exactamente el propuesto por una u otra persona, etc. No obstante, en el presente trabajo se abordan aspectos compositivos de canciones y versiones específicas, por lo que todo lo que se expresa en este texto se lo hace respecto de estos ejemplos en particular, no de otras posibles versiones de las canciones analizadas.

Adicionalmente, es de considerar que algunas de las características compositivas que se exponen en este trabajo pueden ser observadas en canciones de otros ritmos distintos a los aquí tratados, no sólo del Ecuador, sino de América Latina y el mundo, así como en otros géneros de la canción en general, popular y académica. Sin embargo, en este estudio no se pretende hacer un análisis comparativo entre los ritmos abordados con otros o con distintos géneros de la canción, más bien se busca describir, de manera exhaustiva, las características compositivas observadas específicamente en las obras y los ritmos analizados como parte de este proyecto.

Queda aún mucho por investigar y aprender sobre estos ritmos y sobre todos los demás que conforman el rico patrimonio musical del Ecuador y de la región, por lo que las características compositivas que se exponen a continuación son solamente algunas de las que presentan los distintos ritmos, pues cada uno de ellos posee especificidades que deberán ser estudiadas por separado en trabajos posteriores.

El presente estudio se ha llevado a cabo con el objetivo de hacer una introducción al análisis compositivo de la canción patrimonial popular ecuatoriana, en sentido general, buscando extraer conclusiones, generar conocimientos y proponer ideas que se puedan aplicar en la composición de nuevas obras musicales basadas en los ritmos del pasado, para preservarlos, cultivarlos, renovarlos y actualizarlos experimentando con ellos. Además, se busca generar material documental que pueda servir de punto de partida para la concepción y realización de futuros proyectos de investigación musical, desde la perspectiva compositiva e interpretativa, así como con otros enfoques musicales, musicológicos o culturales.

Este trabajo busca contribuir con el proceso de aprendizaje del lector, enriquecer sus conocimientos, brindarle ideas para la creación musical y motivarlo a continuar investigando sobre la canción patrimonial ecuatoriana y las características compositivas de sus ritmos.

I: LAS TEXTURAS EN LA CANCIÓN PATRIMONIAL ECUATORIANA

En la canción patrimonial ecuatoriana, en sus diversos ritmos, al igual que en gran parte de la canción popular, y la canción en general dadas sus características inherentes, suelen presentarse texturas de melodía con acompañamiento. En las canciones analizadas como parte del proceso investigativo que sustenta este trabajo, es un rasgo común que se presenten los siguientes tres elementos dentro de las texturas:

- Melodía principal: Suele presentarse en una o dos voces del o los cantante(s), y en los fragmentos instrumentales en los instrumentos melódicos de la agrupaciones acompañantes.
- Melodías secundarias: Son contracantos realizados por los instrumentos melódicos durante los versos.
- Acompañamiento: Identifica a cada ritmo y los diferencia entre sí. Suelen presentar internamente elementos como un bajo o línea de bajo característico, el rasgado de guitarra, e instrumentos de percusión, aunque esto último no en todos los ritmos ni canciones.

Para profundizar al respecto de estos tres elementos de las texturas características de la canción patrimonial ecuatoriana obsérvese el siguiente ejemplo, en que se presenta un fragmento transcrito del primer verso del albazo “Negra del alma” de Benjamín Aguilera, interpretado por el dúo Benítez y Valencia:

Figura1: Texturas, fragmento transcrito de “Negra del alma” de Benjamín Aguilera, interpretación de Benítez y Valencia. Elaboración propia

INTRO VERSO A

Allegretto

Canto *F.* *mf* A llá va mi co ra zón Que ni da ne gra del al ma

2 Trompetas en Sib *mf*

Guitarra (Rasgado) *f* *mf* *Smile*

Percusión (caja y platillo) *mf* *pizz. (siempre)*

Contrabajo *f*

Cant. *C7* *A^b* *F.* *F.* Haz lo cua trope da zos Que ni da ne gra del al ma A llá va mi co ra zón Que ni da

B^b Tpts. *mf* *p* *mf* solo I

Gtr. *C7* *A^b* *F.* *F.*

Perc. *mf*

Cb. *mf*

INTERLUDIO

Canto *A^b* *C7* *A^b* *F.* ne gra del al ma haz lo cua trope da zo que ni da ne gra del al ma

B^b Tpts. *mp* *mf*

Gtr. *A^b* *C7* *A^b* *F.* *mf*

Perc. *mf*

Cb. *mf*

En el ejemplo se observan los tres elementos de la textura:

- Melodía principal: Realizada por los dos cantantes durante el Verso y en el Intro e Interludio por las trompetas.

- Melodía secundaria: Ejecutada por las trompetas durante el Verso cantado.
- Acompañamiento: Realizado conjuntamente por el contrabajo, la guitarra (rasgado) y la percusión.

En sentido general las canciones de los distintos ritmos van a presentar estos elementos, con las especificidades propias de cada uno y de cada obra, la instrumentación, los intérpretes, etc. Sin embargo existen ciertos rasgos generales que se evidencian en las canciones investigadas y que a continuación se exponen resumidamente.

1.1.- Melodía principal

Generalmente son melodías simples, formadas principalmente por notas de los acordes (que suelen ser triadas), y divisiones simples del pulso rítmico y los tiempos del compás. Suelen presentar un desarrollo simétrico, bipartito y en base a la repetición de motivos, como se visualiza en el siguiente ejemplo del segundo Verso del albazo “Negra del alma” de Benjamín Aguilera.

Figura 2: Texturas, melodía principal, fragmento del *chart* realizado de “Negra del alma” de Benjamín Aguilera, Verso B. Elaboración propia

INTERLUDIO

14 F- % A

VERSO **B**

D \flat A \flat D \flat % A \flat

mí me lla man el ne _ grPor quequierou na mo re na _ A mí me lla man el ne _ grPor quequierou na mo re na _ A

20 A \flat C7 F- A \flat C7 F-

quién no le naa gus tar _ Te ner u na co sa bue na _ A quién no le vaa gus tar _ Te ner u na co sa bue na

Obsérvese que la morfología interna de la melodía es simétrica, bipartita y cíclica. Se compone internamente de la repetición variada de un motivo, que inicia con una corchea en anacrusa y en el que entran ocho o siete sílabas del texto incluyendo sinalefas, dentro de cada compás. Este motivo se repite con variantes melódicas en función de la armonía y rítmicas en función del texto. El verso es bipartito, integrado por un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno. Estas dos partes del tema melódico son bipartitas a su vez, e internamente se componen de la repetición de una pareja de motivos melódicos, o líneas de texto – melodía, dos veces dentro de dicho fragmento fraseológico.

Con relación a estos y otros aspectos de la morfología interna de las melodías se profundizará en el Capítulo II de este trabajo en el que se abordan los aspectos específicos de la morfología, no así en este Capítulo I, en el que se analiza lo relacionado a las texturas de las canciones.

Estas melodías principales se presentan generalmente duplicadas, es decir con dos voces, las dos que ejecutan los cantantes del dúo, o en los fragmentos instrumentales se duplican también, dependiendo del o los instrumentos que la ejecutan y el formato de la agrupación acompañante. Esto es algo característico del estilo interpretativo, arreglístico y compositivo de este tipo de canciones populares, aunque es necesario tener presente que también existen casos de canciones y versiones de canciones que son ejecutadas por un solo cantante.

Cuando las canciones se interpretan por un dúo de cantantes la melodía principal generalmente se presenta duplicada homofónicamente, es decir homorrítmicamente, y las dos voces pueden considerarse como un solo elemento dentro de la textura. Esto dado que la segunda voz depende de la principal, no es independiente, ambas voces presentan idéntica figuración rítmica y un dibujo melódico similar. La segunda voz, más grave, existe en función de la primera voz y depende de la armonía más que de su propio desarrollo melódico independiente, comparten la misma letra y la misma rítmica, es decir son una sola melodía, pero

reforzada armónicamente. Esta melodía duplicada cumple con una función melódica y, como consecuencia de la duplicación, también armónica, como se observa en el siguiente ejemplo de la figura 3, en que se presenta el primer verso del albazo “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas.

Figura 3: Texturas, melodía principal duplicada, fragmento del *chart* realizado de “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas, Verso A. Elaboración propia

The image shows a musical score for the song "Apostemos que me caso" by Rubén Uquillas. It consists of three staves of music. The first staff starts with a box labeled 'A' and contains the first line of music with lyrics: "Nohay co ra zón. Co moel mí o lin da pa raa mar Que su frey ca lla. Con las pe nas lin da que le". The second staff continues the melody with lyrics: "das Da le que da le da le no más Que ya ma ña na no me ve rás Da le que da le da le no más Que ya ma ña na no me ve". Below the second staff is the word "INTERLUDIO". The third staff begins with the word "ras." and ends with "Dis que". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings.

Como se ha expuesto previamente, la segunda voz, la inferior, es dependiente de la primera en función de esta y la armonía. Es usual que la duplicación de las voces se presente en posición cerrada, como en el ejemplo de la figura 3, aunque pueden existir fragmentos o notas específicas en que la duplicación de las voces se presente en posición abierta.

El tratamiento de esta duplicación entre las voces se suele dar con la característica de que la segunda voz, la inferior, hace notas del acorde, más graves a las que tiene la melodía principal. Es muy usual que la segunda voz presente la nota del acorde inmediatamente inferior a la que hace la melodía principal, de la siguiente manera:

- Si la melodía principal (la superior) hace la quinta del acorde, la segunda voz generalmente presenta la tercera del mismo, es decir la nota del acorde que está debajo de la que hace la melodía principal.

Esto se puede observar, a manera de ejemplo, en el primer sonido del primer compás de la figura 3, en que la melodía principal hace el sonido si bemol, que es la quinta del acorde de mi bemol menor, y la segunda voz hace la nota inmediatamente inferior del acorde, es decir sol bemol.

- Si la melodía principal hace la tercera del acorde, la segunda voz usualmente presenta la fundamental del mismo, es decir la nota del acorde que está debajo de la de la melodía principal. Como ejemplo, obsérvese en el primer compás de la figura 3, la penúltima nota de dicho compás, con la sílaba “co”, en que la melodía principal tiene la nota sol bemol, que es la tercera del acorde de mi bemol menor, y la segunda voz hace la nota mi bemol que es la fundamental del mismo, una tercera por debajo.
- Si la voz superior presenta la fundamental del acorde, la segunda tiene la quinta, que es la nota del acorde inmediatamente inferior a la de la melodía, a un intervalo de cuarta de esta. Obsérvese el ejemplo de la figura 3, en cuyo segundo compás, en el tercer tiempo, la melodía principal tiene el sonido mi bemol, que es la fundamental del acorde de mi bemol menor, y la segunda voz hace el sonido si bemol, que es la quinta del mismo.
- Durante las notas de paso o externas a los acordes de la melodía principal, la segunda voz se mantiene en la nota del acorde que viene realizando, y luego resuelve a la nota inferior del acorde debajo de la nota a la que resolvió la melodía principal. Como ejemplo, nótese en el primer compás de la figura 3, al final del mismo, que en la melodía principal se presenta una nota de paso en el movimiento melódico desde el sonido sol bemol (tercera del acorde de mi bemol menor), la bemol (que es una nota de paso, y no pertenece al acorde) y resuelve en el primer tiempo del segundo compás en el sonido si bemol (quinta del acorde). Nótese que la segunda voz se mantiene sobre el sonido mi bemol durante la nota de paso (la bemol), que es

la nota inferior del acorde de la nota de la melodía principal de la cual parte el movimiento de paso (sol bemol), y luego resuelve en el segundo compás en el sonido sol bemol, que es la nota inferior del acorde bajo el sonido si bemol que hace la melodía principal.

- Las segundas voces también pueden realizar notas de paso junto a la melodía principal, realizando movimientos paralelos con esta, en intervalos de terceras generalmente, entre otros movimientos propios de cada melodía, arreglo e interpretación en particular, pero siempre sobre este principio de relación armónica entre las dos voces protagonistas del dúo. Como un ejemplo de esto obsérvese en la figura 3, en compás 7, al inicio del segundo sistema, en cuyo segundo tiempo, las dos voces se mueven paralelamente en un intervalo de tercera, realizando ambas una nota de paso entre las dos del acorde. El movimiento inicia cuando las dos voces tienen los sonidos sol bemol y mi bemol respectivamente, dentro de la armonía de mi bemol menor, se produce el movimiento paralelo en las notas de paso la bemol y fa, para resolver en las notas si bemol y sol bemol.

1.2.- Melodías secundarias

Son melodías que interactúan a manera de contracantos con la melodía principal. Estas melodías varían entre intérpretes e incluso entre interpretaciones distintas de los mismos ejecutantes, tienen un segundo plano dentro de la textura, tras el primero de la melodía principal, y son ejecutadas por los diversos instrumentos melódicos que conforman las agrupaciones acompañantes. Suelen ser recurrentes, entre otros, los siguientes instrumentos para ejecutar estas melodías secundarias.

- Guitarra 1 o requinto (“punteados” o “requinteados”)
- Piano

- Vientos madera (clarinetes, flautas)
- Vientos metales (saxofones, trompetas)
- Acordeón, entre otros.

Para profundizar al respecto de ciertas características de las melodías secundarias analícese a continuación la figura 4, en la que se presenta un fragmento transcrito del albazo "Negra del alma" de Benjamín Aguilera interpretado por Benítez y Valencia. Se presenta la transcripción de la melodía principal del fragmento y la melodía secundaria hecha por las trompetas en si bemol, se presenta el fragmento escrito con las trompetas transpuestas a do (sonido real) para simplificar el análisis compositivo.

Figura 4: Texturas, melodías secundarias, fragmento transcrito de "Negra del alma" de Benjamín Aguilera, Verso A, interpretación de Benítez y Valencia. Elaboración propia

The musical score is divided into three sections: INTRO, VERSO A, and INTERLUDIO. The tempo is marked 'Allegretto'.

INTRO: The vocal line (Canto) begins with a rest, followed by the lyrics 'A llá va mi co ra zón Que ri da ne gra del al ma'. The trumpet part (2 Trompetas en Si^b transpuestas en DO) provides a rhythmic accompaniment.

VERSO A: The vocal line continues with 'Haz lo cua tro pe da zos Que ri da ne gra del al ma' and 'A llá va mi co ra zón Que ri da ne gra del al ma haz lo cua tro pe da zos que ri da'. The trumpet part features a 'solo 1' section with a dynamic marking of *p* (piano).

INTERLUDIO: The vocal line concludes with 'ne gra del al ma'. The trumpet part continues with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

Chord symbols (F-, A^b, C7) are indicated above the vocal lines. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

La melodía secundaria, como se observa en el ejemplo, realizada por las trompetas, tiende a dejar ser protagonista a la principal del canto, manteniéndose con menos movimiento y menor intensidad dinámica mientras la melodía principal se desarrolla. Esta melodía secundaria adquiere mayor protagonismo principalmente en los finales de los fragmentos internos de la melodía principal, como respondiendo o generando un diálogo con esta.

La melodía secundaria, al igual que la principal, se forma esencialmente con notas de los acordes en los tiempos fuertes, aunque es usual ver notas extrañas como notas de paso, apoyaturas, retardos, adornos, etc. Estas melodías secundarias suelen tener independencia motivica con respecto a la melodía principal, como se evidencia en el ejemplo analizado en la figura 4, y es común que en ellas se encuentren compases con silencios, colchones armónicos, imitaciones, repeticiones, etc., con el objetivo de “dialogar” con la melodía principal y dejarla ser protagonista.

Existen casos de obras o fragmentos de obras en que se presenta un juego contrapuntístico entre la melodía principal y la secundaria desarrollado a lo largo de todo verso en el cual los contracantos adquieren mayor protagonismo dentro de la textura, siendo melodías completamente independientes a la principal y con gran expresividad propia, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo de la figura 5, en la que se presenta la transcripción de la segunda repetición del Verso A del pasillo “Acuérdate de mí” de Luis Alberto Valencia, en la interpretación del mismo autor.

Figura 5: Texturas, melodías secundarias, fragmento transcrito de “Acuérdate de mí” de Luis A., Verso A segunda vez, interpretación de Luis A. Valencia. Elaboración propia

VERSO A (2a vez)

Ad libitum (a tempo)

Canto

Requinto

f A cuér da te de mi En tus ho ras so bri as En tus ho ras de di cha A cuér da te de mi

9 A- A7 D- B E

Mí nom bre sea el bá l sa mo En tus me la co li as Mí voz sea el men sa je De lo que pien soen ti

9 *sfz*

INTERLUDIO 2

17 E C E A- E A- E A-

El re cuer do su bli me de lo que pien soen ti

17 *sfz mf f*

Las melodías secundarias, como se observa en los ejemplos previamente expuestos, usualmente se presentan con duplicaciones armónicas, de la misma forma que lo suele hacer la melodía principal, pudiendo haber partes con una sola línea melódica y otras con esta línea melódica reforzada armónicamente o duplicada con una segunda, generalmente más grave, dependiente de ella y desarrollada en función de esta y la armonía. Estas melodías secundarias, además, cumplen una función de refuerzo expresivo de los diversos fragmentos de los versos, pudiendo enfatizar los momentos de clímax y anticlímax de las obras, favoreciendo a la expresividad y la riqueza artística de estas.

1.3.- Acompañamientos

Los acompañamientos de los diversos ritmos patrimoniales ecuatorianos, como ha sido expuesto previamente, los identifican a cada uno y diferencian de los otros ritmos, que se acompañan distinto.

Los acompañamientos de los diversos ritmos se componen internamente de varios elementos, los mismos que se presentan con características distintas entre los diversos ritmos, lo cual define la sonoridad propia de cada uno de ellos. Estos elementos constitutivos de los acompañamientos son:

- Bajo, o línea de bajo, característico de cada ritmo
- Un rasgado de guitarra característico de cada ritmo
- Aunque no en todas las canciones y ritmos, suelen encontrarse instrumentos de percusión, que refuerzan las claves rítmicas de los acompañamientos

Esto se puede observar en el ejemplo de la figura 6, en que se presentan la melodía principal y el acompañamiento del primer verso del albazo “Negra del alma” de Benjamín Aguilera, transcrito de la interpretación de Benítez y Valencia.

Figura 6: Texturas, acompañamientos, fragmento transcrito de la melodía principal y el acompañamiento de “Negra del alma” de Benjamín Aguilera, Verso A, interpretación de Benítez y Valencia. Elaboración propia

The musical score is divided into three sections: INTRO, VERSO A, and INTERLUDIO. It features four staves: Canto (Vocal), Guitarra (Rasgado), Percusión (caja y platillo), and Contrabajo (Bass).

INTRO: The vocal line begins with a melodic phrase in F major. The guitar provides a rasgado accompaniment. The percussion features a steady 12/8 beat with a 'pizz (siempre)' instruction for the conga. The bass line is marked 'f' and follows a similar rhythmic pattern.

VERSO A: The vocal line continues with lyrics: "A llá va mi co ra zón Que ri da ne gra del al ma". The guitar accompaniment includes a 'Platillo' section. The percussion includes a 'Solo 1' section. The bass line continues with a consistent rhythmic motif.

INTERLUDIO: This section features a more complex vocal melody and guitar accompaniment. The lyrics include: "ne gra del al ma haz lo cua tro pe da zos que ri da ne gra del al ma". The percussion continues with a steady 12/8 beat.

Observe que el acompañamiento tiene los tres elementos:

- Bajo: En el que hay un *obstinato* con ritmos de la clave rítmica característica del albazo, con un motivo rítmico conformado por una negra, corchea, corchea, negra, en el que melódicamente se disuelve la triada

cada dos tiempos ascendente y descendientemente desde la fundamental en el primer tiempo fuerte y la quinta en el segundo.

- Rasgado de guitarra: En el que se marca el pulso, con ritmos propios de la clave y haciendo énfasis en los tiempos fuertes, que es muy característico de este ritmo y su acompañamiento.
- Instrumentos de percusión: Una caja y un platillo que refuerzan los gestos rítmicos con motivos característicos de la clave del albazo.

Seguidamente se profundiza sobre algunos aspectos compositivos específicos de los acompañamientos de ciertos ritmos patrimoniales ecuatorianos, para lo cual se parte del análisis de las claves rítmicas de acompañamiento de estos.

1.3.1.- Las claves rítmicas y los acompañamientos de algunos ritmos patrimoniales ecuatorianos

Las claves rítmicas son células rítmicas que se presentan a manera de *obstinatos* en los acompañamientos, coexistiendo con el movimiento armónico, dentro de la forma, determinando la sonoridad característica de cada ritmo y diferenciándolo de los demás.

Resulta importante señalar que los acompañamientos pueden ir presentando pequeñas variantes dentro de una misma obra, entre distintas obras, o entre distintos intérpretes, pero, no obstante a esto, se mantiene la presencia de las claves rítmicas como base de la estructura motívica de estos acompañamientos.

A continuación se presentan las claves rítmicas y los acompañamientos de algunos ritmos patrimoniales:

1.3.1.1.- Clave rítmica y acompañamiento del capishca

Figura 7: Texturas, acompañamientos, clave rítmica del capishca y posibles variantes. Elaboración propia

Clave rítmica del capishca (negra entre 150 y 155 bpm aproximadamente):



Posibles variantes:

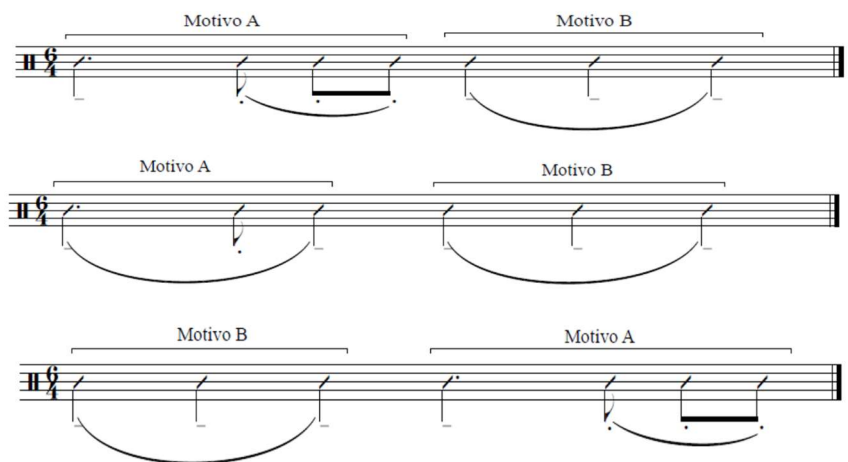
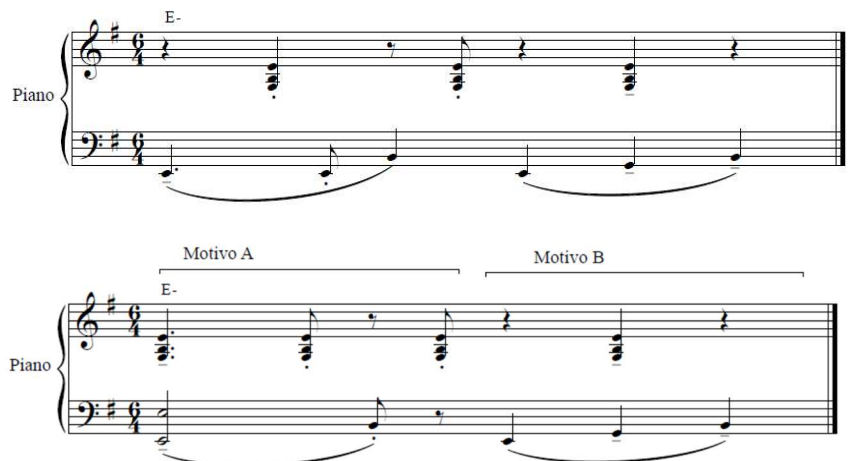


Figura 8: Texturas, ejemplos de posibles acompañamientos en piano del capishca.

Elaboración propia



Obsérvese que esta clave es bimotoívica:

- Motivo A: Caracterizado por la subdivisión del pulso con las corcheas (generalmente va en los primeros tres tiempos del compás)
- Motivo B: Tres negras marcando el pulso (generalmente en los tres tiempos finales del compás)

Los elementos que suelen presentarse dentro de los acompañamientos del capishca son los siguientes:

- **Bajo característico:** Puede ser con un contrabajo tocando *pizzicato*, una de las guitarras haciendo esta voz, o un piano, pero generalmente tiene un diseño en el que el primer motivo de la clave tiene a la fundamental o raíz del acorde en el primer tiempo del compás con una figuración rítmica larga de una negra con punto, luego un impulso de corchea hacia el último tiempo de esos tres primeros, sobre la quinta del acorde y en negra, luego el segundo motivo de las tres negras que suben en triada desde la fundamental hacia la quinta, en cada pulso de negra de esos tres tiempos finales del compás. Usualmente este movimiento de triada puede reemplazarse por notas de paso, o repeticiones de notas que se acerquen melódicamente a la fundamental o raíz del siguiente acorde:

Figura 9: Texturas, acompañamientos, ejemplos de posibles diseños del bajo de un capishca. Elaboración propia

The image displays two musical staves for a bass line in 6/8 time. The first staff illustrates two motifs: Motivo A, consisting of a half note D (labeled 'Raíz') followed by a dotted quarter note G (labeled '5ta'); and Motivo B, consisting of a half note D (labeled 'Raíz') followed by quarter notes F (labeled '3a') and A (labeled '5a'). The second staff shows a sequence of eighth notes: A- (pizz.), A- (%), E- (%), E- (%), and a final slash. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

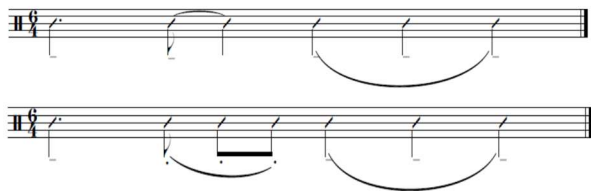
- Rasgado o elemento rítmico armónico:** Cuya función dentro de la textura es la de establecer la armonía y el ritmo de la canción, mediante obstinatos rítmicos en base a la clave y que coexisten con el bajo y los demás elementos de este acompañamiento. En ocasiones este rasgado se presenta con los dos motivos de la clave, y en otras fragmenta a la misma y aparece solo el motivo rítmico A que es el que subdivide los pulsos en corcheas, de tal modo que con la interacción con el bajo y los otros instrumentos, que mantienen al motivo B, de las tres negras, se genera la clave rítmica. A continuación, en el ejemplo expuesto en la figura 10, con el objetivo de escribir el rasgado de la guitarra lo más cercano a lo real, se usó el signo de “abierto” (círculo) para cuando el rasgado deja resonando las cuerdas y el signo de “cerrado” (cruz) cuando el rasgado apaga al sonido de las cuerdas en un gesto más percetivo que armónico, así mismo los signos de arco arriba (V) y arco abajo (cuadrado sin el lado inferior), que se usan para las cuerdas de arco, se utilizaron para especificar si el rasgado se ejecuta en dirección ascendente o descendente:

Figura 10: Texturas, acompañamientos, ejemplo de rasgado de guitarra del capishca. Elaboración propia

The image displays two musical staves, Guitarra (Guitar) and Bajo (Bass), illustrating rhythmic textures and rasgado techniques. The top staff shows a sequence of notes with 'Motivo A' and 'Motivo B' indicated by brackets. The guitar part includes 'Rasgado' (rasgueo) with 'F-' above it, and the bass part includes 'pizz.' (pizzicato). The bottom staff shows a more complex sequence of notes with 'Motivo A' and 'Motivo B' indicated by brackets. The guitar part includes 'Rasgado' with 'C', 'A-', and 'E-' above it, and a '%' symbol. The bass part includes 'pizz.' and 'A', 'B', 'A', 'B', 'A', 'B' below it. The notation uses various symbols to indicate rasgado direction: a circle for 'abierto' (open), a cross for 'cerrado' (closed), a 'V' for 'arco arriba' (up-bow), and a square for 'arco abajo' (down-bow).

- **Percusión:** En este tipo de música la percusión no es mayormente protagonista a diferencia de otros géneros de la canción popular, no obstante suelen presentarse instrumentos de percusión dentro de las agrupaciones, como cajas, platillos, entre otros, que refuerzan los motivos de la clave con rítmicas como por ejemplo las siguientes:

Figura 11: Texturas, acompañamientos, ejemplos de motivos rítmicos de la percusión en un capishca. Elaboración propia



Como ejemplos de capishcas, seguidamente se exponen los títulos de algunas canciones que han sido transcritas como parte de la investigación que sustenta este trabajo, y cuyos *charts* constan al final del mismo.

- “Al amanecer” de Víctor Veintimilla.
- “Desdichas” de Luis Sánchez.
- “Ele la mapa señora”, pieza tradicional, de la cual no se conoce el nombre de su compositor.
- “La vuela del chagra” de Gonzalo Benítez.

1.3.1.2.- Clave rítmica y acompañamiento del saltashpa

Figura 12: Texturas, acompañamientos, clave rítmica del saltashpa y posibles variantes. Elaboración propia

Clave rítmica del saltashpa: (negra entre 135 y 150 bpm aproximadamente)



Variante



Figura 13: Texturas, ejemplos de posibles acompañamientos en piano del saltashpa. Elaboración propia

Obsérvese que esta clave es monomotívica, se conforma de dos veces la repetición de un mismo motivo dentro del compás, y que este es el motivo A de la clave del capishca, por lo que pudiera considerarse al saltashpa como una variante de este o viceversa. (Es común también la denominación de “aire típico” para canciones de estos dos ritmos)

Los elementos que conforman el acompañamiento del saltashpa son:

- **Bajo característico:** Lleva la armonía y la clave rítmica, disolviendo las triadas, presentando la fundamental o raíz de los acordes en los tiempos fuertes (1 y 4) y en figuración de negra con punto, o negra, y las terceras y quintas de los mismos en los tiempos débiles (2, 3 y 5, 6) mediante diversos

diseños melódico - rítmicos posibles que mantengan la idea esencial del ritmo, como por ejemplo:

Figura 14: Texturas, acompañamientos, ejemplos de posibles diseños del bajo de un saltashpa. Elaboración propia

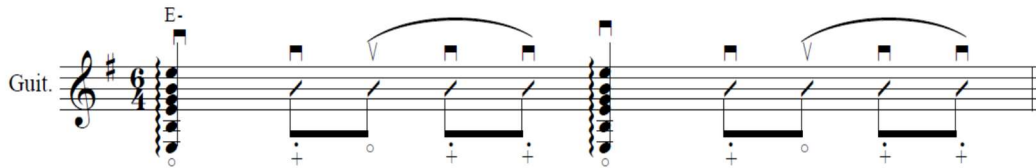
The figure displays four musical staves, each labeled 'Bajo' and set in 6/8 time with a C- chord. The first staff shows 'Motivo A' as a sequence of notes: Raíz, 3a, 5a. The second staff shows 'Motivo A' as: Raíz, Raíz, 3a, 5a. The third staff shows 'Motivo A' as: Raíz, 3a, 5a and 'Motivo A'' as: Raíz, 5a, 3a, 5a. The fourth staff shows 'Motivo A' as: Raíz, Raíz, 3a, 5a and 'Motivo A'' as: Raíz, 5a, 3a, 5a.

Además, pueden existir fragmentos en que la voz del bajo use notas de paso entre los acordes, en ocasiones manteniendo la rítmica del *obstinato*, en otras variándola brevemente, e incluso en otras incluyendo un motivo rítmico B, con ritmos de negra, de una manera similar a cómo era en el capishca.

- **Rasgado:** O elemento rítmico - armónico, en el que se presenta la clave y que, consecuentemente, mantiene su estructura A, A. Además de armónico, este elemento tiene carácter percutivo, y en gran medida es la base principal del acompañamiento. Uno de los posibles rasgados de saltashpa es el de la figura 15, en el cual se presenta el motivo repetido dos veces, cuyo tiempo fuerte se marca con un rasgado del acorde de una negra seguido de los dos tiempos débiles, en los que se presentan las corcheas que subdividen al pulso apagando el segundo tiempo y la última de las

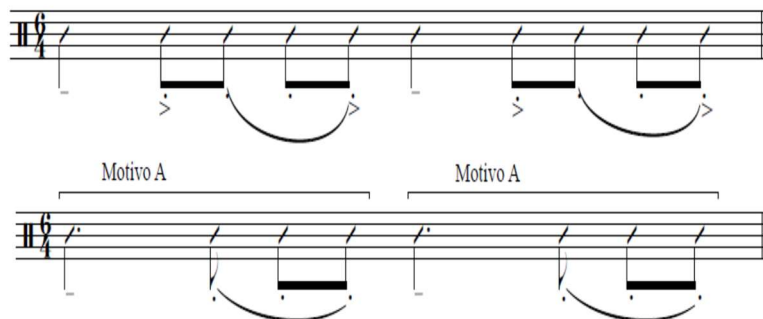
corcheas de los tres tiempos que dura el motivo, primando los movimientos descendentes:

Figura 15: Texturas, acompañamientos, ejemplo de rasgado de guitarra del saltashpa. Elaboración propia



- Percusión:** Como se ha expresado anteriormente, y considerando que gran parte de la percusión de esta música está en los rasgados, los instrumentos de percusión no son protagonistas como en otros géneros populares, como por ejemplo los de origen afro, o en otros de la música popular contemporánea, incluso hay obras en las que no hay ningún instrumento de percusión, el rasgado de la guitarra cumple esa función dentro de la textura, aunque, si bien es cierto es usual encontrar instrumentos como cajas, bombos, platillos, o distintos tipos de instrumentos de percusión no afinada que apoyan a los gestos rítmicos de las claves con motivos como estos:

Figura 16: Texturas, acompañamientos, ejemplos de motivos rítmicos de la percusión en un saltashpa. Elaboración propia



Como ejemplos de saltashpas, a continuación se presentan los títulos de las obras que han sido transcritas como parte de la investigación que sustenta este escrito, y cuyos *charts* constan al final del mismo.

- “Bonita guambrita” de Rubén Uquillas.
- “Las cinco de la mañana” de Gerardo Obando.

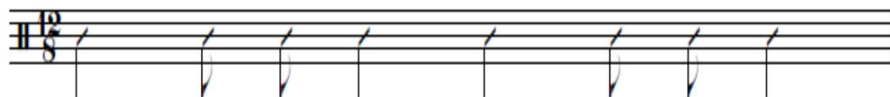
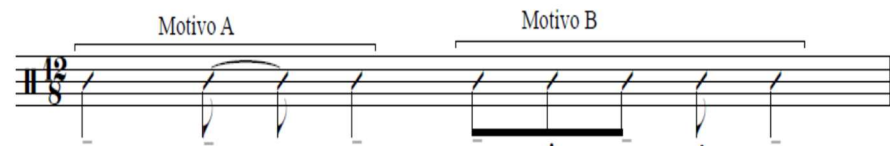
1.3.1.3.- Clave rítmica y acompañamiento del albazo

Figura 17: Texturas, acompañamientos, clave rítmica del albazo y posibles variantes. Elaboración propia

Clave rítmica del albazo: (negra con punto entre 100 y 110 bpm aproximadamente)



Variantes:



Obsérvese que la clave del albazo puede presentarse en las distintas obras como una clave monomotívica y también bimotoívica.

Figura 18: Texturas, ejemplos de posibles acompañamientos en piano del albazo. Elaboración propia

The image shows two musical staves for piano accompaniment of an albazo. Both are in G minor (one sharp) and 12/8 time. The top staff shows a monomotivic texture with a steady bass line and chords in the right hand. The bottom staff shows a bimotoivic texture with a more complex bass line and chords in the right hand.

Los elementos constitutivos del acompañamiento del albazo son los siguientes:

- **Bajo característico:** Suele presentar la fundamental o raíz del acorde en los tiempos fuertes, en los pulsos del compás, y disolviendo la triada con diversas rítmicas, además se suelen usar notas de paso entre los acordes usando un motivo B, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

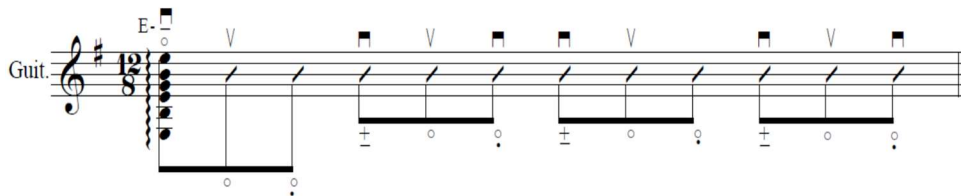
Figura 19: Texturas, acompañamientos, ejemplos de posibles diseños del bajo de un albazo. Elaboración propia

The image shows two musical staves for the bass line of an albazo. Both are in G minor (one sharp) and 12/8 time. The top staff shows two examples of Motivo A, which consists of a sequence of notes: D- (root), Raíz, 3a, Raíz, 5a. The bottom staff shows two examples: Motivo A (D- Raíz 3a 5a) and Motivo B (Raíz 3a Raíz 5a).



- **Rasgado:** Tiene carácter percusivo y armónico, presenta la subdivisión del pulso en tres corcheas y enfatiza cada pulso con un rasgado descendente, el mismo que usualmente puede ser con un sonido apagado más cercano a la percusión que a lo armónico, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

Figura 20: Texturas, acompañamientos, ejemplo de rasgado de guitarra del albazo.
Elaboración propia



- **Percusión:** De la misma manera que en los otros ritmos analizados previamente, los instrumentos de percusión no son protagonistas en el albazo, no siempre están presentes, y cuando lo están hacen figuraciones rítmicas derivadas de la clave enfatizando los gestos rítmicos de los acompañamientos, con figuras como las siguientes: De este modo, podemos encontrar diversos motivos rítmicos como los siguientes:

Figura 21.- Texturas, acompañamientos, ejemplos de motivos rítmicos de la percusión en un albazo. Elaboración propia



Como ejemplos de albazos, seguidamente se presentan los nombres de las piezas transcritas como parte de la investigación que sustenta este trabajo, y cuyos *charts* constan en la parte final del mismo:

- “Negra del alma” de Benjamín Aguilera.
- “Amor imposible” de Luis Alberto Valencia.
- “No quisiera adorarte” de José María Paz Diez.
- “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas.
- “Dulce mirada” de Gonzalo Castro.
- “Solito” de Enrique Espín Yépez.

1.3.1.4.- Clave rítmica y acompañamiento de la tonada

Figura 22: Texturas, acompañamientos, clave rítmica de la tonada. Elaboración propia

Clave rítmica de la tonada: (negra con punto entre 80 y 90 bpm aproximadamente)



Obsérvese que la clave rítmica de la tonada es bimotoívica, se compone de dos motivos rítmicos de un tiempo cada uno, en los cuales se marca la subdivisión del pulso en tres corcheas y los mismos se diferencian entre sí, pues el motivo del primer tiempo divide la segunda corchea en dos semicorcheas, a diferencia del segundo en el que se manifiestan las tres corcheas sin subdivisión.

Figura 23: Texturas, ejemplos de posibles acompañamientos en piano de la tonada. Elaboración propia

The figure displays four musical staves, each labeled 'Piano', illustrating different accompaniment textures for a piece in 6/8 time. The first three staves are in the key of E major (one sharp) and feature a consistent bass line with a treble line of chords. The fourth staff shows a progression of chords: G, %, B7, and E-.

Staff 1: Treble clef, E major key signature, 6/8 time signature. Treble line: E4 (quarter), E4-G4 (quarter), E4-G4 (quarter), E4 (quarter). Bass line: E3 (quarter), G3 (quarter), E3 (quarter), G3 (quarter).

Staff 2: Treble clef, E major key signature, 6/8 time signature. Treble line: E4 (quarter), E4-G4 (quarter), E4-G4 (quarter), E4 (quarter). Bass line: E3 (quarter), G3 (quarter), E3 (quarter), G3 (quarter).

Staff 3: Treble clef, E major key signature, 6/8 time signature. Treble line: E4 (quarter), E4-G4 (quarter), E4-G4 (quarter), E4 (quarter). Bass line: E3 (quarter), G3 (quarter), E3 (quarter), G3 (quarter).

Staff 4: Treble clef, E major key signature, 6/8 time signature. Treble line: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). Bass line: E3 (quarter), G3 (quarter), E3 (quarter), G3 (quarter). Chord changes: G (first measure), % (second measure), B7 (third measure), E- (fourth measure).

Los elementos que forman parte del acompañamiento de la tonada son los siguientes:

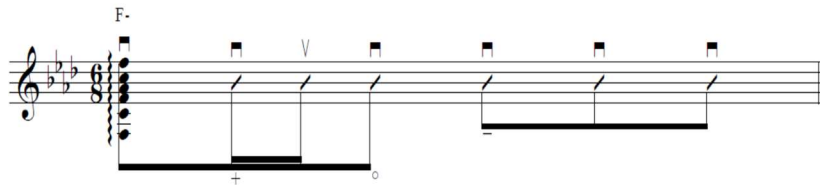
- **Bajo característico:** El bajo apoya al rasgado de la guitarra, principal elemento del acompañamiento de la tonada, marcando el pulso rítmico, haciendo en el tiempo fuerte la fundamental o raíz del acorde, usualmente con figuración de negra con punto, y en el segundo tiempo la tercera o quinta, también en negra con punto, o puede presentar las tres corches (motivo B), o alguna variante del mismo, disolviendo la triada de la armonía o con notas de paso hacia la fundamental del siguiente acorde. De esta manera, el bajo coexiste con el rasgado o elemento rítmico armónico, el cual marca la clave rítmica de acompañamiento, y lo refuerza, enfatizando sus gestos y características rítmicas como se muestra en el siguiente ejemplo:

Figura 24: Texturas, acompañamientos, ejemplo de un posible diseños del bajo de una tonada. Elaboración propia

The image shows a musical score for guitar accompaniment in 6/8 time, featuring two staves: Rasgado (top) and Bajo (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Rasgado staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, corresponding to the chords E, G#7, and C#. The Bajo staff shows a bass line with notes labeled as Raíz, 3a, Raíz, de paso, Raíz, 5a, Raíz, 5a, Raíz. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

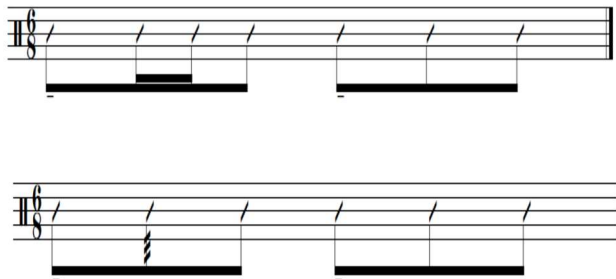
- **Rasgado:** Este elemento del acompañamiento tiene un carácter marcadamente percusivo, además de la función armónica del mismo, llevando los acordes de la forma y realizando el *obstinato* rítmico de la clave. Un posible rasgado de tonada es el siguiente:

Figura 25: Texturas, acompañamientos, ejemplo de rasgado de guitarra de la tonada. Elaboración propia



- **Percusión:** De la misma manera que en los ritmos anteriores, la percusión no es protagonista, incluso no siempre está presente algún instrumento de percusión, y cuando lo está apoya la rítmica de la clave del acompañamiento y el rasgado con ritmos como los siguientes:

Figura 26: Texturas, acompañamientos, ejemplos de motivos rítmicos de la percusión en una tonada. Elaboración propia



A continuación se exponen los títulos de los ejemplos de tonadas que han sido transcritas como parte de la investigación que sustenta este trabajo, y cuyos *charts* constan en la parte final del mismo.

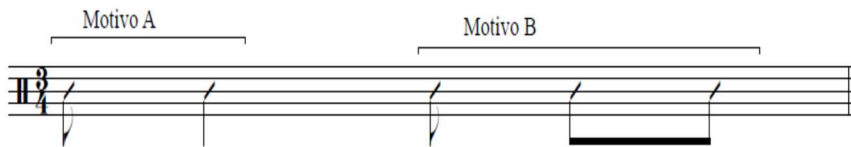
- “Leña verde” de Luis Alberto Valencia
- “Ojos azules” de Rubén Uquillas

1.3.1.5.- Clave rítmica y acompañamiento del pasillo

Figura 27: Texturas, acompañamientos, clave rítmica del pasillo y posible variante.

Elaboración propia

Clave rítmica del pasillo: (negra entre 70 y 100 bpm aproximadamente)



Variante:



Obsérvese que la clave rítmica del pasillo es bimotoívica, cuya ciclicidad se cumple en un compás de 3x4, internamente se compone de dos pequeños motivos rítmicos, un primer impulso inicial A de dos notas, corchea negra, motivo que inicia a tiempo, es decir el ataque rítmico inicial se produce en el primer tiempo del compás, luego el segundo motivo de la clave, que a diferencia del anterior es anacrúsico hacia el tercer tiempo del compás, bien sea este una negra o dos corcheas.

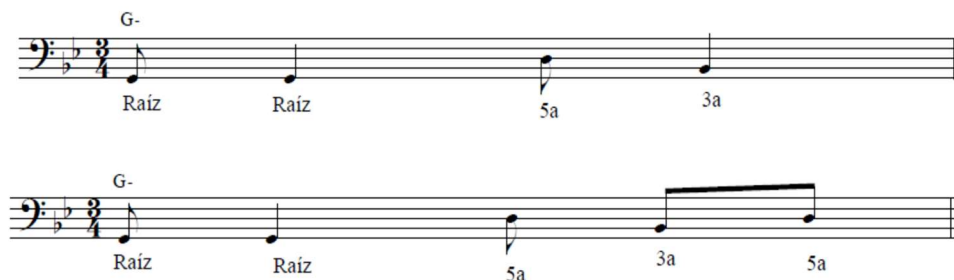
Figura 28: Texturas, ejemplos de posibles acompañamientos en piano del pasillo.
Elaboración propia

The image displays three musical staves, each labeled 'Piano', illustrating different accompaniment textures for a pasillo. All staves are in 3/4 time. The first staff uses a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The second staff uses a treble clef for both hands. The third staff uses a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. Each staff shows a sequence of chords: D- (D minor), A7 (A dominant seventh), and D- (D minor), followed by a double bar line with a slash and a percentage sign (%).

Los elementos del acompañamiento del pasillo son los siguientes:

- **Bajo característico:** Que no necesariamente la realiza el contrabajo (instrumento), sino que la puede hacer una guitarra o piano. Este elemento tiene una función tanto rítmica como armónica, pues además de establecer la clave rítmica, lo hace con la armonía, presentando la fundamental o raíz del acorde en el primer tiempo, usualmente repitiéndola en el primer motivo de la clave (corchea – negra), y las quintas y terceras en el segundo (corchea – negra, o tres corcheas), de la siguiente manera:

Figura 29: Texturas, acompañamientos, ejemplos de posibles diseños del bajo de un pasillo. Elaboración propia



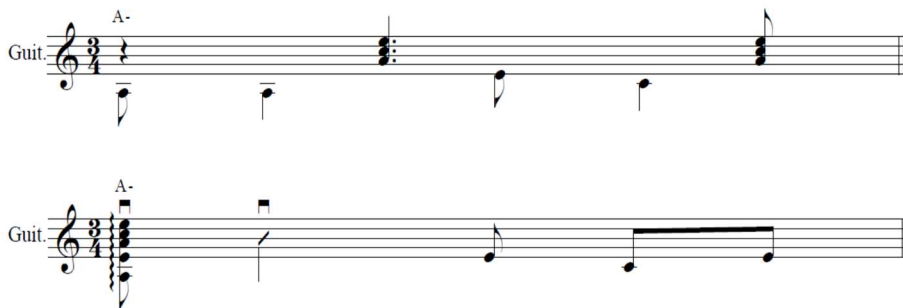
Los acompañamientos del pasillo suelen estar constituidos por un *obstinato* en el que se presentan continuamente variantes o variaciones de los motivos de la clave. Es decir, el acompañamiento no se constituye simplemente por la repetición exacta de una célula rítmica o determinado dibujo melódico o calidad interválica, sino que se desarrolla jugando con diversas posibilidades de diseño melódico de los motivos de este acompañamiento, variando usualmente las finalizaciones de los mismos (motivo B), en función del propio discurso expresivo de cada obra. En este contexto, los bajos de los acompañamientos del pasillo usualmente presentan notas de paso hacia las fundamentales o raíces de los acordes en algunos cambios armónicos, e incluso rítmicas distintas como tres negras (en aquellas notas de paso), como se ejemplifica a continuación.

Figura 30: Texturas, acompañamientos, otros ejemplos de posibles diseños del bajo de un pasillo. Elaboración propia



- **Resonancia armónica:** El acompañamiento del pasillo, al no presentar un rasgado percutivo constante, se compone básicamente del movimiento de la voz del bajo, el mismo que cumple una función tanto rítmica como armónica, como ya se ha manifestado, y que se encuentra apoyado por acordes realizados por el mismo instrumento que ejecuta la línea del bajo (guitarra o piano generalmente). Estos acordes buscan resonancia armónica y suelen presentarse en los espacios rítmicos que deja el movimiento del bajo, o pueden ser rasgados que refuerzan las figuraciones rítmicas de la clave, incluso en compases enteros en donde se rasga la clave del pasillo buscando mayor expresividad dinámica dentro de momentos de clímax. Estos acordes coexisten con el movimiento del bajo conformando el acompañamiento tradicional del pasillo.

Figura 31: Texturas, acompañamientos, ejemplos de rasgados o acompañamientos de guitarra del pasillo. Elaboración propia



Como ejemplos de pasillos, seguidamente se exponen los nombres de las obras que han sido transcritas como parte de la investigación que sustenta este trabajo, y cuyos *charts* constan al final del mismo.

- “Acuérdate de mí” de Luis Alberto Valencia.
- “Tus ojeras” de Carlos Brito.
- “Ángel de luz” de Benigna Dávalos.
- “Una lágrima” de Miguel Ángel Casares

- “Lamparilla” de Miguel Ángel Casares y Luz Elisa Borja

1.3.1.6.- Clave rítmica y acompañamiento del pasacalle

Figura 32: Texturas, acompañamientos. Clave rítmica del pasacalle. Elaboración propia

Clave rítmica del pasacalle: (negra entre 135 a 145 bpm aproximadamente)

Motivo A

The image shows two musical staves illustrating the rhythmic motif 'Motivo A'. The top staff is in 2/4 time, showing a sequence of four eighth notes with stems pointing up, followed by a bar line and another sequence of four eighth notes with stems pointing up. The bottom staff is in 4/4 time, showing two measures of the same motif, each consisting of four eighth notes with stems pointing up. Brackets above each staff indicate the duration of the motif.

Obsérvese que la clave del pasacalle es monomotívica y que este ritmo puede escribirse en 2x4 y en 4x4.

Figura 33: Texturas, ejemplo de un posible acompañamiento en piano del pasacalle. Elaboración propia

Piano

The image shows a piano accompaniment for the pasacalle in 4/4 time. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melody of eighth notes with stems pointing up, while the bass staff features a bass line of eighth notes with stems pointing down. Above the treble staff, the following chords are indicated: F, %, A7, D-, %, and F. The melody and bass line are synchronized to create a steady, rhythmic accompaniment.

Los elementos constitutivos del acompañamiento del pasacalle son los siguientes:

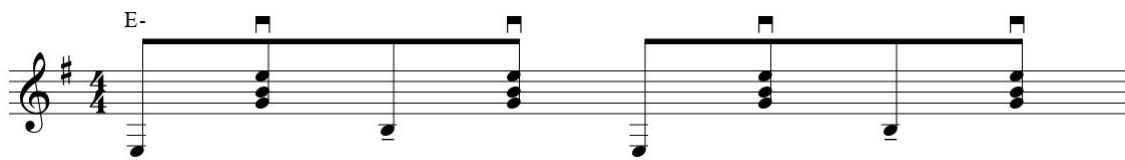
- **Bajo característico:** El bajo marca el pulso de negra, en los tiempos fuertes con la fundamental del acorde, y en los tiempos débiles la quinta. Suelen presentarse notas de paso en negras o corcheas para conectar un cambio armónico:

Figura 34: Texturas, acompañamientos, ejemplo de un posible diseño del bajo de un pasacalle. Elaboración propia



- **Rasgado:** En el acompañamiento para guitarra del pasacalle se marca la clave rítmica y se presenta la voz del bajo, en el pulso de negra, y en las corcheas un acorde tocado descendentemente.

Figura 35: Texturas, acompañamientos, ejemplo de rasgado de guitarra del pasacalle. Elaboración propia



- **Percusión:** Los instrumentos de percusión no siempre está presentes, cuando lo están apoyan las rítmicas de la clave con figuraciones como las del siguiente ejemplo:

Figura 36: Texturas, acompañamientos, ejemplo de motivos rítmicos de la percusión en un pasacalle. Elaboración propia



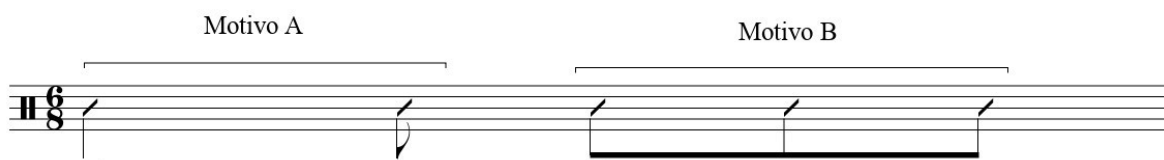
Como ejemplos de pasacalles, se exponen seguidamente los nombres de las obras que han sido transcritas y analizadas como parte de la investigación que sustenta este trabajo, y cuyos *charts* constan al final del mismo:

- “Desde el corazón” de César Baquero.
- “Balcón quiteño” de Jorge Salas Mancheno

1.3.1.7.- Clave rítmica y acompañamiento del yaraví

Figura 37: Texturas, acompañamientos, clave rítmica del yaraví. Elaboración propia

Clave rítmica del yaraví: (corchea entre 90 a 105 bpm aproximadamente)



Obsérvese que la clave del yaraví es bimotovica.

Los acompañamientos del yaraví suelen hacerse en piano o guitarra y tienen características muy similares, la presencia de un bajo característico con rítmicas de

la clave y acordes resonando en los tiempos fuertes o en función de la expresividad dinámica de las partes de las obras.

Figura 38: Texturas, ejemplos de posibles acompañamientos del yaraví en piano y guitarra. Elaboración propia

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Guitarra'. Both are in 6/8 time. The Piano staff has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a treble clef. The Guitarra staff has a key signature of one sharp (F#) and a treble clef. The Piano part has a bass line with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, and a treble line with chords. The Guitarra part has a bass line with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, and a treble line with chords. The score is divided into two systems, each with a measure marked with a percentage sign (%).

- **Bajo característico:** El bajo marca la clave rítmica, presenta la fundamental del acorde en el primer tiempo, en negra, luego la quinta del acorde en la última corchea del primer tiempo, y la fundamental, tercera y quinta del acorde respectivamente en las tres corcheas del segundo tiempo.

Figura 39: Texturas, acompañamientos, ejemplo de un posible diseño del bajo de un yaraví. Elaboración propia

The image shows a single musical staff for the bass line. It is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The bass line has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The score is divided into two systems, each with a measure marked with a percentage sign (%). The notes are labeled with 'Fundamental', '5a', and '3a' to indicate their harmonic function.

Algunos yaravís presentan una característica métrica particular en la que en ciertos compases o grupos de compases en las melodías la sensación métrica cambia de 6x8 a 3x4, manteniendo el tempo (el pulso de corchea) y las figuraciones

rítmicas de la clave o figuras derivadas de esta como las que se ejemplifican a continuación

Figura 40: Texturas, acompañamientos, cambios métricos en el yaraví, ejemplos de figuraciones rítmicas en los acompañamientos. Elaboración propia



Como ejemplos de yaravís, se exponen a continuación los títulos de las canciones que han sido transcritas y analizadas como parte de la investigación que sustenta este trabajo, y cuyos *charts* constan al final del mismo:

- “Puñales” de Ulpiano Benítez.
- “Desesperación” de Francisco Villacrés Falconí

ANEXOS

En este apartado se adjuntan documentos que pueden permitir al lector profundizar en el estudio de lo tratado en este trabajo y alcanzar un entendimiento musical más amplio. Se presentan ejemplos de canciones de diversos ritmos, *links* para acceder a publicaciones en YouTube de las grabaciones de estas y sus *charts* transcritos como parte de esta investigación. Se han escogido como muestra canciones que forman parte de la discografía del célebre Dúo Benítez y Valencia.

Como se ha expresado en la introducción de este trabajo, al lector que le interese acercarse a la composición de este tipo de obras, a los ritmos analizados, su interpretación, o a la experimentación creativa a partir de ellos, se le recomienda hacer un acercamiento musical a las canciones, acompañando el proceso de estudio teórico con el ejercicio de tocar las obras, escucharlas, y tocar junto con las grabaciones de referencia de Benítez y Valencia. De este modo, su nivel de interiorización podrá enriquecerse y tener la profundidad suficiente para permitirle acercarse artísticamente a la composición, interpretación y experimentación con este género y estilo de canción popular y su esencia y naturaleza expresiva.

Resulta importante aclarar que los *charts* que se presentan son de elaboración propia, realizados con el objetivo de analizar compositivamente las obras y resumirlas más que hacer partituras completas de estas. Las partes de las canciones suelen presentar pequeñas variantes melódicas entre los versos que comparten la misma melodía y armonía pero que tienen otro texto, o entre estos y los versos instrumentales. En la transcripción de las melodías de estos *charts* se ha buscado ser lo más fiel posible a los versos cantados, priorizando la primera vez que suenan en la canción.

Listado de canciones referenciales y links de YouTube de sus grabaciones:

1. “Al amanecer” (capishca) de Víctor Veintimilla.
<https://www.youtube.com/watch?v=jznQGH7-aPA>
2. “Desdichas” (capishca) de Luis Sánchez.
<https://www.youtube.com/watch?v=s3k8ZgiaDoA>
3. “Ele la mapa señora” (capishca) tradicional (no se conoce su autor).
<https://www.youtube.com/watch?v=UjZ-fDi4TA8>
4. “La vuelta del chagra” (capishca) de Gonzalo Benítez.
<https://www.youtube.com/watch?v=7U5b-l2oVMg>
5. “Bonita guambrita” (saltashpa) de Rubén Uquillas.
https://www.youtube.com/watch?v=xH8_NE5JHXo
6. “Las cinco de la mañana” (saltashpa) de Gerardo Obando.
<https://www.youtube.com/watch?v=zAhOlk9tjVI>
7. “Negra del alma” (albazo) de Benjamín Aguilera.
https://www.youtube.com/watch?v=mf_yJkOjQns
8. “Amor imposible” (albazo) de Luis Alberto Valencia.
<https://www.youtube.com/watch?v=7U9S2SxwrZI>
9. “No quisiera adorarte” (albazo) de José María Paz Diez.
<https://www.youtube.com/watch?v=qJs0k1QII1o>
10. “Apostemos que me caso” (albazo) de Rubén Uquillas.
<https://www.youtube.com/watch?v=CWU8MdHmsj0>

11. “Dulce mirada” (albazo) de Gonzalo Castro.
<https://www.youtube.com/watch?v=9AoTFHXQ2IA>
12. “Solito” (albazo) de En rique Espín Yépez.
<https://www.youtube.com/watch?v=xuWERb7FzqQ>
13. “Leña verde” (tonada) de Luis Alberto Valencia.
<https://www.youtube.com/watch?v=SwfSiU5fq2w>
14. “Ojos azules” (tonada) de Rubén Uquillas.
https://www.youtube.com/watch?v=E9I_pWdgsEk
15. “Acuérdate de mí” (pasillo) de Luis Alberto Valencia.
<https://www.youtube.com/watch?v=oPy4mNfsVnk>
16. “Tus ojeras” (pasillo) de Carlos Brito.
<https://www.youtube.com/watch?v=bbjDgJ6Ua4w>
17. “Ángel de luz” (pasillo) de Benigna Dávalos.
<https://www.youtube.com/watch?v=i5vxeGqflPA&t=15s>
18. “Una lágrima” (pasillo) de Miguel Ángel Casares.
<https://www.youtube.com/watch?v=6RwRV89MjDg>
19. “Lamparilla” (pasillo) de Miguel Ángel Casares y Luz Elisa Borja.
<https://www.youtube.com/watch?v=3WivcEAroKc>
20. “Desde el corazón” (pasacalle) de César Baquero.
<https://www.youtube.com/watch?v=YOFbhIA4FAU>
21. “Balcón quiteño” (pasacalle) de Jorge Salas Mancheno.
<https://www.youtube.com/watch?v=iKkR3Jovvio>

22. “Puñales” (yaraví – albazo) de Ulpiano Benítez.

<https://www.youtube.com/watch?v=1uGyODddIM8>

23. “Desesperación” (yaraví) de Francisco Villacrés Falconí.

<https://www.youtube.com/watch?v=cGZnrkW7upk>

1.- “Al amanecer” (capishca de Víctor Veintimilla)

Al amanecer (Capishca)

Compositor: Víctor Veintimilla
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegro INTRO

D- %

A

D- B \flat % F D- B \flat % F

Con u-na co-pi-ta que ca - ray Voy can-tan-do en el a-ma-ne - cer Con u-na co-pi-ta que ca - ray Voy can-tan-do en el a-ma-ne-

7 D- F % D- F %

cer Buscan-do con ansi-ay con fer - vor Ay dón-de po-der cal-mar la sed Buscan-do con ansi-ay con fer - vor Ay dón-de poder cal-mar la

INTERLUDIO

11 D- %

sed

B

D- F % D- F %

Has-ta-ha-llar la ca-sa de mia-mor En to-das las puer-tas lla-mo yo Has-ta-ha-llar la ca-sa de mia-mor En to-das las puer-tas lla-mo

17 D- B \flat % F D- B \flat % F

yo Qui-sie-ra can-tar-le con pa-sión Yen-tre-gar-le to-do el co-ra - zón De-jar en sus la-bios el a - díos Por-que dees-ta tie-rra ya me

21 D- F % D- F %

voy Con u-na co-pi-ta que ca - ray Voy can-tan-do en el a-ma-ne - cer Buscan-do con ansi-ay con fer - vor Ay dón-de po-der cal-mar la

INTERLUDIO

25 1 y 2.- 3.-
D- D- D-
sed % x3 sed

1a vez instrumental sed
2a cantada
3a instrumental A y cantada B

2.- “Desdichas” (capishca de Luis Sánchez)

Desdichas (Capishca)

Compositor: Luis Sánchez
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D.Rodríguez P.

Allegro **INTRO** **(INTERLUDIO)**

TEMA
Versos 1 y 3

Di-cen que pe-nas no
No sé có-mo vi-vo

ten - go — Di-cen que pe-nas no ten - go — Por-que mis o - jos no llo - ran — Por-que mis o - jos no llo - ran — Pues que se-pan los queig-
yo ay — No sé có-mo vi-vo yo ay — Có-mo vi-vo tan a - le - gre — Có-mo vi-vo tan a - le - gre — Queel que vi-ve co - mó

no - ran — Pues que se-pan los queig- no - ran — Queel si-len-cio meq-mi - qui - la — Queel si-len-cio meq-mi - qui - la —
yo ay — Queel que vi-ve co - mó yo ay — No sé có-mo no se mue - re — No sé có-mo no se mue - re —

INTERLUDIO

TEMA'
Versos 2 y 4

Mehe de co - ger y mehe
Lás di - chas só - lo señi -

dejr ay — Mehe de co - ger y mehe dejr ay — Co-mou-na co-sa per - di - da — Co-mou-na co-sa per - di - da — Don-de no se-pan de
cie - ron Lás di-chas só-lo señi - cie - ron — Pa-rael que na-ció fe - liz — Pa-rael que na-ció fe - liz — Pe-ro yo co-moin-fe-

mi ay — Don-de no se-pan de mi ay — Nig-ve - ri - guen de mi vi - da — Nig-ve - ri - guen de mi vi - da —
liz ay — Pe - ro yo co-moin-fe - liz ay — Lás di-chas des - di-chas fue-ron Lás di-chas des - di-chas fue-ron — (FIN)

Intercala los versos cantados con instrumentales
1a vez instrumental, luego Verso 1 y 2 Cantados,
luego el tema instrumental, Verso 3 y 4,
para finalizar repite el verso 4,
los primeros cuatro compases instrumental,
y cantados los últimos cuatro.

3.- “Ele la mapa señora” (capishca tradicional)

Ele la mapa señora
(Capishca)

Tradicional
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegro INTRO

A VERSO 1=3

E-le la ma-pa se-ño - ra La que se san-ti-fi-ca - ba E-le la ma-pa se-ño - ra La que se san-ti-fi-ca-
ba A - no-che pa-só con-mi - go De-ma-ña-na co-mul-ga - ba A - no-che pa-só con-mi - go De-ma-ña-na co-mul-ga-

INTERLUDIO

B VERSOS 2 y 4

A las on-ce de la no - che Las cor-ti-nas las ba-jó ___ A las on-ce de la no - che Las cor-ti-nas-las ba-jó
A las do-ce de la no - che Un en-re-do su-ce-dió ___ A las do-ce de la no - che un en-re-do su-ce-dió

21 C A- E- E7 A- 2a vez D.C. E-

— Sin sa-ber pa-ra qué sí ___ Sin sa-ber pa-ra qué no ___ Sin sa-ber pa-ra qué sí ___ Sin sa-ber pa-ra qué no ___
— E-le la ma-pa se-ño - ra En-re-da-da se quedó ___ E - le la ma-pa se-ño - ra En-re-da-da se quedó ___

La primera A de la forma instrumental
Luego, la primera forma completa cantada
La repetición de B es instrumental
Termina con el final del verso 4, sin repetición
instrumental

4.- “La vuelta del chagra“ (capishca de Ulpiano Benítez)

La vuelta del chagra (Capishca)

Compositor: Gonzalo Benítez

Interpretan: Benítez y Valencia

Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegro INTRO
E-



A



Em-pe-ñan-doel som-bre-ri - to ___ Me voy vol-vien-do ___ Em-pe-ñan-doel som-bre-ri - to ___ Me voy vol-vien-do ___



Ya la ca-pi-tal-yo ven - go ___ Por tu ca - ri - ño ___ Ya la ca-pi-tal yo ven - go ___ Por tu ca - ri - ño ___

INTERLUDIO



B



Por la luz de tus o-ji - tos ___ Yo ven-goa Qui - to A cum-plir u-na pro-me-sa ___ A mia-mor-si - to



Por-que cha-gra soy se-ño - res ___ Y de los bue - nos Pe-roes-tan-doen es-ta tie - rra ___ qui - te - ño soy

(X3)

La primera A es instrumental
Luego, la forma completa cantada
Después, la forma entera instrumental
Finalmente, la forma cantada se repite

5.- “Bonita guambrita“ (saltashpa de Rubén Uquillas)

Bonita guambrita
(Saltashpa)Compositor: Rubén Uquillas
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegro INTRO



Bo - ni -
Men - ti -

A VERSOS 1 y 3



ta guam-bri-ta To-da la vi-da te qui-se Bo-ni-ta guam-bri-ta To-da la vi-da te qui-se No-ja-gas que
ras trai-cio-nes Fal-sas pa-la-bras de-a-mo-res Men-ti-ras trai-cio-nes Fal-sas pa-la-bras de-a-mo-res Des-de-nes
tún-di-fe-ren-cia Mi co-ra-zón mar-ti-ri-ce No-ja-gas que tún-di-fe-ren-cia Mi co-ra-zón mar-ti-ri-ce
y sin-sa-bo-res Que des-tro-zan co-ra-zo-nes Des-de-nes Y sin-sa-bo-res Que des-tro-zan co-ra-zo-nes

INTERLUDIO



B VERSOS 2 y 4



pre me ju-ras-te Fie-ra guam-bra si con-cien-cia A-mar siem-pre me ju-ras-te Fie-ra guam-bra sin con-cien-cia Des-pués so-
rán co-mo a un ni-ño Y que-trás sin es-pe-ran-za Teen-ga-ña-rán co-mo a un ni-ño Y que-trás sin es-pe-ran-za Pa-gan-do
lo me de-jas-te A-mar gan-do mis-xis-te-cia Des-pués so-lo me de-jas-te A-mar gan-do mis-xis-ten-cia
la desconfianza que hi-cis-tes a mi ca-ri-ño Pa-gan-do la desconfianza que hi-cis-tes a mi ca-ri-ño (FIN)

La segunda B es instrumental
y con su anacruza, la tercera cantada y fin

6.- “Las cinco de la mañana“ (saltashpa de Gerardo Obando)

Las cinco de la mañana (Saltashpa)

Compositor: Gerardo Obando

Interpretan: Benitez y Valencia

Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegro

A

(1a vez Instrumental)

ro-ra ca-ray Le-ván-ta-te guam - bri-ta que ya Re-sue-nan las gui - ta - rras mi bien Yael santo se le - van - ta por fin Y que si - ga la

INTERLUDIO

fa-rra Que vi - va el san - to y que vi - va Vi - va la pia - ña tam - bién Va lle - gan - do la u -

2.
3a. vez sin repetir **B** A7 D- A7 D- A7 D- 1.- D-

(Parte A) De - ci - me que me que - res mu - jer Ya - si no me ha - gas más pa - de - cer No de - jes que se muera - tes - mor Que va quan - do to - do mi ser Va lle - gan - do la u -

ro - ra ca - ray Le - ván - ta - te guam - bri - ta que ya Re - sue - nan las gui - ta - rras mi bien Yael san - to se le - van - ta por fin Y que si - ga la

(INTERLUDIO = OUTRO) Segunda vez al **A**

fa-rra Que vi - va el san - to y que vi - va Vi - va la pia - ña tam - bién Va lle - gan - do la u -

2.- D- 3.-

La última vez B es instrumental 4 compases,
y cantan la A que es parte de B,
finaliza con el Outro.

7.- “Negra del alma“ (albazo de Benjamín Aguilera)

Negra del alma

Albazo

Compositor: Benjamín Aguilera

Interpretan: Dúo Benítez y Valencia

Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegretto INTRO



VERSOS 1 y 3 (= FINAL)

A



va mi co-ra-zón__ Que-ri-da ne-gra del al-ma__ La
 ahí yo por a-cá__ Que-ri-da ne-gra del al-ma__

6



Haz-lo cua-tro pe-da-zos Que-ri-da ne-gra del al-ma__ A-llá
 vi-da lo quie-rea-sí__ Que-ri-da ne-gra del al-ma__

9



va mi co-ra-zón__ Que-ri-da ne-gra del al-ma__

INTERLUDIO

12



Haz-lo cua-tro pe-da-zos que-ri-da ne-gra del al-ma__ A

B VERSO 2



mí me lla-man el ne-gro Por-que quie-ro-y-na mo-re-na__ A mí me lla-man el ne-gro Por-que quie-ro-y-na mo-re-na__ A
 (al FIN)

20



quién no le va-gus-tar__ Te-ner u-na co-sa bue-na__ A quién no le va-gus-tar__ Te-ner u-na co-sa bue-na__ (Vospor)

2a vez instrumental

3a vez, solo una A (inst.) y B cantada

Cierra con A, VERSO 3 = FINAL

y retardando en el FIN

8.- "Amor imposible" (albazo de Luis Valencia)

Amor imposible
(Albazo)Compositor: Luis Alberto Valencia
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegretto INTRO (A Instrumental)

5 G B7 E- G % E- % G

9 G % E- % INTERLUDIO E- % A-In-

A VERSOS 1 y 3

mor im-po - si - ble mi - o Por im-po - si - ble te quie - ro Ay sien-to-que me he de mo - rir Me he de ir y no he de vol -
gra - ta que por tu cau - sa Me has hecho - perder la cal - ma Ay

18 G E- G % ver So - li - ta te has de que - dar In - gra - ta Me he de ir y no he de vol - ver So - li - ta te has de que - dar

22 INTERLUDIO E- % In - gra - ta In -

B VERSO 2 B7 (%9) % gra - ta pren - da que - ri - da Com - pa - ñe - ra de mi suer - te In - gra - ta pren - da que - ri - da Com - pa - ñe - ra de mi suer -

29 B7(#9) G B7 E- G B7 E- 2a vez al %
- te Por qué quie - res dar la muer - te a quien por ti da la vi - da Por qué quie - res dar la muer - te a quien por ti da la vi - da

2a vez de B es instrumental,
3a vez de B cantada y final
(no re-hacer la repetición)

9.- "No quisiera adorarte" (albazo de José M. Paz)

No quisiera adorarte

Albazo

Compositor: José María Paz Diez
 Interpretan: Benítez y Valencia
 Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegretto INTRO (= INTERLUDIO)

A VERSOS 1 y 3

No qui-sier-ra do-rar - te — Por-que com-pren-do — Que lle-va-riá tu al - ma — Mis crue - les pe - nas —
 Mas hoy sé que es pre-ci - so — Que yo te- cu- cul - te — La pa-sion gr-an-tes - ca — Que mi-al-ma-en-cie - rra —

9
 Que te-ha-ria des-gra-cia - da — Con mis a - mo - res — Que lle-van siem-prel — se - llo — De mis tris - te - zas — Que
 le-á - do - ra - rên si - len - cio — Co - mo se-á - do - ran — Los se - pul - cros — que guar - dan — Que - ri - das pren - das — Los

13
 lle - van siem - prel se - llo — De mis tris - te - zas —
 se - pul - cros — que guar - dan — Que - ri - das pren - das —

15
 INTERLUDIO

B VERSOS 2 y 4

Y sin em-bar-go tea - mo — Co-moq nin-gu - na O - diar - teen mis de - li - rios — Ja - más - pu - die - ra —
 As - pi - ra - réel a - ró - ma — De tus en - can - tos Si - guien - do por do-que - ra — Tus mu - das hue - llas —

23
 Y gra - ba - dos en mi-al - ma — Lle - vo tus o - jos — E - sos o - jos que tan - to Da - ño mehi - cie - ron —
 Y cual la dé - bil soni - bra — Queel cuer-po-de - ja (Se) - ré - tu com - pa - ñe - ro Sin que lo se - pas —

27
 E - sos o - jos que tan - to Da - ño mehi - cie - ron
 Se - ré tu com - pa - ñe - ro Sin que lo se - pas

(Para finalizar se repite dos veces B,
 con Interludio y retardando al final)

10.- “Apostemos que me caso” (albazo de Rubén Uquillas)

Apostemos que me caso

Albazo

Compositor: Rubén Uquillas

Interpretan Bentez y Valencia

Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

INTRO
Allegro

VERSO A

Nohay co-ra - zón Co-moel mi-o lin-da pa-ra-a-mar Que su-frey ca-lla Con las pe-nas lin-da que le

7 das Da-le que da - le da - le no-más Que ya ma-ña - na no me ve-rás Da-le que da - le da - le no-más Que ya ma-ña - na no me ve-

INTERLUDIO

ras Dis - que

VERSO A1

tie-nes Dis-que tie-nes U-nos o-jos lin-dos co-moel sol Y que me mi-ran Que me mi-ran lin-da con a-

17 mor E-sos tus o-jos cie - rra no-más Quea-si ce-rra - dos me gus-tan más E-sos tus o - jos cie - rra no-más Quea-si ce-rra - dos me gus-tan

INTERLUDIO

más

VERSO B

(B1) Cb Gb Cb Gb

Vein-ti-cin-co li-mo - nes Tie-neu - na ra - ma Vein-ti-cin-co li-mo - nes Tie-neu - na ra - ma

27 Gb Bb Eb Gb Bb Eb

Yá-ma-ne-cen cin-cuen-ta Por la ma-ña - na Yá-ma-ne-cen cin-cuen-ta Por la ma-ña - na

31 (B2) Ab Cb Gb Bb Eb

To-ma to-ma to-ma to-ma To-ma que te voy a dar U-na gua-ya-bi-ta ver-de de mi gua-ya - bal

(FINAL de B2)

35 Cb Gb Cb Gb Bb Eb Bb Eb

Ay ya la u-na Ya las dos de la ma-ña - na Da-me cal-do de ga-lli - na Quese mehan - bier-to la ga - na An-da

Apostemos que me caso

INTERLUDIO

39 B^b E^b B^b E^b %
 pues a la co-ci - na Que tea - com - pa - ñe tuher - ma - na

44 **B1 INSTRUMENTAL**
 C^b % G^b C^b % G^b

48 G^b B^b E^b G^b B^b E^b

INTERLUDIO

52 E^b %
 A - pos -

VERSO A2

54 E^b % B^b % E^b
 te - mos A - pos - te - mos A - pos - te - mos que me ca - so - Y te de - jo Y te de - jo de que - rer - Mo - re - nain - gra - ta no - seas a -

58 B^b E^b B^b
 sí Que ya ma - ña - na no - mehas de ver Mo - re - nain - gra - ta no - seas a - sí Que ya ma - ña - na no - mehas de

INTERLUDIO

VERSO FINAL

61 E^b % B^b E^b A^b
 ver - Mo - re - no pin - tan a Cris - to Ay - có - mo no Mo - re - na la Mag - da - le -

65 A^b C^b G^b B^b E^b
 - na - Mo - re - noes el ser quea - do - ro Vi - va la gen - te mo - re - na -

(FINAL DE B2)

68 C^b G^b C^b G^b B^b E^b
 Ay - ya la u - na Ya las dos de la ma - ña - na Da - me cal - do de ga - lli - na Que se mehaa -

71 B^b E^b B^b E^b B^b E^b
 - bier - to la ga - na An - da pues a la co - ci - na Que tea - com - pa - ñe tuher - ma - na

rit.

11.- "Dulce mirada" (albazo de Gonzalo Castro)

Dulce mirada
Albazo

Compositor: Gonzalo Castro
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P

Moderato

INTRO

La dul-

5 **VERSO A** (1a vez cantado, 2a instrumental, 3a cantado)

- das me hie-re me ma-ta Chu-ma - di-to-yen-tris-te-ci do Te nom-broy te lla-mo Chu-ma-

9

13 **1a vez seguir**
2a vez repetir desde el ⊕
3a seguir

di - to - yen - tris - te - ci - do Te nom - broy te lla - mo

16 **INTERLUDIO**

Los be-

20 **VERS B** (1a y 2a veces cantado, 3a vez primera mitad instrumental y la segunda mitad cantado)

si-tos que tú me dis - te Con to-da el al-ma Los be - si-tos que tú me dis - te Con to-da el al-ma En el

24 **3a vez cantar desde la anacruza**

fon-do de mial-ma tris - te Te lle-voy te guar-do En el fon-do de mial-ma tris - te Te lle-voy te guar-do

1a vez repetir desde INTRO
2a vez ir a B instrumental
3a vez fin

12.- “Solito” (albazo de Enrique Espín Yépez)

Solito
(Albazo)

Música: Enrique Espín Yépez
 Letra: Luis A. Nieto Guzmán
 Interpretan: Benítez y Valencia
 Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Moderato
 PRE-INTRO
 (PERCUSIÓN)

INTRO

15^{ma}

INTERLUDIO

5

15^{ma}

E- B- E- % B- E-

An-

♩ VERSO A (ambas veces cantado)

11

E- G B7(#9) E- % G B7(#9) E-

dan-do por la la-de - ra - Te bus-co so-li - to Lle-van-do mis i-lu-sio - nes - Me mar-cho so-li - to Por-

15

% G B7(#9) E- % G B7(#9) E-

que des-de tu par-ti - da - Me sien-to so-li - to Llo-ran-do mis a-mar-gu - ras - So - li - to so-li - to

INTERLUDIO

19

E- B- E- % B- E-

Y

VERSO B (1a vez cantado, 2a instrumental, 3a vez la primera mitad instrumental, y la segunda cantado).

23

E- C % % %

cuan-doen la se-rra-ní - a Lagu-ro - ra des-pier - te Yel vien-to con su la-men - to Co-bi - je mis pe - nas I-

la vez ir a Verso B instrumental
 2a vez seguir a INTERLUDIO 2
 3a vez saltar al OUTRO

(3a vez Cantado con anacruza)

27

G B7(#9) E- % G B7(#9) E-

ré si-guien-du tus lue - llas - Bus - can-do so-li - to Por - que des-de tu par-ti - da - Me sien-to so-li - to

INTERLUDIO 2

31

E- G B E- E- G B E-

Ir al ♩
 (Verso A)

An

OUTRO

35

E- B- E- % B- E-

La grabación transcrita termina con un fade out
 a la mitad de la repetición del OUTRO

13.- “Leña verde” (tonada de Luis Valencia)

Leña verde
(Tonada)Compositor: Luis Alberto Valencia
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Vivace **INTRO**

INTRO

INTERLUDIO

A

mi-a cuan-do mue-ra En el fo-gón me ha-se den-te - rrar Guam-bra mi-a cuan-do mue-ra En el fo-gón me ha-se den-te - rrar Y cuan-

B

doha-gas las tor-ti-las Pon - tea - lli por mia llo - rar Y cuan-doha-gas las tor - ti-las Pon - tea - lli por mia llo - rar Y sial -

gu-no te pre-gun-ta Guam-bri - ta por que llo - rás Y sial - gu-no te pre-gun-ta Guam-bri - ta por que llo - rás De-cí

la le-naes-tá ver-de Yel - hu - mo me ha-ce llo - rar De-cí la le-naes-tá ver-de Yel - hu - mo me ha-ce llo - rar (FIN)

2a vez B instrumental,
luego Interludio
(todo con sus anacruzas) y
Segunda vuelta final

14.- "Ojos azules" (tonada de Rubén Uquillas)

Ojos azules
(Tonada)Compositor: Rubén Uquillas
Interpretan: Benítez y Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Vivace INTRO

INTRO

VERSOS 1 y 3

O - jos a - zu - les co - lor del cie - lo Tie - nee - ta guam - bra pa - ra mi - rar O - jos a - zu - les co - lor del cie - lo Tie - nee - ta guam - bra pa - ra mi - rar Qué va - gra - na Tie - nee - ta guam - bra pa - ra be - sar La - bios ro - sa - dos co - lor de gra - na Tie - nee - ta guam - bra pa - ra be - sar

21

lor Qué con - cien - cia Tie - nee - ta guam - bra pa - ra mi - rar Qué va - lor qué con - cien - cia Tie - nee - ta guam - bra pa - raol - vi - dar Qué va - lor qué con - cien - cia Tie - nee - ta guam - bra pa - raol - vi - dar Qué bo - quita tan sa - bro - sa Tie - nee - ta guam - bra pa - ra be - sar Qué bo - quita tan sa - bro - sa Tie - nee - ta guam - bra pa - ra be - sar

29 INTERLUDIO

VERSOS 2

Yaun - que me ma - ten a pa - los ya Es - toy re - suel - toa cual - quier do - lor

37

Yaun - que me ma - ten a pa - los ya Es - toy re - suel - toa cual - quier do - lor Qué va - lor Qué con - cien - cia Tie - nee - ta guam - bra pa - raol - vi - dar Qué va -

45

lor Qué con - cien - cia Tie - nee - ta guam - bra pa - raol - vi - dar

1.- E- 2.- E- 3.- E- B E-

(FIN)

2a vez de B instrumental
3a vez de B cantada y no repetir, (FIN)

15.- “Acuérdate de mí” (pasillo de Luis Valencia)

Acuérdate de mí

(Pasillo)

Compositor e intérprete: Luis Alberto Valencia
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

INTRO
Moderato

VERSO A
Ad libitum
a tempo

9 A- A- F E A- A- A- A-
A - cuér - da - te de mí En tus ho - ras som - brí - as En tus ho - ras de dí - cha A - cuér - da - te de mí

17 A- A7 D- B (#9) E
Mi nom - bre sea el bál - sa - mo En tus me - la - co - li - as Mi voz sea el men - sa - je De lo que pien - so en ti

25 E a tempo C E A-
El re - cuer - do su - bli - me de lo que pien - so en ti

33 E A- E A- A- 2a vez INTERLUDIO 2 E A- E A-
ti

VERSO B

42 A- F G C A 7/C# D- G C
Por - le - jos que teen - cuen - tres Lé - va - meen tu me - mo - ria Haz cuen - ta que mi som - bra Ca - mi - na jun - to a ti

50 C E A- B E
Yo se - gui - ré tus pa - sos A - sí ca - lla - da - men - te Por do - quie - ra que va - yas A - cuér - da - te de mí

58 E C E A-
Por do - quie - ra que va - yas A - cuér - da - te de mí

rit.

16.- "Tus ojeras" (pasillo de Carlos Brito)

Tus ojeras

Compositor: Carlos Brito
 Interpretan: Benítez y Valencia
 Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

(Pasillo)

INTRO
Moderato
 C- G C- C7 F- G C-

VERSO A
Ad libitum *a tempo*
 C- G C- C7 F- C7 F-
 9 Has-tal-tas ho-ras lle-vo Mie-ran-za no-che rie-ga Me si-guen tus re-cuer-dos Co-mo gri-ses ro-me-ros
 (pausa acompañamiento) G C- A^b G
 17 Ym per-fu-me de lu-na En la sen-da se rie-ga Y son co-mo pu-pi-las Le-ja-nos los lu-ce-ros
 (pausa) (a tempo) C C^{dim} D- G F G C
 25 Tual-ma si-gue con-mi-go So-mos en el ca-mi-no A-ca-so sin sa-ber-lo Dos i-gua-les via-je-ros
 C A7 D- (pausa) G G7 C-
 33 Tú so-la cal-mar pue-des Mi sed de pe-re gri-no Y só-lo me per-fu-man Tus blan-cos jaz-mi-ne-ros

INTERLUDIO
 C- G G7 C- C7 F- G C-
 41

VERSO B
 (pausa) *a tempo* G C- A^b C F-
 49 An-dar yan-dar Si-guien-do lae-tran-za Has-ta don-de Los lu-cer-ros sehan muer-to La lu-na ya sees-con-de
 F- E^b G C- G C- C7 F-
 59 Yal fi-nal de mi ru-ta Só-loes-tán tus o-je-ras Y só-loen-tre tus la-bios Flo-re-ce la fra-gan-cia
 G C- E^b G C-
 67 I-ne-fa-ble ya-ma-da Con-que so-ñó mie-ran-za Ca-mi-no de tus sua-ves Y blan-cas pri-ma-ver-ras
 C- G C- E^b G C-
 75 Los lu-ce-ros sehan muer-to La lu-na ya sees-con-de Yal fi-nal de mi ru-ta Só-loes-tán tus o-je-ras
rit.

17.- “Ángel de luz” (pasillo de Benigna Dávalos)

Ángel de luz

(Pasillo)

Compositora: Benigna Dávalos
Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Allegretto

INTRO



VERSO A1 (1a vez cantado, 2a vez instrumental)



2a vez saltar al

Verso B2 (cantado)



1a vez ir a

Verso A1 instrumental

2a vez FIN

18.- “Una lágrima” (pasillo de Miguel Ángel Casares)

Una lágrima

(Pasillo)

Compositor: Miguel Ángel Casares

Interpretan: Benítez y Valencia

Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Andante

INTRO



INTERLUDIO



VERSO B1



INTERLUDIO



VERSO B2



19.- “Lamparilla” (pasillo de Miguel Ángel Casares)

Lamparilla

(Pasillo)

Letra: Luz Elisa Borja

Música: Miguel Ángel Casares

Transcripción: Luis D. Rodríguez P.

Andante

INTRO

INTERLUDIO

VERSO A
Ad libitum *a tempo*

Gra - to es llo - rar Cuan - do a - fli - di - da el - al - ma No sien - tea - li - vio A su do - lor pro - fun - do

Son las lá - gri - mas Ju - go mis - te - rio - so Pa - ra cal - mar Las pe - nas de es - te mun - do

INTERLUDIO

VERSO B (1a vez cantada, 2a vez la primera mitad instrumental y la segunda cantada)

el pro - fu - so a - cei - te de mis lá - gri - mas Yoa - blan - da - ré el ri - gor del cruel des - ti - no Lam - pa -

2a vez cantar desde la anacruza *a tempo* (2a vez continuar al Final)

ri - lla ar - dien - te de mis o - jos No des - ma - yes ja - más en mi ca - mi no

FINAL *a tempo rit.*

No des - ma - yes ja - más en mi ca - mi - no

20.- “Desde el corazón” (pasacalle de César Baquero)

Desde el corazón

Pasacalle

Compositor.- César Baquero

Interpretan.- Benítez y Valencia

Transcripción.- Luis D. Rodríguez P.

Vivace

(INTRO / OUTRO)

INTRO

5 % C % F- 3a vez **Fine**

VERSOS A1 Y A2

9 C7 % F- % C7 % F- %

Llo-ra can-tan-do llo-ra — Llo-ra mi co-ra-zón Llo-ra can-tan-do llo-ra — Llo-ra mi co-ra-zón
Da-me tua-mor in-gra-ta — Te pi-de mi pa-sión Da-me tua-mor in-gra-ta — Te pi-de mi pa-sión

17 A^b % C7 F- A^b % C7 (#9) F-

Co-mo las a-ves En los ra-ma-les Llo-ran can-tan-do a-mor Co-mo las a-ves En los ra-ma-les Llo-ran can-tan-do a-mor
Con la ter-nu-ra — De-j-na ple-ga-ria Que-es luz ya-do-ra-ción Con la ter-nu-ra — De-j-na ple-ga-ria Que-es luz ya-do-ra-ción

INTERLUDIO

25 C % F- %

29 C % F-

VERSO B

(2a vez instrumental primera mitad)

32 F- D^b % A^b F- D^b % A^b

Síe-l a-mor es la vi-da — Vi-da de-un co-ra-zón Dé-ja-me que te di-ga — Vi-da de mi pa-sión

(2a vez también cantado)

Volver al inicio 2 veces, la 2a al Fine

40 A^b % C7 F- A^b % C7 (#9) F-

Quien can-tay llo-ra — Ciego tea-do-ra — Im-plo-ran-do tua-mor Quien can-tay llo-ra — Ciego tea-do-ra — Im-plo-ran-do tua-mor

21.- "Balcón quiteño" (pasacalle de Jorge Salas Mancheno)

Balcón quiteño

Pasacalle

Compositor.- Jorge Salas Mancheno

Interpretan.- Benítez y Valencia

Transcripción.- Luis D. Rodríguez P.

Moderato **INTRO**

B \flat % D7 G- E \flat B \flat D7(9)

INTERLUDIO

G- D7 G- D7 G- D7 G- D7 G-

VERSO A

18 G- % % D % % D7 G-

rei-na de mis a-mo - res _ Mu-jer qui - te-ña _ lin-da mu - jer Dees-ta gran tie-rra de tra-di-cio - nes Don-de mi vi-da _ ter-mi-na - ré Cuan-do te-
E-res la

26 % % % G7 C- % G- D7 G-

so-mas a tus bal - co-nes Be-lla y her - mo-sa _ co-mu-na flor Don-de tees - pe-ro con mis can - cio-nes Pa-ra-én-tre - gar-te _ mi co-ra - zón Don-de tees-

INTERLUDIO

34 E \flat B \flat D7 G- D7 G- D7 G-

pe-ro con mis can - cio-nes Pa-ra-én-tre - gar - te mi co-ra - zón

VERSO B (1a vez cantado, 2a vez primera parte instrumental y el final cantado)

42 D7 G- D7 G % % % D

No-én va-no qui-se rei-na de mial - ma Bus-car laj - ma-gen que yo so - ña - ba Túe-res laj -

50 % % % G % % % G7 C

magen que yo bus - ca-ba _ Al son a-le - gre de mi gui-ta - rra Bal-cón qui - te-ño bal-cón flo - ri-do _ Túe-res tes - ti-go _ de mis pa - sio-nes E-res de

58 % E \flat aug G/D D G B \flat % D7

(2a vez Cantar desde aqui)

Qui-to la ma-ra - vi-lla _ La ma-ra - vi-lla _ de mis can - cio-nes _ Pa-raes-ta lin-da tie-rra que-ri - da _ Don-de mi vi-da _ ter-mi-na-

65 G- E \flat B \flat D7 1. G- G 2. G-

ré Pa-raes-ta lin-da tie-rra que-ri - da Don-de mi vi - da ter-mi - na - ré ré

22.- “Puñales” (yaraví / albazo de Ulpiano Benítez)

Puñales

Yaraví / Albazo

Compositor.- Ulpiano Benítez
Interpretan.- Benítez y Valencia
Transcripción.- Luis D. Rodríguez P.

Largo

VERSO A INSTRUMENTAL

INTRO

INTERLUDIO

VERSOS A1 Y A2

Mi vi-da esualho-ja se-ca Que va ro - dando en el mun - do Que va ro-dan-
Llo - ran-do mis pocas dichas Can-tando mis des-ven-tu - ras Cantando mis

INTERLUDIO

VERSOS B1 Y B2

- do en el mun - do No tie-ne nin-gún con-sue-lo No tie - ne nin-gún ha-
des-ven-tu - ras. Ca - mi-no sin rum-bo cier-to Su - frien-do es-ta cruel he-

la-go Por e - so cuan-do me que-jo Mial-ma pa - re-ce can-tan - do Mial-ma se- le - gra llo-ran-
ri-da Yal fin me ha de dar la muer-te Lo que me me-ga la vi - da Lo que me me - ga la vi -

Moderato

FINAL (ALBAZO)

INTERLUDIO

1. F- INTERLUDIO

do da

VERSO C, 1a vez INSTRUMENTAL y 2a vez CANTADO

- te Tie-nen los po - bres Que has-ta los pe - rros Lean-dan mor-dien - do A-sjes la vi -

- da guam-bri-ta Ir por el mun - do bo-ni-ta Siem-pre su-frien - do A-sjes la vi - da guam-bri-ta Ir por el mun-

(2a vez rit.)

INTERLUDIO

1. Fine

2a vez al Fine

- do bo-ni-ta Siem - pre su-frien - do Qué ma-la suer-

23.- “Desesperación” (yaraví de Francisco Villacrés Falconí)

Desesperación

(Yaraví)

Compositor.- Francisco Villacrés F.

Interpretan.- Benitez y Valencia

Transcripción.- Luis D. Rodríguez P.

Largo

INTRO

VERS O A FRAGMENTADO (A1 VARIADO)

INTERLUDIO

VERS O A (A1)

VERS O A (A2)

INTERLUDIO

VERS O B (B1)

Ad libitum (pausa) *a tempo*

D- F A 7(#9) D-

F A 7(#9) D- Aun-que

F A 7(#9) D- vi - va _____ Con el al-maen-ca - de na-da En el re - cuer - do de mi vi - da El do-

F A 7(#9) D- lor _____ Con su ga-maen-ve - ne - na - da Va ahon - dan - do más mihe - ri - da Y

(A2)
A 7 F A 7 D- se - guir - tees mi des - ti - no Des - de que te vi Co - mou - nai - lu - sión ___ Que sur - gis - teen mi ca - mi - no ___ Y

A 7 F A 7 D- se - guir - tees mi des - ti - no Des - de que te vi Co - mou - nai - lu - sión ___ Que sur - gis - teen mi ca - mi - no ___

INTERLUDIO

VERS O B (B1)
B \flat Des - deen - ton - ces vi - vo So - ñan - do mi - rar - me ___ En e - sos o - ja - zos ___ So - les de pa - sión

Ad libitum (pausa) *a tempo* F A 7 D- Yaum - quees im - po - si - ble Po - der a - do - rar - te ___ Por - quees - tñen ce - ni - zas ya mi co - ra - zón Ya - de - más tan

2

"Desesperación"

50 F A7 D- F A7
 le - jos Te ve mi do - lor Co - mou - na si - hue - ta de nu - bein - tan - gi - ble Que no hay en mi

55 D- A7 D- A7 D- (B2) D7
 pe - cho Ni pla - cer ni do - lor Al fin si te vas mi bien Me de - jas a

60 B \flat *poco rit.* *Ad libitum* (pausa)
 so - las Con mi gran do - lor Por e - so meo - cul - toy me de - ses pe - ro Llo - ran - do dea -

65 INTERLUDIO FINAL
 G- B \flat *a tempo*
 mor Al fin sin tua - mor de - ses - pe -

70 D7(#9) G- D7 G- E \flat D- *poco rit.*
 ra - dohe de mo - nir De a - mor de do - lor

The musical score is written in a single system with four staves. The first staff (measures 50-54) is in 6/8 time, with a key signature of one flat (Bb). It features a melody with eighth and quarter notes, and rests. Chords F, A7, and D- are indicated above the staff. The second staff (measures 55-59) continues the melody, with chords D-, A7, D-, A7, D-, (B2), and D7. The third staff (measures 60-64) shows a more rhythmic melody with eighth notes and rests, with a Bb chord and markings for 'poco rit.' and 'Ad libitum (pausa)'. The fourth staff (measures 65-69) is marked 'INTERLUDIO' and 'FINAL a tempo', with chords G- and Bb. The fifth staff (measures 70-74) continues the melody with chords D7(#9), G-, D7, G-, E \flat , and D-.

**LAS TEXTURAS EN LA CANCIÓN PATRIMONIAL ECUATORIANA
INTRODUCCIÓN A SU ANÁLISIS COMPOSITIVO**

ISBN: 978-9942-40-736-8



Para el estudio de la Cultura y la
Historia de los pueblos ancestrales
del Ecuador.