



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto inter/transdisciplinario

Navidad en tierra ecuatoriana

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

David Alejandro Sellers Cantos

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, David Alejandro Sellers Cantos, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Carlos Osejo Páez

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Rubén Riera Esteban

Miembro del tribunal de defensa

Juan González Guzmán

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mi más profundo agradecimiento a Dios, quien puso en mi camino todo lo necesario para poder llevar a cabo este sueño; a mi madre, quien fue mi apoyo durante este largo recorrido; a mi tutor, quien confió en mí desde el momento en que le presenté la idea; y a los músicos que colaboraron en la realización de esta obra.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a mi amigo Javier Sánchez Campoverde, fallecido pocos días antes de la impresión de este texto.

Resumen

En Latinoamérica la Navidad es una de las celebraciones más importantes del año, puesto que está muy arraigada en la cultura desde la llegada del cristianismo a cada territorio. La manera de conmemorar la Navidad tiene sus variantes dependiendo de cada lugar, dando así cabida a una amplia gama de manifestaciones de gran valor cultural para acompañar los festejos. Sin embargo, muchas de aquellas expresiones populares están quedando en desuso y ello se refleja principalmente en la música. Los cantos navideños, conocidos como villancicos, están perdiendo su carácter tradicional, influenciados por la globalización del mercado musical. El presente proyecto surgió como una manera de conectar las tradiciones musicales navideñas propias de nuestro país con la literatura ecuatoriana y la estética y tecnología modernas de producción. El producto tangible resultante de este proyecto fue un disco que contiene cuatro canciones creadas bajo la manera tradicional de composición de villancicos en este país: con ritmos y estilos propios de la música popular ecuatoriana. Las letras usadas para dichas composiciones fueron tomadas de poemas de temática navideña escritos por poetas importantes en la historia de la literatura nacional. El proceso de creativo de este álbum fue inspirado por varios discos navideños publicados en el país durante el siglo XX por intérpretes de música nacional. El mayor desafío de este proyecto fue hacer las elecciones correctas de los poemas según el estilo en el que iban a ser musicalizados, consiguiendo que cada canción muestre una genuina compatibilidad entre letra y música.

Palabras clave: Navidad, villancico ecuatoriano, música ecuatoriana, literatura ecuatoriana.

Abstract

In Latin America, Christmas is one of the most important celebrations of the year, because it is deeply rooted in the culture since the arrival of Christianity in each territory. The way to commemorate Christmas has its variants depending on each place, from this exist different types of cultural manifestations that are significant events to accompany the festivities. However, many of those popular expressions are falling into disuse and this is mainly reflected in the music. The Christmas songs known as Christmas carols, are losing their traditional character influenced by the globalization of the music market. The present project emerged as a way to connect the Christmas musical traditions of our country with Ecuadorian literature and modern production technology and aesthetics. The tangible product resulting from this project was a disc that contains four songs created under the traditional way of composition of Christmas carols in this country: with rhythms and typical styles of Ecuadorian popular music. The letters used for these compositions were taken from Christmas-themed poems written by important poets in the history of national literature. The creative process of this album was inspired by several Christmas discs published in the country during the 20th century by national music performers. The biggest challenge of this project was to make the right choices of the poems according to the style in which they were going to be composed, getting each song to show a genuine compatibility between lyrics and music.

Keywords: Christmas, Ecuadorian Christmas carol, Ecuadorian music, Ecuadorian literature.

ÍNDICE GENERAL

Resumen	vi
Abstract.....	vii
Introducción.....	12
Antecedentes.....	13
Pertinencia	15
Objetivos.....	16
Capítulo 1.- Propuesta artística.....	17
1.1 Referencias	17
1.2 Metodología.....	18
Capítulo 2.- Preproducción.....	20
2.1 Recopilación musical.....	20
2.2 Análisis musical.....	20
2.2.1 Tono del niño.....	21
2.2.2 Arrullo esmeraldeño	23
2.2.3 Sanjuanito	25
2.2.4 Albazo.....	28
2.3 Recopilación literaria.....	30
2.4 Composición.....	32
2.4.1 <i>La noche buena</i>	32
2.4.2 <i>Belén</i>	34
2.4.3 <i>El Dios escondido</i>	38
2.4.4 <i>Villancico</i>	39
Capítulo 3.- Grabación	43
3.1 Primera sesión	43
3.2 Segunda sesión	44

3.3 Tercera sesión	44
3.4 Cuarta Sesión.....	45
3.5 Quinta sesión	45
3.6 Sexta sesión	45
3.7 Séptima sesión.....	46
Capítulo 4.- Post-Producción.....	48
4.1 Edición.....	48
4.2 Mezcla	48
4.2.1 <i>Rompe las sombras</i>	49
4.2.2 <i>De la noche estrellada</i>	50
4.2.3 <i>El recién nacido</i>	51
4.2.4 <i>Ha nacido el Señor</i>	52
4.3 Masterización.....	53
4.4 Diseño gráfico	53
Conclusiones y recomendaciones	55
Bibliografía.....	56
Fuentes discográficas.....	58
Anexos	59

ÍNDICE DE IMÁGENES

1 Célula rítmica del Tono del niño	21
2 Célula rítmica del Arrullo bambuquea' o	24
3 Célula rítmica del Arrullo bundea' o	24
4 Célula rítmica del Sanjuanito	26
5 Célula rítmica del Albazo	29

ÍNDICE DE TABLAS

1 Estructura del Tono del niño tipo 1:	22
2 Estructura del Tono del niño tipo 2:	22
3 Estructura del Tono del niño tipo 3:	23
4 Estructura típica del Arrullo esmeraldeño	25
5 Estructura típica del Sanjuanito	26
6 Estructura de una sección de forma A en el Sanjuanito	27
7 Estructura de una sección de forma B en el Sanjuanito	27
8 Estructura de un puente en el Sanjuanito.....	28
9 Estructura típica del Albazo	29
10 Estructura de un puente en el Albazo	30
11 Poemas seleccionados para musicalización.....	32
12 Estructura de la canción <i>Rompe las sombras</i>	34
13 Estructura de la canción <i>El recién nacido</i>	37
14 Estructura de la canción <i>De la noche estrellada</i>	39
15 Estructura de la canción <i>Ha nacido el Señor</i>	42

Introducción

El presente proyecto de titulación propuesto para la carrera de Producción Musical y Sonora, bajo la categoría de proyecto inter/transdisciplinario es la materialización de una idea surgida tras observar la falta de uso de repertorio nacional en actividades navideñas de corte tradicional (misas, novenas, pases del niño, etc), no porque no haya suficientes villancicos ecuatorianos tradicionales para cada ocasión, sino porque de ellos, los que gozan de amplia popularidad a nivel nacional son muy pocos, y, generalmente, en esa clase de actividades el público tiende a mostrar rechazo ante las canciones navideñas con las que no está familiarizado.

Fue así como se inició una búsqueda de villancicos ecuatorianos, tanto en audio como en partituras. El propósito era promover dichas canciones encontradas, puesto que merecían ser preservadas del olvido. Durante esa búsqueda, se hizo evidente de que, para considerar tradicional a un villancico, a parte de su antigüedad, un factor característico es que esté musicalizado precisamente en géneros y estilos propios de la música popular nacional. En general, las letras de aquellos villancicos tradicionales eran anónimas y, sin embargo, en varios casos podía determinarse un origen extranjero, lo cual motivó la idea de realizar un proyecto cuya autenticidad radique en la musicalización de poesía navideña de autores ecuatorianos, con el objetivo de tener villancicos de los que se pueda decir de manera comprobada que son netamente nacionales en cuanto a letra y música. Se decidió que el proyecto habría de girar en torno a la composición de cuatro villancicos, los mismos que serían presentados en un disco en formato *EP (Extended Play)*¹.

¹ Extended play: En español significa reproducción extendida, utilizada para denominar un formato de grabación musical.

Antecedentes

Ecuador, como el resto de los países de Latinoamérica, posee un amplio abanico de tradiciones que ligán la ancestralidad indígena con las celebraciones del calendario cristiano. Dentro de ellas, son notorias las festividades de navidad, que a pesar de tener rasgos distintivos que varían dependiendo del lugar, tienen en común el uso de cantos que reflejan la alegría de los creyentes ante el nacimiento de Jesucristo, considerado centro de su fe. Dichos cantos son conocidos como villancicos, y en Latinoamérica aparecieron en la época colonial, como nos lo describe la musicóloga y antropóloga chilena María Ester Grebe:

El villancico, género entroncado en la más genuina tradición hispánica, se proyecta en la historia de la música latinoamericana en dos cauces paralelos: La música folclórica y la docta. Durante la era colonial, los músicos profesionales adscritos a las grandes catedrales e iglesias urbanas impulsaron su desarrollo como forma artística. Paralelamente, proliferaban los villancicos como forma folclórica en las zonas rurales, siendo propagado por misioneros y curas párrocos y cultivado por el campesinado indígena, mestizo y criollo².

En lo que respecta a Ecuador, la gran mayoría de piezas musicales de la época colonial, incluido villancicos, se perdió con el paso de los años, principalmente la música docta, que se conservaba en registro escrito, y en menor grado la música popular, que se transmitía de forma intergeneracional. Como afirma el compositor e investigador musical Mario Godoy Aguirre, en Ecuador «la música colonial es un agujero negro, una etapa desconocida».³ Si bien recientemente se ha logrado recuperar decenas de partituras de aquella época gracias a los descubrimientos de Godoy,⁴ estas siguen siendo relativamente pocas en comparación con todo lo que se compuso durante aquel periodo de nuestra historia pre-republicana, además de ser exclusivamente música docta. En contraste, la música popular de aquella época tuvo que esperar al apogeo de la

² María Ester Grebe Vicuña, «Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica», *Revista Musical Chilena* 23, n.º 107 (1969): 7, acceso el 29 de enero del 2019, https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221_1/61125/1/192557.pdf

³ Conservatorio Franz Liszt, «Enfrentando un gran agujero negro», *Clave*, n.º 2 (2011): 12, acceso el 29 de enero del 2019, http://www.franzliszt.edu.ec/uploads/2/1/1/0/21100562/cfl_revista_clave_2011web.pdf.

⁴ Gonzalo Ortiz, «Una colección completa de música colonial», *El Comercio*, 28 de enero del 2018, acceso el 30 de enero del 2019, <https://www.elcomercio.com/tendencias/coleccion-completa-musica-colonial.html>.

industria fonográfica ecuatoriana a mediados del siglo XX, para llegar a ser objeto de interés recurrente de músicos profesionales. Sin embargo, no era un repertorio lo suficientemente amplio como para abastecer la desbordante producción de álbumes que se ofertaban en los días dorados de dicha industria en el país, por lo que tenían que recurrir frecuentemente a villancicos extranjeros, para no tener que caer en la grabación de las mismas canciones que la mayoría de los coros y orquestas nacionales interpretaban en sus producciones navideñas. Esto no quiere decir que en ese entonces no se hayan también compuesto villancicos de corte tradicional, pero ideados desde un principio para ser grabados en discos. En aquella época, todos los villancicos ecuatorianos, ya sea tradicionales o contemporáneos, que gozaban de difusión, eran únicamente de géneros musicales populares, pues a diferencia de su contraparte docta, fueron pensados desde un inicio para el uso autónomo del pueblo común en sus festejos navideños informales. Cabe recalcar que también hay casos de villancicos nacidos en un contexto académico que con el paso de los siglos fueron mutando hasta sonar de una manera muy distinta a la original y formar ahora parte del repertorio popular, como es el caso de la canción *Zagales a prisa*, cuya evolución se puede constatar comparando la versión colonial original descubierta por Godoy, y la versión popular que persiste hasta la actualidad con ritmo de Tono del niño,⁵ un estilo particular de villancico de la ciudad de Cuenca.

Fue así como en 1961 ocurrió algo que marcó para siempre la situación del villancico ecuatoriano: el sello discográfico Onix, cuyo propietario era el célebre José Domingo Feraud Guzmán, publica el disco *Dulce Jesús mío Y otros villancicos tradicionales del Ecuador*, interpretado por el trío infantil Los Pibes Trujillo, el cual logró un éxito en ventas nunca antes alcanzado por ningún álbum navideño grabado en Ecuador⁶. Este suceso consiguió que, hasta la actualidad, las diez canciones contenidas en aquel disco hayan sido infaltables en toda conmemoración navideña en el país, sin embargo, consiguió también un efecto negativo: opacar a los otros villancicos tradicionales ecuatorianos que habían sobrevivido hasta aquellos días, y también a los villancicos contemporáneos que hayan alcanzado cierta popularidad. Debido a eso,

⁵ Coro Polifónico Ciudad de Cuenca, «Zagales a prisa», canción grabada en 1973, video en YouTube, 2:41, acceso el 2 de agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Ki3FRbbC42I>.

⁶ Harold Escobar Apráez, «Segundo Bautista y los villancicos de los Pibes Trujillo», *Es Noticia*, s/f, acceso el 30 de enero de 2019, <https://esnoticia.co/noticia-26665-segundo-bautista-y-los-villancicos-de-los-pibes-trujillo>.

desde entonces hasta la actualidad suenan cada vez menos o han quedado solo en la memoria de ancianos y coleccionistas.

Pertinencia

Teniendo en cuenta el declive del uso de villancicos ecuatorianos de corte tradicional, el proyecto propuso, desde una perspectiva inmersa en la herencia musical de nuestro país, la creación de nuevos ejemplares, que coincidan con los estilos y géneros populares característicos de nuestra música navideña tradicional, y que puedan ser difundidos a través soportes audibles a favor de la promoción de la música nacional por sobre la extranjera que en las últimas décadas ha predominado en los contextos navideños en el país.

A pesar de que en nuestro país nunca se ha dejado de producir música navideña, ya sea clásicos modernizados o temas inéditos, es necesario aclarar que no todo lo que se produce entra en la categoría de villancicos. Hay músicos que consideran pertinente hacer una distinción entre villancico y canción de navidad, puesto que, aunque ambos evoquen la ternura a través de una inclinación hacia lo infantil, el villancico tiene la religiosidad como base, pues habla del nacimiento de Jesús y su entorno, y, tal como explica el productor musical guayaquileño Jorge Luis Bohórquez «esto lo diferencia de la canción de navidad que recoge la festividad, pero no necesariamente detalla el hecho»⁷. Algunos ejemplos de canciones de navidad de gran fama internacional son *White Christmas* de Irving Berlin, que describe en primera persona las añoranzas de alguien que recuerda cómo festejaba la navidad en su niñez; y *Feliz navidad* de José Feliciano, en la que el intérprete proclama deseos de alegría para la celebración de las fiestas navideñas y de fin de año.

Al mismo tiempo, este proyecto tuvo un fuerte énfasis en los trabajos de varios poetas ecuatorianos que en su momento fueron influyentes en el panorama literario nacional, de cuyas obras, que han pasado al olvido en su mayoría, se tomaron algunas

⁷ «Villancicos con sabor a Ecuador», El Universo, 12 de diciembre de 2010, acceso el 2 de agosto de 2019, <https://www.eluniverso.com/2010/12/12/1/1382/villancicos-sabor-ecuador.html>.

para el proyecto en cuestión, dándoles de esta manera un merecido reconocimiento a dichos autores.

Objetivos

Objetivo general

Analizar grabaciones y textos indagando en los recursos musicales y sonoros que eran utilizados en los villancicos tradicionales ecuatorianos para crear un concepto sonoro y visual que gire alrededor de un disco *EP* titulado *Navidad en tierra ecuatoriana*.

Objetivos específicos

Recopilar poemas navideños de autores ecuatorianos antiguos de hasta mediados del siglo XX, que no hayan sido musicalizados previamente.

Musicalizar los poemas recopilados utilizando géneros y estilos tradicionales del villancico ecuatoriano.

Grabar, mezclar y masterizar los temas utilizando métodos y tecnología modernos.

Producir un disco *EP* que contenga cuatro temas navideños compuestos a partir de un análisis de los estilos y sonoridades tradicionales del villancico ecuatoriano.

Capítulo 1.- Propuesta artística

El proyecto de tesis planteado consistió en la producción de cuatro canciones compuestas cada una bajo un género musical tradicional del villancico ecuatoriano, buscando así una sensación de añoranza y conexión del pueblo con sus raíces. Es un intento de enaltecer el orgullo identitario de los ecuatorianos por la música nacional, valiéndose de la alta importancia cultural que sigue teniendo en nuestra sociedad una festividad tan antigua como lo es la navidad.

El contenido lírico de las canciones de este proyecto se basó en la recontextualización de versos navideños preexistentes. Dichos versos fueron seleccionados de entre poemas escritos por personajes célebres de la historia de la literatura nacional, que abarcaban desde la época colonial hasta la segunda mitad del siglo XX. Después de la recopilación de una basta cantidad de poemas, se procedió a tomar aquellos ejemplares que resultasen útiles para su musicalización según los requerimientos típicos de cada género musical escogido. En cada tema, además de contar con los instrumentos y características musicológicas propias de su género, se procuró conservar la sonoridad que identifica tradicionalmente a dichos géneros musicales.

Posteriormente, se procedió con la grabación y publicación de un disco en formato *EP* titulado *Navidad en tierra ecuatoriana* que contiene las cuatro composiciones, en las que trabajaron en conjunto músicos especializados en música popular ecuatoriana, y otros experimentados en otras áreas de las artes sonoras, buscando una complementación mutua que logre reflejar auditivamente todo el bagaje cultural detrás de los villancicos tradicionales de este país.

1.1 Referencias

Dada la naturaleza de este proyecto, se tuvo a bien tomar dos tipos de referencias: artísticas y de producción.

Fueron parte de las referencias artísticas aquellos discos que sirvieron como inspiración durante la composición, arreglos e interpretación de las canciones del presente proyecto, por haber sido álbumes que presentaban música navideña nacional en los formatos estilísticos propios de los villancicos tradicionales ecuatorianos. Tales discos fueron: *Dulce Jesús mío y otros villancicos tradicionales del Ecuador* (1961) de Los Pibes Trujillo; *Afro-hispanic Music From Wester Colombia and Ecuador* (1967) recopilado por Norman E. Whitten; *Cantemos al señor* (1968) del Coro de las Carmelitas Descalzas de Ambato; *Linda navidad* (1972) de Los Celestiales; *Villancicos de Cuenca del Ecuador* (1973) del Coro Polifónico Ciudad de Cuenca; *Barbas blancas* (1977) de Hermanos Morales; *Villancicos* (1979) de Orquesta Típica Ortiz y Dúo infantil Carrasco Ayala; *Los aguinaldos* (1981) de Hermanas Moscoso; *Nos ha nacido un niño* (1982) de P. Hugo Vázquez y Almazán.

Por otro lado, teniendo en cuenta que el presente proyecto busca la utilización de recursos y tecnología contemporáneos, se tuvo como referentes de producción musical a cuatro discos de música nacional lanzados durante el siglo XXI por la cantante quiteña Margarita Laso, puesto que las canciones allí contenidas, aunque no están relacionadas con la navidad, cuentan en su mayoría con instrumentación y técnicas interpretativas similares a las del proyecto en cuestión. Dichos discos fueron: *Vivir en este Carpuela* (2001), *Más bueno que el pan* (2002), *El canelazo* (2005) y *Corazoncito* (2009).

1.2 Metodología

El estudio realizado para el presente proyecto fue de tipo descriptivo, ya que se concentró en el análisis y descripción de los géneros y estilos de música popular ecuatoriana usados tradicionalmente en los villancicos nacionales, sin cuestionar la naturaleza de estos, solo describiendo de manera objetiva tanto sus aspectos musicológicos como líricos en base a conceptos ya definidos.

Según el objeto de estudio, fue una investigación de tipo aplicada, pues la indagación de la teoría musical detrás de los géneros nacionales y sus variantes en los

estilos de villancicos, y la búsqueda de obras de poetas ecuatorianos, tenían como propósito la composición de nuevas canciones que reflejen una fuerte carga cultural.

De acuerdo a la fuente de información, fue una investigación de tipo documental, ya que el conocimiento se obtuvo a partir de archivos escritos y sonoros, los cuales fueron partituras, libros de teoría musical, de historia y de poesía, y grabaciones de música nacional de diversas épocas.

Respecto al nivel de medición y análisis de información, fue una investigación de tipo cualitativa, puesto el conocimiento adquirido en esa parte del proceso, fue información no cuantificable en términos matemáticos, al tratarse de cualidades artísticas de la letra y música de los géneros y estilos investigados.

En relación a las técnicas de obtención de datos, fue una investigación de baja interferencia, puesto que se recolectaron y analizaron datos ya obtenidos respecto a la música popular ecuatoriana, con el propósito de presentar una idea clara a la interrogante: ¿cómo deben sonar los villancicos tradicionales ecuatorianos?

Acorde al margen temporal que abarca la investigación, se puede decir que fue de tipo diacrónica, puesto que se buscó información referente a la época de la llegada del cristianismo a territorios del actual Ecuador, hasta la situación del villancico hoy en día en nuestro país.

El método que se aplicó fue de tipo deductivo, puesto que se partió de principios, teorías y premisas comunes entre las obras de cada género musical analizado, para aplicarlas a casos particulares que contengan todas aquellas características.

Capítulo 2.- Preproducción

2.1 Recopilación musical

El procedimiento inició con la búsqueda a través de internet de registros sonoros de villancicos ecuatorianos disponibles para la escucha en línea, seleccionando aquellos que hayan sido publicados durante la segunda mitad del siglo XX. También se realizó una búsqueda, aunque en menor grado, de material audible similar en discos de vinilo.

De todo lo recopilado, se dio prioridad a los álbumes en los cuales las canciones fueron ejecutadas según ritmos e instrumentaciones tradicionales, puesto que se encontraron varios ejemplares de álbumes que presentaban canciones orquestadas para un pretendido carácter bailable, ya sea canciones preexistentes versionadas, o canciones nuevas, creadas para tal producción.

2.2 Análisis musical

Tras la escucha de los álbumes en cuestión, el primer aspecto a destacar es que, a pesar de que el villancico en Ecuador se sirvió generalmente de géneros populares que nunca fueron exclusivos para la temática navideña, existen dos casos específicos de ritmos que, por el contrario, son utilizados exclusivamente para los villancicos, y estos son: el Tono del niño en la ciudad de Cuenca, y el Arrullo en la provincia de Esmeraldas. Esa característica tan destacada que comparten aquel par de ritmos hizo que sin dudar se eligieran para ser parte de *Navidad en tierra ecuatoriana*. Los otros dos estilos escogidos fueron el Albazo y el Sanjuanito, debido a ser estos los más frecuentes en el repertorio de villancicos tradicionales de nuestro país.

Con el apoyo de documentación académica en el ámbito de la etnomusicología, se procedió a realizar el análisis morfológico de los géneros escogidos, con el fin de comprender los elementos que les otorgan su identidad característica, y así poder recrearlos en las composiciones del proyecto.

2.2.1 Tono del niño

Tono del niño es el nombre con el que se conoce a un ritmo propio de la ciudad de Cuenca del Ecuador de uso exclusivo navideño, el cual brinda una identidad musical particular a las festividades decembrinas locales, tales como novenas, velaciones y pases del Niño.

El género como tal terminó de definirse ya entrado el siglo XX, en el que adquiere su característico ritmo. Antes de eso, no se tenía una distinción precisa, en base a la teoría musical, del repertorio navideño cuencano frente a los villancicos del resto del país. Desde entonces se ha interpretado con un ritmo muy peculiar que «probablemente no pertenece a ningún género tradicional ecuatoriano practicado en las diferentes regiones del país, ni a ninguna manifestación musical del calendario festivo religioso o profano».⁸ Se trata de una fórmula rítmica de dos compases en 6/8, pero el segundo con acentuaciones que imitan al compás de 3/4.

Célula rítmica del Tono del niño



Imagen 1

En sus ejemplares más básicos, los Tonos del niño cuentan con una estructura simple de estrofas melódicamente iguales, separadas por un estribillo instrumental; en dichas estrofas, cada verso se interpreta dos veces seguidas de forma idéntica tanto en texto como en melodía. Tal es el caso del tema *Hola Huiracocha*, el cual, según el investigador musical Ángel Rafael Saula Sanango, «es considerado como la composición modelo de este género»⁹, al ser este el Tono del niño más viejo del que se tiene evidencia de antigüedad, y por ende, el más ejecutado durante los pases del niño y «el villancico más reconocido por el público cuencano»¹⁰. Dicha canción, al igual que la mayoría de Tonos del Niño, está compuesta en tono menor, sin embargo, al ser un

⁸ Mariana Sánchez y Jannet Alvarado, *Los tonos del niño cuencanos: Estudio etnomusicológico* (Cuenca: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011), 31.

⁹ Ángel Rafael Saula Sanango, «Sinfonía El pase del niño viajero» (tesis magisterial, Universidad de Cuenca, 2010), 7, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3200>.

¹⁰ Saula Sanango, «Sinfonía El pase del niño», 7.

género que carece de patrones armónicos típicos, hay varios ejemplares en tonos mayores o con intercambios modales, e incluso con mayor complejidad en su estructura debido a la inclusión de estrofas que difieren melódicamente entre sí, entrando a la clasificación de formas A y B respectivamente. Cuando hay estrofas con la forma B, son también iguales entre sí en cuanto a texto. Las repeticiones inmediatas, tanto de texto como de frases melódicas, son frecuentes, pero no son una característica inherente al género. Tal libertad compositiva se debe a la naturaleza del género, la cual es definida por su fórmula rítmica, independientemente de las características melódicas y armónicas de cada pieza, que aunque no se basan en reglas estrictas, toman bastante influencia de la música autóctona y criolla de la sierra ecuatoriana. El estribillo instrumental puede o no tener la misma melodía de alguna parte cantada, así como puede haber hasta dos estribillos diferentes, o simplemente uno ser una variación del otro.

Estructura del Tono del niño tipo 1:

Estribillo
Estrofa (forma A)
Estribillo
Estrofa (forma A)
Estribillo

Tabla 1

Estructura del Tono del niño tipo 2:

Estribillo
Estrofa (forma A)
Estrofa (forma B)
Estribillo
Estrofa (forma A)
Estrofa (forma B)
Estribillo

Tabla 2

Estructura del Tono del niño tipo 3:

Estribillo
Estrofa (forma A)
Estribillo
Estrofa (forma B)
Estribillo
Estrofa (forma A)
Estribillo
Estrofa (forma B)
Estribillo

Tabla 3

2.2.2 Arrullo esmeraldeño

En la provincia de Esmeraldas, la cultura afrodescendiente tiene su equivalente al villancico mestizo, que es parte de una categoría más amplia de música local. Arrullo es el nombre con que se conoce en esta provincia al conglomerado de rituales y festejos que se dan en torno a festividades religiosas en honor al Niño Jesús, la Virgen María o algún santo. También se llaman Arrullos a los cantos que se interpretan durante estas celebraciones y, a pesar de tener una fuerte carga rítmica, no son pensados para bailar, sino para «reforzar la integración social»¹¹, según describe Godoy, dado que se desarrollan en torno de la improvisación, tanto lírica como instrumental.

Para el canto del Arrullo, el papel de solista tradicionalmente lo hace una mujer, denominada *cantadora*, mientras el resto de los participantes se encarga del coro, repitiendo una misma frase de manera antifonal.

La instrumentación que caracteriza a los arrullos es: bombo, cununo macho, cununo hembra, y guasá. Gracias al carácter comunitario del acto, es normal el uso simultáneo de varios ejemplares de un mismo instrumento. El Arrullo prescinde de instrumentos melódicos.

¹¹ Mario Godoy Aguirre, *Breve historia de la música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005), 67.

Dependiendo de su contenido lírico, se dividen en dos tipos: Arrullos a lo divino y a lo humano. Los Arrullos a lo divino son aquellos cuyos versos van dedicados al personaje religioso que se está conmemorando en ese momento, resaltando sus virtudes y milagros. En la misma celebración, los Arrullos a lo humano empiezan a sonar desde aproximadamente las 3 de la madrugada hasta el amanecer, y describen «sus sentimientos, la cotidianidad, el ciclo vital, el entorno, el mar, las palmeras, el río, etc.»¹².

Según el ritmo empleado para la ejecución del Arrullo, se puede clasificar en dos tipos: Arrullo bambuquea'ó, en compás de 6/8, y Arrullo bundea'ó, en compás de 4/4¹³.

Célula rítmica del Arrullo bambuquea'ó



Imagen 2

Célula rítmica del Arrullo bundea'ó



Imagen 3

La estructura típica del Arrullo consta de una estrofa inicial denominada décimas, cantada por la solista, generalmente a compás libre y a capella o con mínimo de acompañamiento. A continuación, empiezan las coplas y un acompañamiento instrumental intenso.

Durante las coplas, el pueblo contesta una misma frase después de cada verso de la cantadora. Dada la naturaleza improvisada del Arrullo, la cantadora puede ejecutar versos que tengan continuidad narrativa con el verso anterior, con la respuesta, o con

¹² Godoy, *Breve...*, 67.

¹³ Raúl Alberto Zambrano Morales, «Entre arrullos y chigualos: Análisis de los cantos de tradición oral esmeraldeña para la adaptación de una sección de acompañamiento popular, demostrando en un portafolio de cuatro arreglos de temas tradicionales» (tesis de licenciatura, Universidad de las Américas, 2018), 43, <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/8560>.

ninguno. En el Arrullo se mezclan indistintamente versos de origen ancestral que se transmitieron de forma oral entre generaciones, con versos que fueron concebidos por la cantadora en el mismo instante en que fueron cantados.

Estructura típica del Arrullo esmeraldeño

Décimas	Verso 1 (bis)
	Verso 2 (bis)
Coplas	Verso 3
	Respuesta
	Verso 4
	Respuesta
	Verso 5
	Respuesta (Sucesivamente)

Imagen 4

2.2.3 Sanjuanito

Es un género musical en compás de 2/4, cuyo origen se ubica probablemente en las danzas ceremoniales prehispánicas para la celebración anual del *Inty Raimi*, el cual fue sustituido por la fiesta de San Juan Bautista, que se conmemora cada 24 Junio. Al respecto afirma Godoy que el Sanjuanito «es el producto de un largo proceso de innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales»¹⁴

De sus investigaciones etnomusicológicas *in situ*, Godoy señala que «la cifra metronómica aproximada es negra=114»¹⁵, sin embargo, en las grabaciones de estudio analizadas, se encuentran ejemplares de canciones con un tempo desde 100 bpm y otras de hasta 116 bpm.

En cuanto a la instrumentación, el formato tradicional tiene a la guitarra como instrumento principal, acompañada de uno o varios instrumentos autóctonos del

¹⁴ Godoy, *Breve...*, 181.

¹⁵ Godoy, *Breve...*, 182.

Ecuador, como bandolín, pingullo, dulzaina y rondador, o extranjeros como quena, zampona, requinto, bombo y violín. En las últimas décadas se ha hecho frecuente la inclusión de nuevos instrumentos como los vientos metales y percusiones.

Los Sanjuanitos siempre se componen en tonalidad menor, pasando de la escala menor natural a la menor armónica según convenga a los acordes de turno. La célula rítmica del Sanjuanito es la siguiente:

Célula rítmica del Sanjuanito



Imagen 4

En las canciones pertenecientes a este género son muy habituales las temáticas de tristeza, recordando así la popular frase «los ecuatorianos nos alegramos con música triste»¹⁶, siendo los villancicos el motivo de una curiosa situación, casi paradójica: la alegría implícita de las celebraciones navideñas expresadas a través de letras que evocan la ternura y lamento al mismo tiempo.

A pesar de que hay casos en que se toman ciertas libertades, en general la estructura básica del Sanjuanito es la siguiente:

Estructura típica del Sanjuanito

Introducción	Opción 1: Puente Estribillo (forma A) Puente	Opción 2: Estribillo (forma A) Puente	Opción 3: Puente
Estrofa (forma A)	Melodía 1 (bis)		
	Melodía 2 (bis)		
Puente			
Estrofa (forma B)	Melodía 3 (bis)		
	Melodía 2 (bis)		

¹⁶ Godoy, *Breve...*, 182.

Puente		
Estribillo	Opción 1: Forma A	Opción 2: Forma B
Puente		

Tabla 5

Aquellos elementos están presentes en todas las composiciones del género, normalmente seguidos de más estrofas y estribillos, según el orden y forma que se disponga particularmente.

Una pieza de Sanjuanito tiene claramente definidas las formas A y B para las melodías tanto de sus estrofas cantadas como de sus estribillos instrumentales.

Estructura de una sección de forma A en el Sanjuanito

Melodía 1 (bis)	Repetición idéntica	
Melodía 2 (bis)	Opción 1: Repetición idéntica	Opción 2: Repetición con variante

Tabla 6

Estructura de una sección de forma B en el Sanjuanito

Melodía 3 (bis)	Repetición idéntica
Melodía 2 (bis)	Se ejecuta según la opción elegida en la forma A

Tabla 7

En el caso de usar el estribillo en la introducción siempre ha de ser en la forma A, sin embargo, las veces que se vuelvan a usar estribillos, queda a disposición particular si se utiliza la forma A o B.

En las estrofas, la repetición de cada frase melódica equivale a la repetición de cada verso del texto. Son minoritarios los casos de Sanjuanitos en que la repetición inmediata de una frase melódica se lleve a cabo con un texto diferente.

En los casos en que se usa la melodía 2 con la opción 2, debe repetirse la misma variante en cada ocasión que se ejecute dicha melodía, ya sea en estribillo o estrofa. Una

forma muy popular de ejecutar tal variante implica que el final de dicho fragmento modifique su melodía de tal manera que pueda ser acompañado con el acorde dominante menor. En esos casos, el puente está compuesto en torno a dicho acorde.

El puente es una de las características distintivas del género. Consta de una pequeña frase melódica que se repite ya sea de forma idéntica o con variaciones. Se interpreta siempre antes de empezar una estrofa, y frecuentemente antes de un estribillo instrumental. En una misma canción, el puente se ejecuta igual cuantas veces se repita, sin embargo, es habitual acabar la canción con solo un fragmento del puente.

Estructura de un puente en el Sanjuanito

Opción 1	2 frase melódicas de 2 compases
Opción 2	4 frases melódicas de 2 compases
Opción 3	2 frases melódicas de 4 compases

Tabla 8

2.2.4 Albazo

Antes de definirse como un género musical específico, el término Albazo surgió para denominar al evento festivo que se da en varios pueblos de la sierra ecuatoriana en el contexto de festividades religiosas, en que las bandas de música recorren las calles durante el amanecer, es decir, recibiendo el alba¹⁷.

Como composición musical, el Albazo es un ritmo de origen criollo en compás de 6/8 y un tempo aproximado de negra con punto=102 bpm¹⁸. Su célula rítmica es la siguiente:

¹⁷ Godoy, *Breve...*, 176.

¹⁸ Godoy, *Breve...*, 177.

Célula rítmica del Albazo



Imagen 5

Instrumentalmente, el formato tradicional es el de banda de pueblo, compuesto por: bombo, redoblante, platillos y vientos metales; esto debido a la necesidad imperante de tener un sonido considerablemente potente en las interpretaciones que son al aire libre como parte de una celebración popular.

Durante el siglo XX, el Albazo adquirió un formato más individualista, que gira en torno a la guitarra como base rítmica, y en consecuencia se abre el paso a gran variedad instrumentos, agregados o sustituyendo a los vientos metales.

La estructura del Albazo es en general muy similar a la del Sanjuanito, aunque brindando más libertades creativas para la composición de las melodías básicas de una canción, puesto que no es obligatorio el uso de frases melódicas cortas con repeticiones inmediatas, sino que pueden ser de mayor duración, con o sin tales repeticiones, las cuales pueden o no tener variaciones.

Estructura típica del Albazo

Introducción	Opción 1: Puente Estribillo (forma A) Puente	Opción 2: Estribillo (forma A) Puente	Opción 3: Puente
Estrofa (forma A)	Esquema melódico 1		
	Esquema melódico 2		
Puente			
Estrofa (forma B)	Esquema melódico 3		
	Opción 1: Esquema melódico 2	Opción 2: Esquema melódico 4	
Puente			
Estribillo	Opción 1: Forma A	Opción 2: Forma B	
Puente			

Estrofa(s)	Opción 1: Forma A Puente Forma B	Opción 2: Forma B
-------------------	---	----------------------

Tabla 9

Una característica compartida con el Sanjuanito es el puente, pero aquí es infaltable antes de cualquier sección cantada o instrumental y siempre está compuesto en torno al acorde dominante menor, puesto que una de las particularidades del Albazo es que las formas A y B terminan necesariamente con dicho acorde.

Estructura de un puente en el Albazo

Opción 1	4 frases melódicas de 1 compas
Opción 2	4 frases melódicas de 2 compases
Opción 3	2 frases melódicas de 2 compases
Opción 4	2 frases melódicas de 4 compás

Tabla 10

2.3 Recopilación literaria

Esta etapa del proyecto inició con una búsqueda en internet de nombres de poetas ecuatorianos desde la época de la colonia hasta mediados del siglo XX. Era técnicamente imposible recolectar los nombres de absolutamente todos, por lo que se partió de aquellos que la historia recuerda como los principales exponentes de la poesía religiosa, dando por sentado que, al momento de indagar en sus obras, los nombres de más literatos de interés para el proyecto, religiosos o seculares, irían apareciendo paulatinamente.

Un obstáculo frecuente era que, aunque se pudieran conocer los títulos de libros que contengan las poesías de los escritores en cuestión, no siempre era fácil conseguir dichos libros. Las obras se buscaron primeramente en internet, principalmente en la biblioteca digital de la Casa de la Cultura Ecuatoriana¹⁹ y en el repositorio institucional de la Universidad de Cuenca²⁰. Si no se podía conseguir en línea algún libro deseado, se intentaba buscando una copia física en la Biblioteca de las Artes y en la Biblioteca Municipal, ambas de la ciudad de Guayaquil.

De entre 29 poetas, se logró recopilar 60 poemas relacionados con la navidad, los cuales fueron expuestos a análisis en cuanto a forma y fondo, para determinar cuáles serían los cuatro más convenientes para musicalizar en los géneros musicales previamente elegidos.

La primera revisión de los poemas recopilados se centró en el enfoque con el que estos contemplaban a la navidad, ya que es un tema que cada uno de los autores abordó desde su propio punto de vista. Resultaron de mayor interés para el proyecto, aquellas obras que se presentaban como una expresión del sentir religioso, en contraste con las que solo eran un retrato de experiencias personales del autor.

La segunda revisión se hizo en torno a la facilidad de comprensión que brinden. Los poemas databan del siglo XVII en adelante, y mientras más antiguos eran, más se notaban las diferencias gramaticales con el castellano actual. Además, el estilo literario influía bastante en la comunicación del mensaje, lo cual puede funcionar bien como poesía, pero no necesariamente como música popular. Se descartaron los poemas que presumiblemente conllevarían a una dificultad de entendimiento por parte del oyente en el caso de ser musicalizados.

La tercera revisión se dio en torno a la estructura y métrica de cada poema, teniendo en cuenta el destino musical previsto. Como resultado, solo pocos ejemplares seguían disponibles, de entre los cuales se eligieron los cuatro definitivos junto con el género en el que habría de ser musicalizado cada uno:

¹⁹ <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/>

²⁰ <http://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Poemas seleccionados para musicalización

Poema	Autor	Género musical
<i>La noche buena</i>	Juan León Mera	Albazo
<i>Belén</i>	Remigio Crespo Toral	Tono del niño
<i>El Dios escondido</i>	Aurelio Espinosa Pólit	Sanjuanito
<i>Villancico</i>	Wenceslao Pareja	Arrullo esmeraldeño

Tabla 11

2.4 Composición

2.4.1 *La noche buena*

La composición del Albazo se hizo en base al soneto²¹ *La noche buena*, obra de la pluma de Juan León Mera (1832 - 1894), escritor, político, y pintor ambateño, conocido principalmente por haber sido el creador de la letra del Himno Nacional del Ecuador. A continuación, la letra del poema copiada textualmente de su libro *Poesías* (1858):

Rompe las sombras de la noche oscura
Celeste claridad: la faz divina
Del santo niño el ámbito ilumina
Con el puro fulgor de su hermosura.

Y rebosando en maternal ternura
Su faz la Virgen sobre su hijo inclina,
Y sus labios de rosa matutina
En la frente le imprime fresca y pura.

Mira José de gozo trasportado
El triunfo de Israel mientras resuena
Glorioso el himno del querub alado;

²¹ Soneto es una forma de composición poética que consta de cuatro estrofas, las dos primeras de cuatro versos cada una, y las dos siguientes de tres versos cada una.

Mas sobre un lecho de silvestre avena
Yace Jesús, y sufre resignado
Las miserias qué amor sufrir le ordena.²²

Este poema tiene más texto de lo que se necesitaría para un Albazo convencional, por lo cual se descartó la última estrofa. En las estrofas restantes, el único cambio drástico fue el intercambio de lugares entre la segunda y tercera estrofa, aprovechando que esto no comprometía la narrativa, puesto que las situaciones descritas en estas tres estrofas bien pueden entenderse cronológicamente como simultáneas, no como consecutivas. En adelante, analizaremos el texto en cuestión en función de la canción de la cual es parte.

Estrofa 1 //Rompe las sombras de la noche oscura,//
celeste claridad: la faz divina
del santo niño el ámbito ilumina
con el puro fulgor de su hermosura.

Estrofa 2 //Mira José de gozo trasportado//
//el triunfo de Israel mientras resuena
glorioso el himno del querube alado,//
glorioso el himno del querube alado.

Estrofa 3 //Y rebosando en maternal ternura//
su faz la Virgen sobre el hijo inclina,
y sus labios de rosa matutina
en la frente le imprime fresca y pura.

Debido a encontrarse actualmente en desuso, la palabra “querub” en la segunda estrofa fue sustituida por “querube”, su equivalente moderno. Para solucionar cierta dificultad en la pronunciación al cantar, la palabra “su” en la tercera estrofa fue reemplazada por “el”. Por decisión del productor del proyecto, se le dio a la canción

²² Mera, Juan León. *Poesías*. Quito: 1858. <https://books.google.com.ec/books?id=GstCAAAAYAAJ&printsec=frontcover>

como título las tres palabras iniciales de su letra: *Rompe las sombras*. La estructura general de la canción es la siguiente:

Estructura de la canción *Rompe las sombras*

Estribillo	Forma A
Puente	
Estrofa 1	Forma A
Puente	
Estrofa 2	Forma B
Puente	
Estribillo	Forma A
Puente	
Estrofa 3	Forma A
Puente	
Estrofa 2	Forma B

Tabla 12

2.4.2 *Belén*

Al ser el Tono del niño un género musical característico de la ciudad de Cuenca, se pensó que sería mejor componer en base a una obra del escritor y político cuencano Remigio Crespo Toral (1860 - 1939). Se eligió el poema *Belén*, cuyas estrofas difieren entre sí en cuanto a cantidad de versos, a pesar de que estos sí tienen un patrón métrico uniforme. A continuación, la letra transcrita literalmente de su libro *Plegarias: Poesías religiosas* (1934):

El recién nacido
 sonrío en las pajas.
 La Madre lo mira
 detrás de sus lágrimas:
 oro la cabeza,
 las mejillas nácar,

las manos dos lirios,
los pies rosas blancas.

Mas lo ve su Madre
tendido en las pajas;
el lirio está rojo,
que en sangre se baña;
las rosas se cubren
con puntos de grana;
y púrpura tiñe
la frente de nácar.

Ofrendas le trae
la rústica granja;
reyes sus tesoros
rinden a sus plantas,
con preciosas gemas
y aromas de Arabia.

Mas piensa la Madre,
que sobre las pajas,
un cadáver se unge
con bálsamo y lágrimas;
y mira que sobre
las rústicas tapias,
súbita y sangrienta,
la Cruz se destaca,
que en la inmensa escena
de la edad en su alma
ya sobre la cuna
surge solitaria.

¡Fiesta de suspiros,
de amor y de lágrimas!

El Niño sonríe,
mas la Madre calla.
Mientras de los cielos
atruena el hosanna,
adentro profundos,
gemidos estallan.

Y cuando se escucha
la canción lejana-
 Gloria en las alturas
y paz a las almas!-
llanto de los cielos
como fuente mana,
ya desde la cuna,
ya desde las pajas,
donde el blanco lirio
se ti ne de grana,
y las azucenas
se cubren de lágrimas...²³

Desde un principio fue evidente la necesidad de descartar estrofas, y se optó musicalizar únicamente la primera, segunda y quinta puesto que son las que tienen 8 versos, una cantidad muy conveniente para este género musical. Posteriormente se decidió musicalizar también la última estrofa, pero solo hasta su octavo verso. Como resultado, el texto para la canción quedó definido de la siguiente manera:

Estrofa 1

El recién nacido sonríe en las pajas.
La Madre lo mira detrás de sus lágrimas:
oro la cabeza, las mejillas nácar,
//las manos dos lirios, los pies rosas blancas.//

Estrofa 2

Mas lo ve su Madre tendido en las pajas;
el lirio est  rojo, que en sangre se baña;

²³ Crespo Toral, Remigio. *Plegarias: Poetas religiosas*. Quito: 1934. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/885>

las rosas se cubren con puntos de grana;
 //y púrpura tiñe la frente de nácar.//

Estrofa 3

¡Fiesta de suspiros, de amor y de lágrimas!
 El Niño sonrío, mas la Madre calla.
 Mientras de los cielos atruena el hosanna,
 //adentro profundos, gemidos estallan.//

Estrofa 4

Y cuando se escucha la canción lejana-
 ¡Gloria en las alturas y paz a las almas!-
 llanto de los cielos como fuente mana,
 //ya desde la cuna, ya desde las pajas.//

Se compusieron dos estribillos diferentes, uno con la misma melodía de los primeros 8 compases de la estrofa, y otro con 8 compases sin similitud a ningún fragmento cantado. Se decidió que la canción llevaría por título las primeras tres palabras del texto: *El recién nacido*. El esquema general de la canción es el que se muestra a continuación:

Estructura de la canción *El recién nacido*

Estribillo 1	8 primeros compases de la forma A
Estrofa 1	Forma A
Estribillo 2	Forma B
Estrofa 2	Forma A
Estribillo 2	Forma B
Estrofa 3	Forma A
Estribillo 1	8 primeros compases de la forma A
Estrofa 2	Forma A
Estribillo 2	Forma B

Tabla 13

2.4.3 *El Dios escondido*

Para la composición del Sanjuanito resultaba sumamente conveniente un poema que tuviese estrofas de 4 versos, siendo estos de métrica y rima regular. Fue escogido el poema *El Dios escondido* para esta composición pues cumplía con las cualidades requeridas. Dicha pieza literaria fue escrita por el ensayista, poeta, crítico literario, traductor y catedrático quiteño, Aurelio Espinosa Pólit (1894 – 1961). Este poema casi no necesitó modificaciones en su letra y se utilizó tal como aparecía en el libro recopilatorio *Aurelio Espinosa Pólit, S.J. Poesía completa* (1996), a excepción de la omisión de la palabra “Él” en la última línea. A continuación, se describe el uso que se dio a cada estrofa dentro de la canción.

- Estrofa 1** //De la noche estrellada
mediando el curso va;//
//nadie sospecha nada,
y Dios naciendo está...//
- Estrofa 2** //¿Habrá quien no se asombre
de olvido tan cruel?//
//Dios nace por el hombre,
y nadie piensa en Él...//
- Estrofa 3** //Pesebre solitario...
Perpetua navidad://
//en torno del sagrario
la misma soledad...//
- Estrofa 4** //El mundo no ha aprendido
que tiene un salvador;//
//y Dios sigue escondido
y²⁴ huérfano de amor²⁵...//

²⁴ El texto original decía «y Él, huérfano»

²⁵ Jorge Salvador Lara, *Aurelio Espinosa Pólit, S.J. Poesía completa* (Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 1996), 143.

Por decisión del productor del proyecto, se tuvo a bien titular a la canción como su primer verso: *De la noche estrellada*. La estructura general de la canción es como se muestra en el siguiente cuadro:

Estructura de la canción *De la noche estrellada*

Estribillo 1	Forma A
Puente	
Estrofa 1	Forma A
Puente	
Estrofa 2	Forma B
Puente	
Estrofa 3	Forma A
Puente	
Estrofa 2	Forma B
Estribillo 1	Forma A
Puente	
Estrofa 4	Forma B
Estribillo 2	Primera mitad de la forma B
Segunda mitad de la estrofa 2	Segunda mitad de la forma B
Segunda mitad del puente	

Tabla 14

2.4.4 Villancico

La elección de un poema para la composición de un Arrullo fue la más difícil, puesto que se necesitaba una obra cuyos versos tengan una métrica similar y que suenen bien a manera de coplas, ya sea que guarden continuidad con el verso siguiente o no. Se llegó a la conclusión de que, aunque se eligiera alguno de los poemas disponibles, no se podría adaptar a manera de Arrullo a menos que se le hiciera modificaciones al texto. El poema escogido se titula *Villancico*, escrito por el médico y poeta guayaquileño Wenceslao Pareja (1880 - 1947). A continuación, la transcripción literal del poema según se encuentra en su libro *Voces lejanas y otros versos* (1916):

Van cantando de alegría
los pastores
y llevando van las flores
a María,
que ha nacido en este día
el Señor
que ha de ser el redentor
del alma mía.

Unos reyes del Oriente
han venido,
cada uno le ha traído
un presente,
que ha de ser eternamente
gloria suya
de la Madre que le arrulla
dulcemente.

Y el establo se ilumina
refulgente
del reflejo de su frente
alabastrina,
y al mirarle se adivina
que consuelo
ha de ser en este suelo
su doctrina.

Dulce niño que naciste
por mi bien
y el establo de Bethlén
preferiste;
sí a la vida me trajiste
tantos dones,

no en el mundo me abandones
solo y triste.²⁶

Las modificaciones que se hicieron al texto se enfocaban principalmente en reubicar o repetir palabras, mas no sustituirlas; las sustituciones que hubo fueron mínimas y procurando la preservación del sentido original. El texto resultante es el que se muestra a continuación:

Décimas //Van cantando los pastores de alegría//
//y llevando van las flores a María.//

Coplas	¡Ay! las flores a María, van cantando de alegría, van cantando los pastores y llevando van las flores. ¡Ay! las flores a María, que ha nacido en este día, que ha de ser el redentor, redentor del alma mía. Unos reyes del Oriente, del Oriente han venido, cada uno un presente, un presente le ha traído. Y la madre que le arrulla, que le arrulla dulcemente. Y el establo se ilumina, se ilumina refulgente del reflejo de su frente, de su frente alabastrina. Dulce niño que naciste, que naciste por mi bien y el establo preferiste, el establo de Belén.	Respuesta	Ha nacido el Señor
---------------	--	------------------	--------------------

²⁶ Pareja, Wenceslao. *Voces lejanas y otros versos*. Quito: 1935. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/189>

Si a la vida me trajiste,
 me trajiste tantos dones,
 nunca, nunca solo y triste,
 en el mundo me abandones.

Con la intención de reflejar de la manera más fidedigna al Arrullo, se planificó la interpretación sin pausas en el canto hasta terminar todo el texto. A pesar de que en este tipo de música tradicionalmente no hay estribillos instrumentales ni instrumentos melódicos, se decidió añadir unas líneas de marimba al final para romper la monotonía. Siendo este un instrumento tan característico de la música afroecuatoriana, se acopló muy bien a la composición. Debido al título tan genérico del poema con el que se trabajó esta pieza musical, se prefirió nombrar a la canción por su frase más repetida: *Ha nacido el Señor*.

Estructura de la canción *De la noche estrellada*

Estrofa	Verso 1 (bis) Verso 2 (bis)
Coplas	Verso 3 Respuesta Verso 4 Respuesta Verso 5 Respuesta (Sucesivamente)
Estribillo	Variaciones del verso y la respuesta

Tabla 15

Capítulo 3.- Grabación

Con la intervención de músicos invitados, se realizó la grabación de las composiciones, a lo largo de siete sesiones. Todas las tomas se hicieron con una frecuencia de muestreo de 48 kHz y 24 bits de profundidad.

3.1 Primera sesión

Se realizó en el estudio propiedad de Carlos Rada, utilizando el DAW Cubase 5, el cual recibía las señales de audio desde una interfaz Focusrite Liquid Saffire 56. Se grabó la voz principal de *De la noche estrellada*, la voz secundaria de *Rompe las sombras*, y la guitarra y requinto de ambas canciones.

La guitarra fue una acústica de cuerdas de nylon de marca Yamaha, interpretada por Wilford Cevallos, se grabó con un micrófono condensador cardioide M-Audio Nova colocado de forma puntual sobre el decimosegundo traste, y con un par de micrófonos condensadores cardioides Shure PG81 aplicando la técnica XY de microfonación estéreo.

El requinto, de fabricación artesanal, fue ejecutado por Alex Cevallos y grabado tanto por línea directa, como por micrófono puntual, el cual fue un condensador AKG P420 colocado sobre el decimosegundo traste.

Melanie Goya prestó su voz en la grabación de *De la noche estrellada*, mientras que Naomi Henríquez grabó lo correspondiente en *Rompe las sombras*. Ambas cantantes fueron captadas por un micrófono AKG P420.

3.2 Segunda sesión

A partir de esta, todas las sesiones de grabación se realizaron en el estudio casero propiedad de David Sellers, utilizando el DAW Studio One 2 y una interfaz Presonus AudioBox 1818VSL. En esta ocasión, el único músico ejecutante fue Alex Cevallos, pues el propósito de esta sesión era terminar los instrumentos principales de las dos canciones que ya se habían empezado a grabar.

Primero se interpretó el cajón peruano para la canción *Rompe las sombras*. Se utilizó un ejemplar de marca Nativo, grabado con un micrófono dinámico cardioide Shure SM58 en el agujero posterior para captar mejor las frecuencias graves; y con dos micrófonos al frente: un AKG P420 a 30 cm de distancia, a la mitad de la altura del cajón; y un dinámico supercardioide AKG D5 a 50 cm de distancia, apuntando al borde superior de la tabla. Se hizo de esa manera puesto que un cajón peruano produce sonidos muy diferentes al ser golpeado en las dos áreas a las que estaban apuntando los micrófonos frontales.

Posteriormente, se ejecutó el charango para la canción *De la noche estrellada*, el cual se grabó simultáneamente por línea directa y por micrófono puntual con un AKG P420.

3.3 Tercera sesión

En esta ocasión la única invitada fue la cantante Valeria Yagual quien sería la voz principal en los temas *Rompe las sombras* y *Ha nacido el Señor*. Dichas grabaciones se realizaron con un micrófono AKG P240.

3.4 Cuarta Sesión

Se procedió a la grabación de los coros de la canción *Ha nacido el Señor*. Se contó con las voces de David Sellers, David García y Carla Rodríguez. Para grabar se colocaron tres micrófonos en línea recta: un M-Audio Nova central y dos AKG P420 a los costados a 50 cm del centro; todos apuntando en forma paralela. Cada corista se colocó en frente de un micrófono a aproximadamente 80 cm y cantaron al unísono. Solo había una única frase que interpretar. La distancia entre coristas y micrófonos, fueron pensadas para que, al superponer las distintas tomas, provoque la sensación de estar escuchando a un coro de gran cantidad de personas.

3.5 Quinta sesión

Con la participación de la cantante Cecilia Rubira, se realizó la grabación de la voz de la canción *El recién nacido*, utilizando un micrófono AKG P240.

3.6 Sexta sesión

En esta sesión, el único músico ejecutante fue David Sellers. El primer objetivo fue grabar todos los instrumentos requeridos para el tema *El recién nacido*.

Para las guitarras se grabaron dos instrumentos distintos, destinados a ser reproducidos simultáneamente, con una ejecución casi idéntica, que sólo difería ligeramente en el estribillo. A ambas guitarras se las grabó con un micrófono Shure SM58 apuntando al decimosegundo traste, pero una de ellas fue captada además por línea directa.

El órgano se grabó por línea directa desde un teclado Yamaha PSR E453, eligiendo un sonido de órgano de tubos. Para la grabación de los silbatos de ave, se colocó un par de micrófonos AKG P420 abiertos en un ángulo de 90° y 30 cm de

distancia entre cápsulas. Tal microfonomía estéreo fue pensada para transmitir la sensación de tener a las aves volando alrededor del oyente, por lo cual, mientras se grababa había que caminar de un lado a otro soplando los silbatos.

Con un micrófono M-Audio Nova, se hicieron grabaciones monoaurales del triángulo, pandereta, cascabeles y *glockenspiel*; de este último se hicieron tomas diferentes para las notas altas (melodía) y para las notas graves (ritmo). Se había presentado la dificultad de no haber conseguido cascabeles de forma individual o a manera de instrumento musical, lo cual se solucionó amarrándose siete collares para perro en el brazo, los cuales poseían cada uno un cascabel.

Después de terminar de grabar lo relacionado a *El recién nacido*, y, usando la misma microfonomía que en aquella canción, se procedió con la grabación de la pandereta y silbatos de ave para la canción *Rompe las sombras*; y el triángulo y pandereta correspondientes a *De la noche estrellada*.

3.7 Séptima sesión

Esta sesión estuvo dedicada a grabar todos los instrumentos del tema *Ha nacido el Señor*, ejecutados por David Sellers. De todo el proyecto, esta canción fue la que más implicó una experimentación sonora, puesto que, para vencer la dificultad de no contar con los instrumentos precisos que caracterizan a los Arrullos, se decidió por buscar sustitutos que, con la ejecución y tratamiento adecuados, emulen de forma satisfactoria la sonoridad de dicho estilo musical. Para entonces, se había descartado la idea de solicitar la ayuda de un conjunto de música afroecuatoriana, puesto que eso implicaría perder el control total de la interpretación de la canción por parte del productor, lo cual hubiera hecho más difícil la homologación sonora de esta canción con las otras del proyecto.

Para emular el sonido del parche del bombo se utilizó un cajón peruano grabado con un micrófono Shure SM58 en el hueco posterior. El sonido resultante de golpear el

costado del bombo, se consiguió combinando el golpe de un palito de helado contra una tabla de picar alimentos, y el de los nudillos de la mano sobre la misma tabla de picar.

Los cununos macho y hembra, fueron reemplazados por bongós con parches notoriamente aflojados, los cuales dieron un sonido bastante similar al deseado. Esto se grabó con dos micrófonos Shure SM58, cada uno apuntando a un parche.

El sonido de marimba provino de un teclado Yamaha PSR E453 grabado por línea directa. Se grabaron 3 melodías diferentes que habrían de complementarse armónicamente.

El sonido de guasá se obtuvo de la combinación de maracas de plástico con maracas de madera con semillas, estas últimas grabadas dos veces, ejecutadas de forma distinta en cada toma. Las tres pistas fueron grabadas en forma estéreo con un par de micrófonos AKG P420 abiertos en un ángulo de 90° y 30 cm de distancia entre cápsulas.

Finalmente, para complementar se decidió añadir un par de bongós que sí estén pensados para sonar como tales, grabados con la misma colocación de micrófonos que el par de bongós anterior.

Capítulo 4.- Post-Producción

4.1 Edición

La edición estuvo a cargo de David Sellers, utilizando el DAW Studio One 2. Como es normal en la interpretación de instrumentos musicales, a pesar de haber utilizado metrónomo durante las grabaciones, al analizar detenidamente los audios se constató que hubo imprecisiones de ejecución en cuanto al tempo. Para solucionar este inconveniente se utilizaron dos métodos: estirar o encoger la región de la pista con la herramienta Audio Bend, y recortar fragmentos de una o varias tomas para juntarlos en una nueva pista. El uso de Audio Bend resultó útil para las voces e instrumentos de percusión, mientras que la selección y reordenamiento de fragmentos útiles fue más conveniente para el resto de instrumentos.

Al no haber podido conseguir un contrabajo con su respectivo intérprete para la canción *El recién nacido*, se decidió por utilizar una pista midi a la que se le asignaría la muestra que se crea más conveniente durante la mezcla.

4.2 Mezcla

Las pistas editadas fueron exportadas como archivos individuales en formato wav para ser llevadas al estudio BM Records de la ciudad de Santa Elena, en donde su propietario, Néstor Borbor, fue el encargado de las mezclas utilizando el DAW Pro Tools 10.

A pesar de los requerimientos propios de cada pista en cada canción, todas tuvieron que pasar por su respectivo proceso de ecualización y compresión y nivelación de volumen, y, en el caso de las voces, eliminarles el seseo; y añadirles el efecto *delay* a todas las voces principales e instrumentos melódicos. Salvo excepciones, todas las pistas contaron con una reverberación añadida por medio de plugins.

La premisa general durante la mezcla de este *EP*, era conseguir un sonido que le dé al oyente la sensación de estar presenciando al conjunto musical en vivo, por lo cual todas las mejoras hechas en el DAW debían mantener el criterio de la naturalidad. Este objetivo sería posible debido a la naturaleza acústica de los instrumentos que conformaban cada canción, y de que cada género musical utilizado en este proyecto tiene una larga tradición de interpretación sin amplificación artificial.

4.2.1 Rompe las sombras

De la guitarra se tenía una pista en mono que quedó centrada, y una pista estéreo que quedó paneada totalmente. Se necesitó darle más brillo y reducir graves.

Las pistas de requinto necesitaron tratarse de forma diferente dependiendo de la parte de la canción para la cual fueron grabadas, ya sea estribillo, puente o partes cantadas. No habían sido grabadas en estéreo, pero de cada toma se tenía una pista captada por micrófono y otra por línea directa, esto fue aprovechado para experimentar mezclando ambos sonidos por medio del paneo. Como resultado, las pistas de requinto durante el estribillo quedaron paneadas un 36% a cada lado; las pistas del puente a 61%, también equitativamente, y en las partes cantadas a 27% a la derecha.

De las tres pistas correspondientes al cajón peruano, la que captó los graves desde el hueco posterior, permaneció centrada, mientras que las pistas que captaron el frente tanto en el centro como en la parte superior, quedaron paneadas en 38% a L y R respectivamente.

La pandereta fue paneada 33% a la derecha y el silbato de ave quedó paneado a totalidad por haber sido grabado en estéreo. A ambas se les tuvo que aplicar la suficiente reverberación para simular estar a mayor distancia del oyente.

Respecto a las voces, el coro fue la única parte de la canción en que hubo varias pistas de voz, cuatro en total. Las dos voces de la melodía principal, una por cada

cantante, se mantuvieron centradas, mientras que las voces las voces secundarias se panearon equitativamente a 84%.

4.2.2 De la noche estrellada

En esta canción, la guitarra y requinto fueron grabadas en iguales condiciones que en *Rompe las sombras*, por lo que el tratamiento del sonido se hizo de forma similar. La principal diferencia fue que las dos pistas de requinto que contenían los estribillos, contenían también los puentes. Dichas pistas fueron paneadas 25% en L la que fue grabada por micrófono, y 18% la que fue grabada por línea directa. Las pistas de requinto que correspondían a las partes cantadas de la canción quedaron ambas paneadas 33% en L.

El charango necesitó una compresión bastante fuerte puesto que es un instrumento presente en toda la canción y la grabación tenía unos altibajos muy notorios. Luego de comprimir, se automatizó con volumen alto si estaba en una parte instrumental, medio si estaba en un coro, y bajo si estaba en una estrofa. Además, se paneó 33% en R.

Se siguió la idea de resaltar a la pandereta y al triángulo como los instrumentos que marquen el ritmo durante toda la canción. Aunque necesitaron un mínimo de tratamiento de frecuencias y dinámicas, la automatización fue crucial para no opacar la voz y al mismo tiempo estar lo suficientemente presente durante todo el tema. Al igual que el charango, se siguió el criterio de volumen alto para partes instrumentales, medio para el coro, y bajo para las estrofas. El paneo fue equitativo al 32%, con la pandereta en L y el triángulo en R.

Hubo solo una voz durante las estrofas y dos voces al unísono durante el coro. Todas estuvieron siempre centradas.

4.2.3 *El recién nacido*

Una particularidad de esta canción es que los instrumentos se van añadiendo gradualmente a lo largo de 5 etapas, esto supuso una mayor dificultad en la ecualización puesto que cada canal, principalmente la voz, tenía que sonar igual de bien en 5 contextos diferentes.

En cuanto al *glockenspiel*, la parte rítmica fue paneada en L, y la melodía en R, ambas equitativamente al 32%. Esto se hizo buscando que parezca que en este instrumento tanto el ritmo como la melodía hayan sido tocados y grabados en una misma toma.

Durante la mezcla, al no encontrar un *sample* satisfactorio para el contrabajo, se optó por triplicar la pista midi y asignarle a cada una un sonido diferente. Los samples elegidos correspondieron a contrabajo en pizzicato, contrabajo en spiccato y *baby bass*, respectivamente.

Después de probar varias alternativas de ecualización, no se halló una manera en que el órgano compagine bien con los demás instrumentos, por lo cual se decidió exportar desde Studio One 2, tanto en midi como en WAV, una pista de órgano que se tenía desde la etapa de composición, y añadirles a la mezcla. Tras asignarle a la pista midi un sonido de órgano *hammond*, terminó siendo la pista principal, y las otras dos, con sonidos de órganos de tubos distintos entre sí, quedaron como refuerzo.

Los silbatos de ave habían sido grabados en estéreo por lo que se paneó completamente a los extremos. Se les añadió suficiente reverberación hasta que dé la sensación de tener las aves volando a mayor distancia del oyente.

La grabación por línea directa de la guitarra 1 se mantuvo central, y su correspondiente grabación por micrófono se paneó totalmente a L, mientras que la grabación de la guitarra 2 se paneó por completo en R.

En cuanto a la percusión metálica, la pandereta y triángulo se panearon equitativamente a 25% en L y R respectivamente; mientras que la pista de cascabeles se paneó a 46% en R.

La voz principal se mantuvo siempre central, mientras que las dos pistas de voz corista se panearon completamente, cada una a un lado.

4.2.4 *Ha nacido el Señor*

Esta canción supuso una dificultad en la mezcla que no presentaban las otras, pues no solo debía sonar bien, sino hacer que ciertas pistas suenen como el instrumento que se estaba intentando imitar.

Se empezó por trabajar lo relacionado al bombo, tanto en sus golpes al parche como a al costado. A la pista del cajón peruano se le eliminaron las frecuencias agudas a partir de 1.5 KHz, y se le incrementaron medianamente las graves, principalmente en 80 Hz, hasta obtener una simulación convincente del parche. Las dos pistas destinadas a suplir el golpe del costado necesitaron una ecualización mínima que refuerce los agudos, aunque la parte más complicada fue hallar la combinación adecuada entre volumen y paneo para obtener el sonido deseado. Quedaron ambos orientados a la izquierda, pero el sonido hecho con palito de helado a 69% y el hecho con el puño, a 65%.

Los dos pares de maracas y los dos pares de bongós fueron paneados totalmente a los costados pues se grabaron cada uno en estéreo. En todos los casos fue necesario añadirle presencia por medio de la ecualización en las frecuencias altas, pero con los bongós que simulaban los cununos, hubo también que eliminar ciertas resonancias incómodas en los medios graves.

Las pistas de bombo (parche y costado), bongós y cununos, a parte de su compresión particular, se les aplicó una compresión paralela.

Las tres pistas mono de marimba se panearon de la siguiente manera: melodía alta 31% en L, melodía media al centro, y melodía grave 29% en R. Así se buscaba

transmitir la sensación al oyente de estar en frente de una marimba real. Se vio conveniente usar un excitador armónico para añadirle más brillo y presencia puesto que la marimba es un sonido originalmente bastante opaco.

La voz principal tenía un timbre nasal el cual tuvo que ser corregido con compresión multibanda. Como los coristas habían sido grabados juntos, con tres micrófonos simultáneamente, se aplicó un paneo total según la posición del micrófono: completo a la izquierda, completo a la derecha o central.

4.3 Masterización

Esta fue la última etapa en lo referente al sonido, estuvo a cargo de Carlos Rada y se llevó a cabo en su estudio en una sola sesión. El objetivo general era homogenizar los cuatro temas, lo cual se llevó a cabo a través de la compresión de frecuencias específicas buscando una mayor similitud en la sonoridad de las canciones; y de la igualación y realce del volumen con el uso de compresores y limitadores, para que no haya altibajos en los cambios entre canciones. Mientras se llevaba a cabo la premisa central de la masterización, se corrigieron aspectos relacionados al balance estéreo.

4.4 Diseño gráfico

El arte visual que acompañaría el *EP*, estuvo a cargo de Joselyn Agosto, estudiante de la carrera de Multimedia y Producción Audiovisual de la Universidad Casa Grande. El concepto sobre el que giraba el diseño gráfico, era el de ubicar a los personajes tradicionales de la navidad en un paisaje que sutilmente evoque a la geografía ecuatoriana. Se optó por hacer un diseño de estilo minimalista en base a colores fríos, en el que portada y contraportada tengan continuidad. La portada muestra a San José, la Virgen María y el niño Jesús en un pesebre, teniendo al fondo nevados similares a los de la región andina del país, y un cielo bastante estrellado en el cual sobresale por su tamaño, la estrella principal que ilumina al pesebre. En la

contraportada, con un fondo y cielo similar, los tres Reyes Magos caminando acompañados de un camello. En ambos casos, el cielo ocupó gran tamaño de la imagen para escribir sobre él, los textos pertinentes.

Conclusiones y recomendaciones

Navidad en tierra ecuatoriana fue un proyecto en el que, a través del nacionalismo como hilo conductor, convergieron las artes musicales, literarias y visuales, demostrando que se puede lograr una íntima unión de estas disciplinas artísticas en pos de la preservación de la identidad nacional en el contexto de las festividades navideñas, siendo éstas tan relevantes en la sociedad ecuatoriana.

La mayor dificultad que se interpuso fue el hallar la combinación más adecuada de poema y género musical, demostrando de esa manera la complejidad estilística de la música popular ecuatoriana. A pesar de esto, este *EP* cumplió las expectativas de recrear el sonido tradicional de los géneros musicales interpretados, respetando al máximo sus características musicológicas.

Para proyectos similares, se recomienda no buscar poemas anteriores al siglo XIX, pues mientras más antiguo es el poema, más difícil será musicalizarlo utilizando géneros de música popular debido a las diferencias entre la gramática castellana de entonces y la actual.

Bibliografía

- Grebe Vicuña, María Ester. «Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica». *Revista Musical Chilena*, n.º 107 (1969): 7-31. Acceso el 29 de enero del 2019. <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/61125/1/192557.pdf>
- Conservatorio Franz Liszt. «Enfrentando un gran agujero negro». *Clave*, n.º2 (2011): 12-13. Acceso el 29 de enero del 2019. http://www.franzliszt.edu.ec/uploads/2/1/1/0/2/1100562/cfl_revista_clave_2011web.pdf.
- Ortiz, Gonzalo «Una colección completa de música colonial». *El Comercio*, 28 de enero del 2018. Acceso el 30 de enero del 2019. <https://www.elcomercio.com/tendencias/coleccion-completa-musica-colonial.html>.
- Coro Polifónico Ciudad de Cuenca. «Zagales a prisa». Canción grabada en 1973. Video en YouTube, 2:41. Acceso el de agosto de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Ki3FRbbC42I>.
- Escobar Apráez, Harold. «Segundo Bautista y los villancicos de los Pibes Trujillo». *Es Noticia*. s/f. Acceso el 30 de enero de 2019. <https://esnoticia.co/noticia-26665-segundo-bautista-y-los-villancicos-de-los-pibes-trujillo>.
- «Villancicos con sabor a Ecuador». *El Universo*, 12 de diciembre de 2010. Acceso el 2 de agosto de 2019. <https://www.eluniverso.com/2010/12/12/1/1382/villancicos-sabor-ecuador.html>.
- Sánchez, Mariana y Jannet Alvarado. *Los tonos del niño cuencanos: Estudio etnomusicológico*. Cuenca: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011.
- Saula Sanango, Ángel Rafael. «Sinfonía El pase del niño viajero». Tesis magisterial. Universidad de Cuenca, 2010. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3200>.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- Zambrano Morales, Raúl Alberto. «Entre arrullos y chigualos: Análisis de los cantos de tradición oral esmeraldeña para la adaptación de una sección de

acompañamiento popular, demostrando en un portafolio de cuatro arreglos de temas tradicionales» Tesis de licenciatura. Universidad de las Américas, 2018. <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/8560>.

Biblioteca digital de la Casa de la Cultura Ecuatoriana <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/>

Repositorio digital de la Universidad de Cuenca <http://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Mera, Juan León. *Poesías*. Quito: 1858. <https://books.google.com.ec/books?id=GstCAAAYAAJ&printsec=frontcover>.

Crespo Toral, Remigio. *Plegarias: Poesías religiosas*. Quito: 1934. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/885>

Lara, Jorge Salvador. *Aurelio Espinosa Pólit, S.J. Poesía completa*. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 1996.

Pareja, Wenceslao. *Voces lejanas y otros versos*. Quito: 1935. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/189>

Fuentes discográficas

Los Pibes Trujillo. *Dulce Jesús mío y otros villancicos tradicionales del Ecuador*. Guayaquil: Onix, 1961.

Norman E. Whitten. *Afro-Hispanic Music From Wester Colombia and Ecuador*. Washington D.C.: Folkways Records, 1967.

Coro de las Carmelitas Descalzas de Ambato. *Cantemos al señor*. Guayaquil: Ifesa, 1968.

Los Celestiales. *Linda navidad*. Guayaquil: Onix, 1972.

Coro Polifónico Ciudad de Cuenca. *Villancicos de Cuenca del Ecuador*. Guayaquil: Ifesa, 1973.

Hermanos Morales. *Barbas blancas*. Quito: Rondador, 1977.

Orquesta Típica Ortiz y Dúo infantil Carrasco Ayala. *Villancicos*. Cuenca: Tomebamba, 1979.

Hermanas Moscoso. *Los aguinaldos*. Quito: Rondador, 1981.

P. Hugo Vázquez y Almazán. *Nos ha nacido un niño*. Guayaquil: Onix, 1982.

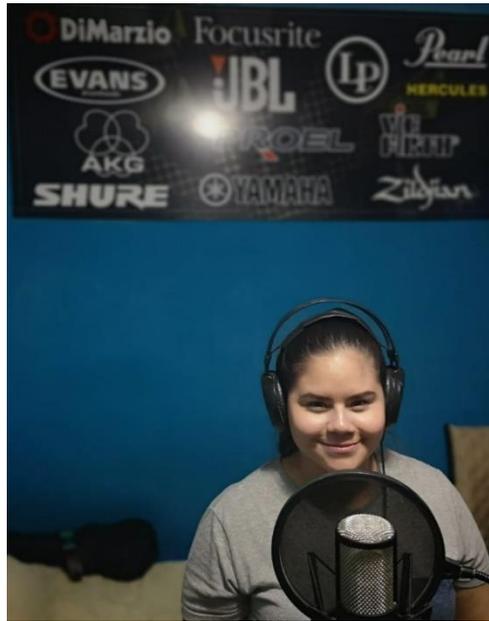
Margarita Laso. *Vivir en este Carpuela*. Quito: Gallito Verde, 2001.

Margarita Laso. *Más bueno que el pan*. Quito: Gallito Verde, 2002.

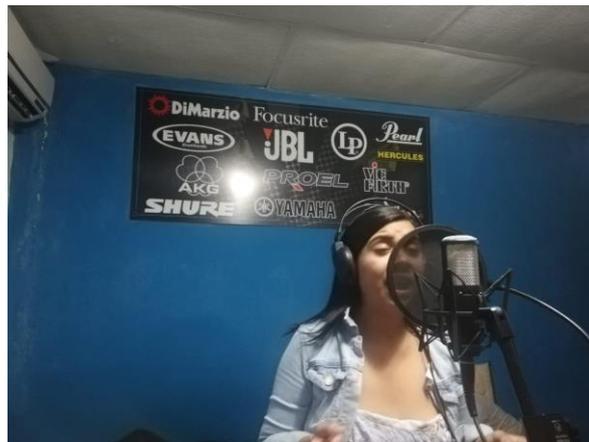
Margarita Laso. *El canelazo*. Quito: Gallito Verde, 2005.

Margarita Laso. *Corazoncito*. Quito: Gallito Verde, 2009.

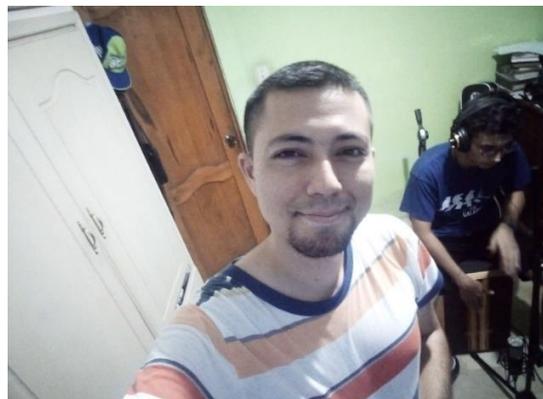
Anexos



Grabación de voz secundaria para *Rompe las sombras*



Grabación de voz para *De la noche estrellada*



Grabación de cajón peruano para *Rompe las sombras*



Grabación de charango para *De la noche estrellada*



Grabación de voz principal para *Ha nacido el Señor*



Grabación de coros para *Ha nacido el Señor*



Varios objetos utilizados en *Ha nacido el Señor*



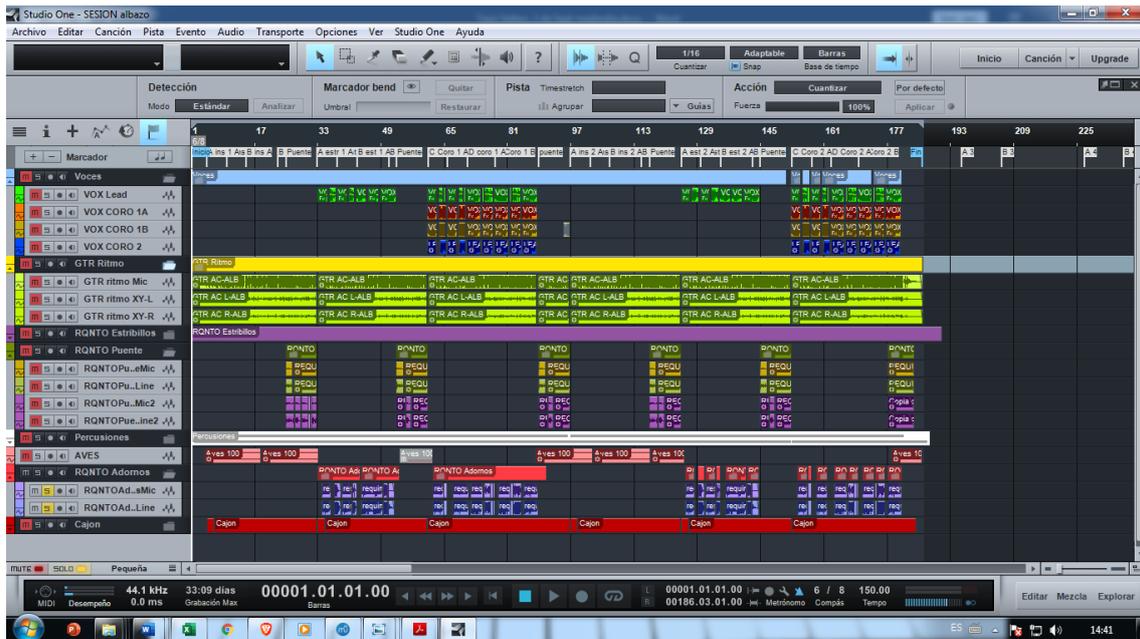
Grabación de voz para *El recién nacido*



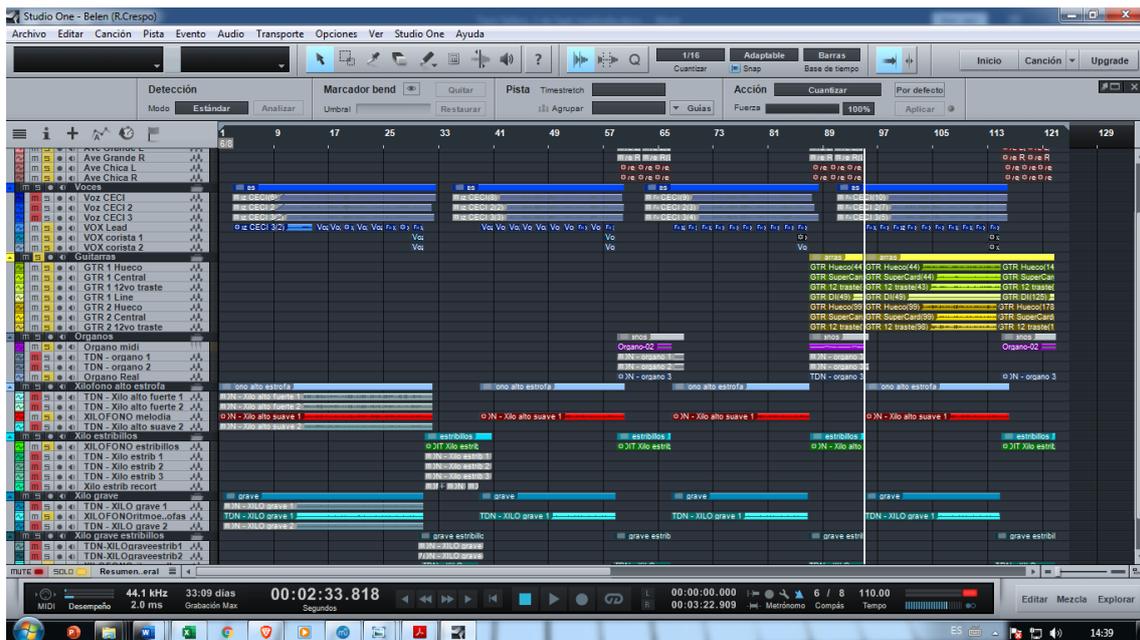
Silbatos de ave utilizados en *El recién nacido*



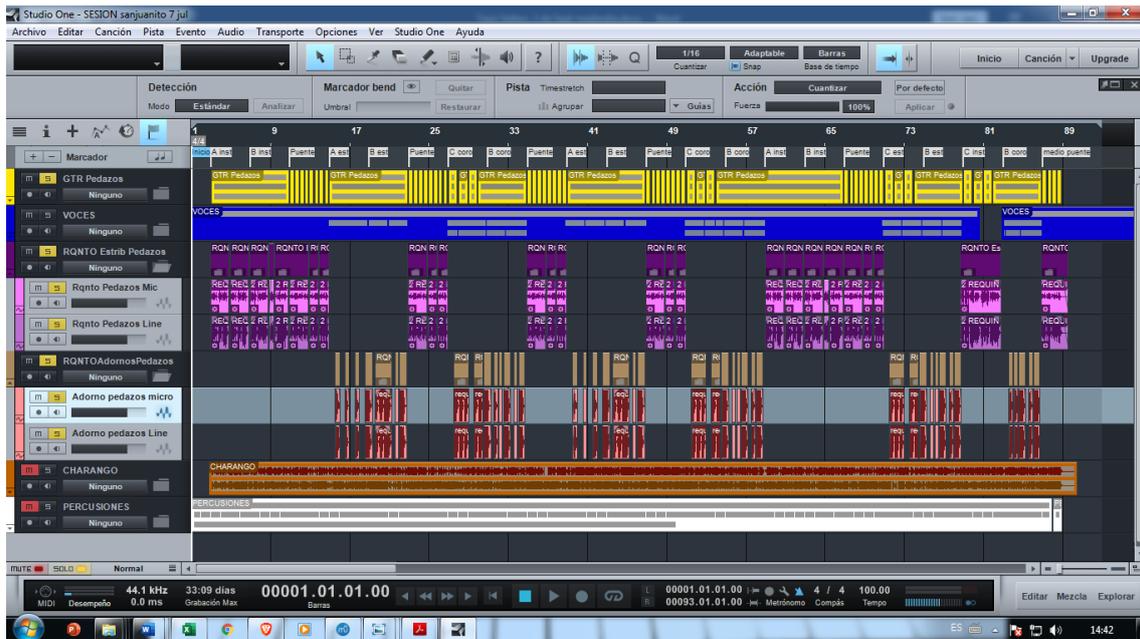
Collares con cascabeles utilizados en *El recién nacido*



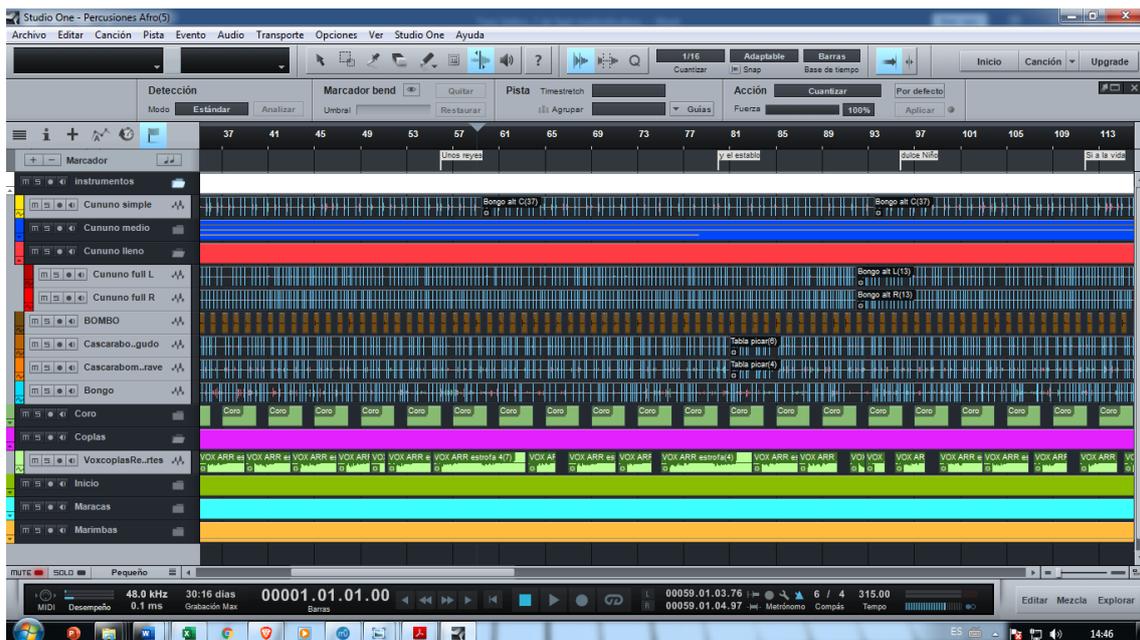
Edición de *Rompe las sombras* en Studio One 2



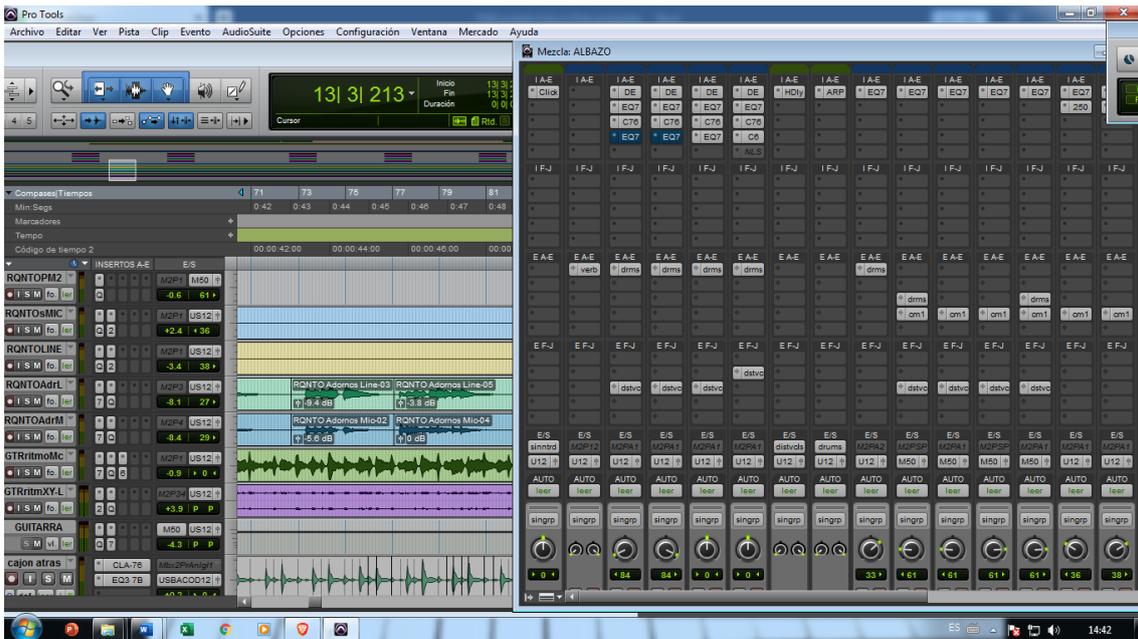
Edición de *El recién nacido* en Studio One 2



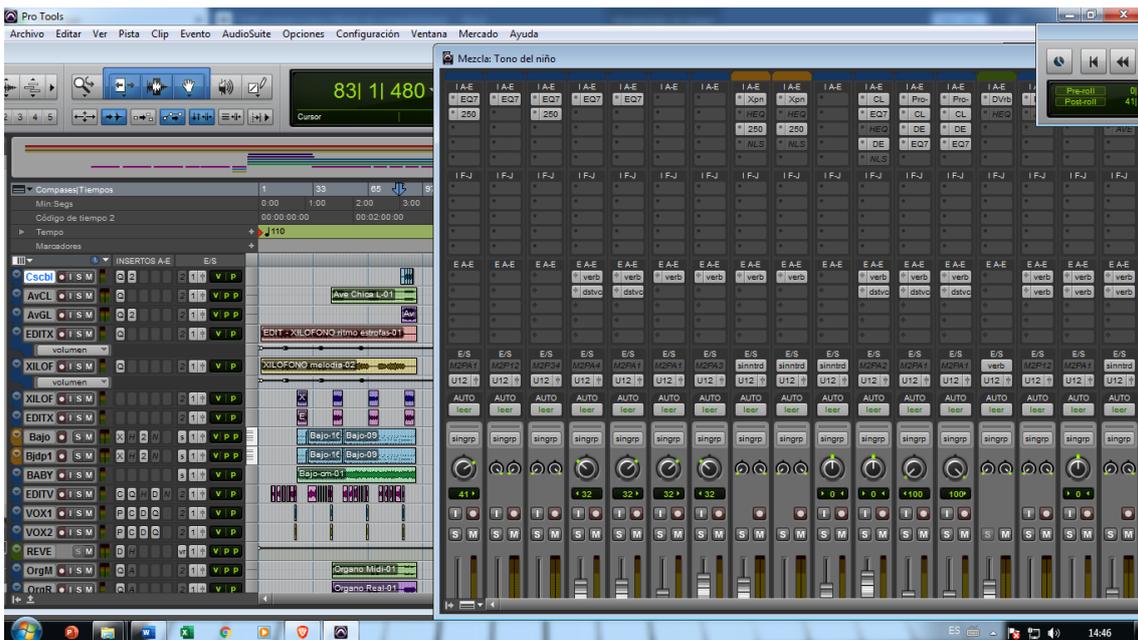
Edición de *De la noche estrellada* en Studio One 2



Edición de *Ha nacido el Señor* en Studio One 2



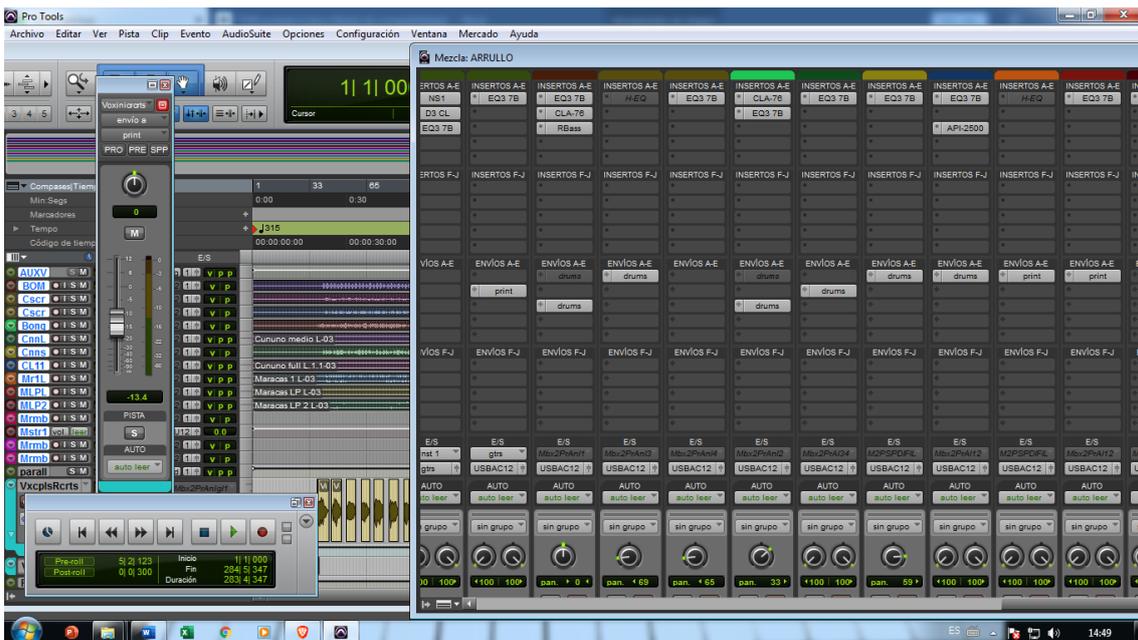
Mezcla de Rompe las sombras en Pro Tools 10



Mezcla de El recién nacido en Pro Tools 10



Mezcla de *De la noche estrellada* en Pro Tools 10



Mezcla de *Ha nacido el Señor* en Pro Tools 10



Masterización de *Rompe las sombras* en Cubase 5



Masterización de *El recién nacido* en Cubase 5



Masterización de *De la noche estrellada* en Cubase 5



Masterización de *Ha nacido el Señor* en Cubase 5



Portada del EP



Contraportada del EP

ROMPE LAS SOMBRAS

Albazo

Letra: Juan León Mera

Música: David Sellers

$\text{♩} = 100$

Estrillo D F#7 Bm Bm

G F#m **Puente** D C7(#9) F#m D C7(#9) F#m

Estrofa D F#7 Bm Bm

Rom pe lassom bras de la no cheos cu ra cu ra ce les te cla ri dad
Y re bo san do ma ter nal ter nu ra nu ra su faz la vir gen so

la faz di vi na del san to ni fioelám bi toi lu mi na con el pu ro ful
brecel hi joincli na y sus la bios de ro sa ma tu ti na en la fren te lein

G F#m **Puente** D C7(#9) F#m D C7(#9) F#m

gor de suher mo su ra
pri me fres cay pu ra

Coro G A D D Bm B7

Mi raJo séé de go zo transpor ta do ta do el triun fodelsra el mientrasre

Em F#7 Bm G F#m

sueña glo rio soelhimno del querubea la do el rio soelhimno del querubea la do

Puente D C7(#9) F#m D C7(#9) F#m

EL RECIÉN NACIDO

Tono del Niño

Letra: Remigio Crespo Toral

Música: David Sellers

$\text{♩} = 73$

Estrillo 1

Bm Dm Am Dm Bm

1.El re cien na ci i do
2.Mas lo ve su ma a dre
3.Fies ta de sus pi i ros
4.Y cuan do sees cu u cha

7 Dm Am Dm Bm Dm Am Dm

son rí een las pa a jas la ma dre lo mi i ra de trás de sus lá grimas
ten dí doen las pa a jas el li rioés ta ro o jo queen sangre se ba a fia
de amor y de lá grimas el ni ño son rí í e mas la ma dre ca a lla
la can ción le ja a na gloria en las al tu u ras y paz a las a al mas

13 G Dm G Dm Bm Dm

o ro la ca be e za las me ji llas ná á car las ma nos dos li i rios
las ro sas se cu ubren con pun tos de gra a na y púr pu ra ti i fie
mientras de los cie e los a true na el ho sa an na a dentro pro fu un dos
llan to de los cie e los co mo fue n te ma a na ya des de la cu u na

19 F#7 Bm Em Bm F#7 Bm

los pies ro sas bla ancas las ma nos dos li i rios los pies ro sas bla ancas
la fren te de ná á car y púr pu ra ti i fie la fren te de ná á car
ge mi dos es ta a lla a dentro pro fu un dos ge mi dos es ta a lla
ya des de las pa a jas ya des de ka cu u na ya des de las pa a jas

Estrillo 2

25 F#7 Bm F#7 Bm

DE LA NOCHE ESTRELLADA

Sanjuanito

Letra: Aurelio Espinosa Pólit

Música: David Sellers

♩ = 100

Estrillo 1
Am Cm E7 Am Dm Am E7 Am A7 Dm Am E7

Puente
Am Am C E7 Am Am C E7 Am E7 Am Am

Estrofa 1
De la noche estrellada me
dian do el curso va na dies ope cha na da y Dios naci en does tá na dies ope cha na da y

Puente
E7 Am Am C E7 Am Am C E7 Am E7 Am

Dios naci en does tá Ha

Coro 1
F C E7 Am Am Dm Am

brá quien no sea som bre de ol vi do tan cruel ha cruel Dios na ce por el hom bre y

Puente
E7 Am A7 Dm Am E7 Am Am C E7 Am

na die piens a en Él Dios na ce por el hom bre y na die piens a en Él

Estrofa 2
Am C E7 Am E7 Am Am Cm E7 Am Dm

Pe se breso li ta ri o per pe tu a na vi dad en tor no del sa

Puente
Am E7 Am A7 Dm Am E7 Am Am C E7 Am

gra ri o la mis ma so le dad en tor no del sa gra ri o la mis ma so le dad

Coro 1

67 Am C E7 Am E7 Am F C E7 Am Am

Ha brá quien no sea som bre deol vido tan cruel ha cruel Dios

75 Dm Am E7 Am A7 Dm Am E7 Am

na ce por el hom bre y na die piensa en Él Dios na ce por el hom bre y na die piensa en Él

Estribillo

83 Am C E7 Am Dm Am E7 Am A7 Dm Am E7

di do y huér fano dea mor

Puente **Coro 2**

94 Am Am C7 E7 Am Am C7 E7 Am E7 Am F C

El mun donohaapren di do que

102 E7 Am Am Dm Am E7 Am A7 Dm

tie neunsal va dor el dor y Dios siguescon di do y huér fano dea mor y Dios siguescon

Estribillo 2 **Medio Coro**

110 Am E7 Am F C E7 Am Am Dm

di do y huér fano dea mor Dios na ce por el

Medio puente

119 Am E7 Am A7 Dm Am E7 Am Am C

hom bre y na die piensa en Él Dios na ce por el hom bre y na die piensa en Él

127 E7 Am E7 Am

di do y huér fano dea mor

HA NACIDO EL SEÑOR

Arrullo Esmeraldeño

Letra: Wenceslao Pareja

Música: David Sellers

♩ = 105

Décimas

B \flat

Vancan tan do los pas to res dea le grí a y lle

Coplas

van do van las flo res a Ma rí a a Aylas flo res a Ma rí a Ha na ru lla dul ce men te

ci do el Se ñor Vancan tan do dea le grí a Ha na ci do el Se ñor vancan yel es ta blo sei lu mi na sei lu

tan do los pas to res Ha na ci do el Se ñor y lle van do van las flo res Ha na mi na re ful gen te del re fle jo de su fren te

ci do el Se ñor Aylas flo res a Ma rí a Ha na ci do el Se ñor quehana de su fren tea la bas tri na Dul ce

ci do en es te dí a Ha na ci do el Se ñor queha de ser el re den to or Ha na Ni ño que na cis te que na cis te por mi bi en

ci do el Se ñor re den tor del al ma mí a Ha na ci do el Se ñor Unos re yes del O rien yel es ta blo pre fe ris te el es ta blo de Be lé

te Ha na ci do el Se ñor del O rien te han ve ni do Ha na ci do el Se ñor ca da én Si ala vi da me tra jis te metra

53 Gm D7 Gm D7

u no un pre sen te Ha na ci do el Se fior un pre sen te le ha tra í do Ha na
jis te tan tos do nes nu ca nun ca so loy tris te

59 Gm D7

ci do el Se fior Y la ma dre que lea rru lla Ha na ci do el Se fior que lea fior
en el mun do me aban do nes

66 Marimba Gm D7 Gm D7

ci do el Se fior Y la ma dre que lea rru lla Ha na ci do el Se fior que lea fior
en el mun do me aban do nes

73 Gm Gm

ci do el Se fior Y la ma dre que lea rru lla Ha na ci do el Se fior que lea fior
en el mun do me aban do nes