Dinámica, ornamentación y fraseo en el yaraví ecuatoriano: un estudio interpretativo a partir de grabaciones históricas

Sebastián Yánez
Ronin Institute for Independent Scholarship
sayanez2.71@gmail.com

Resumen

El yaraví forma parte importante de la tradición musical ecuatoriana y es uno de los géneros de raíces indígenas de la música nacional. No obstante, la práctica interpretativa del yaraví no ha sido estudiada en profundidad. Este artículo presenta hallazgos novedosos obtenidos mediante el análisis interpretativo de nueve yaravíes grabados por el reconocido dúo Benítez y Valencia entre 1956 y 1967. Los resultados sugieren que la dinámica y la ornamentación son elementos expresivos usados deliberadamente por instrumentistas y vocalistas. Se encontró además que el primer tiempo de cada compás tiende a perder énfasis por los instrumentistas, y que la dinámica se usa estructuralmente para delinear las frases musicales en la voz. El tempo no parece ser usado expresivamente, aunque se observó una tendencia a anticipar el tiempo en la voz. Estos hallazgos expanden el conocimiento sobre el yaraví ecuatoriano en particular y sobre la música nacional en general, y podrán ser usados como base para futuras investigaciones sobre interpretación y expresividad musical en estas tradiciones.

Palabras clave: yaraví; música nacional; Ecuador; análisis interpretativo; Benítez y Valencia.

Dynamics, Ornamentation and Phrasing in the Ecuadorian *Yaraví*: An Interpretative Study Based on Historical Recordings

Abstract

Yaraví is an important part of Ecuadorian musical heritage and is one of the indigenous genres that constitute *música nacional*. The performance practices of *yaraví*, however, have not been studied in depth. This paper presents novel findings through the performance analysis of nine *yaraví* recordings released by the well-known Benítez & Valencia duet. Results suggest that dynamics and ornamentation are expressive devices used consciously by instrumentalists and vocalists. It was also found that instrumentalists tend to de-emphasise the first beat of each bar, and that dynamics play a structural role in delineating musical phrases in the vocal line. Tempo does not appear to be used expressively, although a tendency to anticipate the beat in the voice was observed. These results broaden the current knowledge about Ecuadorian

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2026.58.9.
Fecha de recepción: 31-03-2025/ Fecha de aceptación: 17-06-2025.

yaraví and *música nacional*. They might be a starting point for further research on musical performance and expression in these traditions.

Keywords: *Yaraví*; *Música nacional*; Ecuador; Performance Analysis; Benítez & Valencia.

Introducción

En las últimas dos décadas, el análisis de la interpretación musical ha demostrado su importancia y relevancia como herramienta musicológica. La partitura ha dejado de ser el único centro de atención y la ejecución musical misma se ha convertido en objeto de análisis (Cook 2013), con frecuencia a través de la grabación sonora. Estudios recientes sobre interpretación han explorado la relación entre la dinámica notada en la partitura y la intensidad de la grabación en un corpus de mazurcas de Chopin (Kosta et al. 2018), las diferentes tendencias y escuelas interpretativas en repertorios de violín del siglo XIX (Liebman et al. 2012; Ornoy y Cohen 2018), y la emergencia de la estructura musical a través del tempo en las sonatas de chelo de Brahms (Llorens 2018). Esta aproximación a la interpretación musical ha revelado interesantes conexiones entre género, estilo y expresividad emocional.

Si bien este enfoque en la interpretación representa un avance con respecto a la musicología centrada en la partitura, el análisis de la interpretación sigue enfocado en un repertorio académico y europeo, y la literatura sobre interpretación de música popular es limitada. Son notables excepciones los estudios sobre expresividad interpretativa en grabaciones de pop anglosajón (Dibben 2014) y sobre el uso del ritmo como recurso expresivo en el *funk* (Ashley 2014). En el contexto hispanohablante, se ha buscado sentar bases teóricas para el análisis de la producción musical popular (Juan de Dios Cuartas 2016) y se ha estudiado el impacto sociocultural en Latinoamérica de las canciones románticas populares (Hernández 2024).

En Ecuador, las investigaciones sobre música popular también se han centrado en aspectos sociales, culturales e históricos (Coba 2021; Mullo 2007 y 2009; Wong 2012), aunque la mayor parte de los estudios giran en torno al género del pasillo y su rol social como factor identificativo (Granda 2005; Herrera 2012; Wong 2004 y 2011b). Estas investigaciones han identificado un estilo musical de particular importancia para la identidad nacional ecuatoriana, denominado música nacional (Wong 2007; Wong 2012). Contrario a lo que podría pensarse, la expresión *música nacional* no abarca todas las prácticas musicales que tienen lugar en el territorio ecuatoriano, sino que hace referencia a intérpretes, canciones y géneros musicales específicos. Entre estos géneros se cuentan el célebre pasillo, el sanjuanito, el albazo y el yaraví, entre otros.

La música nacional engloba también un grupo de intérpretes, quienes alcanzaron fama a nivel nacional a mediados del siglo XX. Estos artistas generalmente interpretaban la música nacional en formato a dos voces, siendo reconocidos el dúo de las hermanas Mendoza Suasti, el de los hermanos Miño Naranjo y el aclamado dúo Benítez y Valencia. Varios autores coinciden en que el dúo Benítez y Valencia (en adelante ByV) gozó de excepcional popularidad entre 1950 y 1970, y que sus interpretaciones marcaron un punto de inflexión en la historia y el estilo de la música nacional (Ayala 2005; De la Torre y Guerrero 2006; Wong 2012). El dúo ByV dejó un extenso catálogo de grabaciones en vinilo, originalmente lanzadas entre 1943 y 1970,

algunas de las cuales se han digitalizado y restaurado, y se encuentran actualmente accesibles en plataformas como YouTube, Spotify y iTunes.

Si bien la investigación sobre música nacional ha requerido el estudio de grabaciones históricas como aquellas producidas por ByV, estas no han sido analizadas de manera exhaustiva. De hecho, la grabación se ha usado como punto de partida para la elaboración de partituras para ser analizadas, lo que va en contra de la tendencia en la literatura anglosajona de investigar la interpretación misma. Por otro lado, el pasillo ha eclipsado a los demás géneros característicos de la música nacional ecuatoriana, entre ellos el yaraví, el cual no ha recibido la misma atención por parte de la comunidad musicológica. Este hecho es curioso, ya que el término yaraví fue usado para referirse a una gran variedad de géneros musicales ecuatorianos durante el siglo XIX.

En vista de lo expuesto, este artículo busca examinar exhaustivamente la interpretación del yaraví ecuatoriano en el estilo de la música nacional a través del análisis interpretativo de nueve grabaciones producidas por el dúo ByV entre 1956 y 1967. Este objetivo permitirá expandir el alcance de las investigaciones realizadas hasta el presente sobre música nacional y servirá como un primer paso hacia el estudio de la grabación musical popular en la musicología ecuatoriana. Se ha centrado el análisis alrededor de las grabaciones de ByV debido al gran impacto y popularidad que tuvo este dúo, y por la antigüedad de las grabaciones mismas, las cuales se remontan a un periodo en el que la radiodifusión masiva empezaba a cimentarse en Ecuador.

Como se verá hacia el final del artículo, a partir de los hallazgos de esta investigación se han podido plantear ciertas hipótesis con respecto a la expresividad en la música nacional que podrán ser exploradas por futuros estudios, quizá a través de métodos de investigación etnográficos y entrevistas a informantes expertos.

La música nacional

El consenso etnomusicológico actual considera que el concepto de música nacional surgió a mediados del siglo XX como factor diferenciador y símbolo de identidad para la clase media ecuatoriana (Mullo 2009; Wong 2007 y 2011a). Música nacional hace referencia a un grupo específico de intérpretes y su estilo interpretativo, así como a un repertorio de géneros y canciones popularizados desde 1950 por los medios masivos, particularmente la radio. Esta popularidad entre la clase media fue desplazada a principios de los años setenta por el influjo de géneros bailables como la salsa y el merengue, y la música nacional experimentó un cambio estilístico notable en este periodo. Surgieron así los estilos conocidos como música rocolera y chichera, los cuales fueron inmediatamente desdeñados por las élites citadinas por su conexión con las clases obreras rurales, sobre todo en la región andina del Ecuador (Wong 2012).

En un interesante proceso de resignificación, en las comunidades de migrantes ecuatorianos en Europa y Norteamérica desde el año 2000 el término música nacional hace también referencia a los estilos chichero, rocolero y a la tecnocumbia, y no solo al estilo de élite popular durante los años cincuenta y sesenta (Wong 2007). Estos estilos sirven como elemento identitario y de orgullo nacional entre los migrantes, y gozan de popularidad tanto en el ámbito de la producción musical como en la interpretación en vivo.

Desde el punto de vista histórico, el concepto de música nacional respondió a la manera en que los ecuatorianos concebían su propia nación, y particularmente a la composición étnica de esta (Wong 2012). Para caracterizar los cambios en la música popular ecuatoriana es conveniente adoptar la división histórica en tres periodos propuesta por Enrique Ayala Mora (2008), y relacionar estos periodos con los diferentes géneros y estilos populares.

La música popular entre la clase alta ecuatoriana desde 1830 hasta 1895 corresponde al periodo histórico denominado criollo (Ayala 2008), y consistía en danzas de salón europeas como mazurcas y valses (Godoy 2012). Por otra parte, durante el periodo histórico denominado mestizo, de 1895 hasta 1960, se popularizaron géneros musicales de raíces indígenas en vista de que la clase media se reconocía como una mezcla racial y cultural entre europeos e indígenas. Estos géneros musicales son los que constituyen la música nacional, y sirvieron para diferenciar e identificar a la clase media del periodo mestizo de la clase alta del periodo criollo. Finalmente, durante el tercer periodo de la nación multiétnica, a partir de 1960, surgieron los estilos rocolero y chichero ya mencionados, los cuales son populares hasta la actualidad entre la clase obrera ecuatoriana.

Los géneros musicales de proveniencia indígena que forman parte de la música nacional son danzante, capishca (o aire típico), sanjuanito, yumbo y yaraví. A estos se añaden géneros de carácter mestizo como albazo, pasacalle, pasillo, e incluso el fox incaico, que combina las melodías pentatónicas características de la música indígena de los Andes con el ritmo del foxtrot americano (Wong 2012). Como se ha dicho, de entre estos géneros, el pasillo ha sido objeto de estudio con mayor frecuencia. El sanjuanito también ha sido estudiado, particularmente en su contexto ritual entre las comunidades indígenas del norte de Ecuador (Banning 1991; Schechter 1983 y 1996). El yaraví, por el contrario, todavía no cuenta con un estudio académico dedicado, tanto en su contexto social como en el aspecto interpretativo.

El estilo y los intérpretes

La música nacional no solo comprende canciones y géneros, sino también un repertorio de intérpretes que popularizaron un estilo musical basado en la guitarra y en el canto a dos voces. Del lado instrumental, la guitarra presentaba una ejecución con vitela o plectro de carácter polifónico, el cual mantenía un rasgado rítmico y una línea de bajo melódica, usando habitualmente cuerdas de metal para resaltar el sonido. A este estilo instrumental se le ha llamado Escuela quiteña de la guitarra, y se considera producto de la migración de músicos provincianos hacia la capital de Ecuador (Guerrero y Mullo 2005; Andrade y Tamayo 2022). A partir de 1950 se adoptaron también el requinto, el piano, el arpa, el acordeón y en ocasiones los aerófonos de madera, como la flauta y el clarinete, en las interpretaciones de música nacional.

Del lado vocal fueron populares los dúos masculinos y femeninos. El Dúo Ecuador, constituido por Nicasio Safadi (1902-1968) y Enrique Ibáñez (1903-1998), fue uno de los primeros dúos masculinos en ganar fama a nivel nacional en los años veinte y treinta a través de sus interpretaciones de pasillos. Gonzalo Benítez (1915-2005) y Bolívar Ortiz (1919-1974) formaron un dúo que a principios de los años cuarenta popularizó otros géneros autóctonos como el danzante, el albazo y el aire típico. Las hermanas Mercedes (1927-2020) y Laura (1924-2018) Mendoza Suasti fueron un ejemplo de dúo femenino, mientras que Carlota Jaramillo (1904-1987) fue exponente excepcional de la voz solista.

Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia (1918-1970) iniciaron sus actividades musicales en conjunto en 1940, impulsados por Bolívar Ortiz y actuando en la recién fundada Radio Quito. El dúo se presentaba tres veces por semana en el programa radial *Canciones del alma*, y pronto fueron conocidos como el dúo Benítez y Valencia. Los acompañaba con frecuencia el cuarteto de guitarras Los Nativos, compuesto por el ya mencionado Bolívar Ortiz, Carlos Carrillo, Gonzalo de Veintimilla y Marco Tulio Hidrobo (1906-1961), quien actuaba como director musical y arreglista del grupo. Según Gonzalo Benítez, el dúo se propuso desde sus inicios interpretar "la mayor parte de la música ecuatoriana y haciendo conocer las partituras que estaban guardadas en el baúl" (De la Torre y Guerrero 2005, 48). Benítez y Valencia empezaron a grabar en 1943 y sus discos tuvieron buena acogida entre el público.

En 1949 el dúo ByV sobrevivió al incendio de Radio Quito que dejó cinco víctimas mortales, entre ellos varios de los músicos de planta. La radio transmitía el 12 de febrero de aquel año una adaptación de la *Guerra de los mundos* de H. G. Wells que causó pánico en la capital. Cuando se reveló la naturaleza ficticia de la transmisión, una multitud enardecida incendió la radio (Loaiza 2022). Este hecho causó la interrupción del programa *Canciones del alma* por dos años, aunque con la reapertura de la radio en 1951 ByV pudieron continuar sus actuaciones en vivo. En la década de 1960, ByV inauguraron la celebración de serenatas musicales durante las fiestas de fundación de Quito, el 6 de diciembre de cada año, y participaron en varias giras en Norteamérica y Europa (De la Torre y Guerrero 2005).

El dúo ByV tuvo su última actuación el 22 de octubre de 1970, fecha en que Luis Alberto Valencia sufrió una embolia cerebral y colapsó sobre un escenario en la ciudad de Riobamba. El cantante fue llevado a Quito e ingresado de urgencia a un hospital, pero murió tres días después; su funeral es recordado como uno de los más concurridos en la historia de la capital (Godoy 2024). Gonzalo Benítez continuó su carrera artística en solitario hasta su muerte el 5 de septiembre de 2005. Según las memorias de Gonzalo Benítez, el último tema interpretado por el dúo fue el yaraví "Desesperación" (De la Torre y Guerrero 2005).

El yaraví ecuatoriano

El yaraví es un género musical de raíces indígenas popular en Perú, Argentina y Ecuador, y se caracteriza por un tempo lento y un sonido elegíaco y melancólico, marcado por las melodías pentatónicas propias de la música indígena. En Ecuador, el yaraví sigue un estilo interpretativo más rígido que en Perú, donde se interpreta casi *ad libitum*, acompañado invariablemente de una sola guitarra (Godoy 2012). Según el etnomusicólogo Carlos Coba (1985), el carácter triste del yaraví podría rastrearse hasta el tiempo de la colonia, durante el cual los cronistas españoles registraron el sonido melancólico de los *cachuas* indígenas que se tocaban durante los ritos sagrados.

Es interesante notar que durante la segunda mitad del siglo XIX en Ecuador, el término yaraví hacía referencia a todo aire autóctono e indígena. En la recopilación elaborada por el compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero y publicada con el nombre *Yaravíes quiteños* por el español Marcos Jiménez de la Espada, aparecen melodías con ritmos de sanjuanito y danzante, todos presentados bajo el término yaraví (Jiménez de la Espada 1882).

Con el auge del nacionalismo musical en Ecuador en la última década del siglo XIX, el yaraví adoptó finalmente el carácter lastimero y nostálgico que posee hasta la actualidad, y es habitualmente notado en compás de 6/8 o 3/4. Durante la primera mitad del siglo XX, los compositores académicos ecuatorianos escribieron numerosos yaravíes, como el *Yaraví serenata* (1941) por Sixto María Durán y *Tristes alegrías* (1943) por Corsino Durán. Estos yaravíes académicos se escribían para piano y voz, o incluso para piano solo, como el yaraví *Ecos del páramo* (1947) de Luis Humberto Salgado (véase la Figura 1). Sin embargo, con la popularización del pasillo y el auge de la música nacional popular durante 1950 y 1960, el yaraví dejó de componerse con la misma frecuencia (Coba 2021).
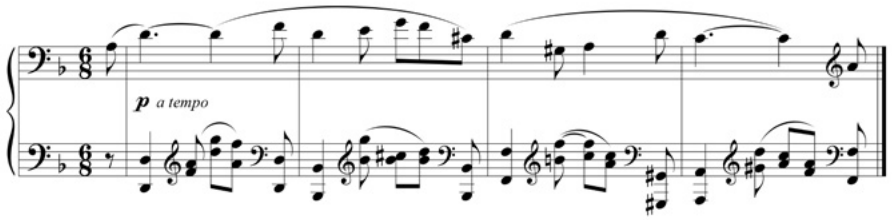
Figura 1 / Yaraví *Ecos del páramo* (compases 6 a 8), por Luis H. Salgado.
Nótese el característico ritmo del acompañamiento. Transcripción propia.

Es importante notar que la musicología reconoce dos tipos de yaraví, uno indígena y uno mestizo (Coba 1985 y 2021). El primero se interpreta en los contextos sociales propios de las comunidades indígenas de la sierra ecuatoriana como los cortejos fúnebres, durante los cuales se ejecuta después de las ceremonias e himnos católicos (Godoy 2012). Por otro lado, el yaraví mestizo se toca en entornos profanos, siendo esencialmente una balada o canción popular lenta con letras que tratan sobre el amor no correspondido, el sufrimiento y la nostalgia (Wong 2012). Este carácter en la lírica puede apreciarse en la Figura 2, la cual muestra los términos más usados en las letras de nueve yaravíes. Es este yaraví mestizo y popular el que forma parte del repertorio de la música nacional ecuatoriana.

Figura 2 / Palabras más frecuentes en los nueve yaravíes populares analizados en este estudio. Elaboración propia.

Dentro del contexto de la música nacional de mediados del siglo XX, el yaraví adoptó una instrumentación basada en la guitarra y el requinto, y fue cantado habitualmente por dos

voces. Las interpretaciones del dúo ByV son prototípicas de este estilo:[1] la base rítmica y armónica consiste siempre en guitarras, apareciendo también como instrumentos solistas el arpa, el acordeón y, en ocasiones, aerófonos de madera y el piano. A pesar de la intención del dúo ByV de grabar exclusivamente géneros musicales ecuatorianos, en una discografía del dúo publicada por De la Torre y Guerrero (2006) solo constan 16 yaravíes, que contrastan con los 200 pasillos y 92 albazos grabados entre 1948 y 1970. En vista de esto, es aparente que el yaraví no gozó de la misma popularidad de otros géneros en el estudio de grabación durante el auge de la música nacional.

El análisis de la interpretación

La interpretación se estableció como un objeto de estudio en la investigación musicológica a principios de la década de 1990. Un factor determinante en el desarrollo de esta disciplina fue la convergencia de la teoría musical y la psicología durante los años setenta (Cook 2013). Este encuentro interdisciplinario dio lugar a investigaciones sobre cómo es percibida la música por el oyente y cómo el intérprete moldea su ejecución con intensiones expresivas. Si bien la interpretación musical incluye elementos visuales diversos, como el gesto y la postura, la señal sonora es el factor común a toda interpretación, por lo que su estudio y análisis es ineludible (Lerch et al. 2021). Además, el creciente cuerpo de grabaciones históricas, algunas de las cuales se lanzaron hace más de un siglo, le permite al investigador estudiar las escuelas interpretativas del pasado y la evolución del estilo. El Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM),[2] establecido en 2004, y su sucesor el Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP),[3] establecido en 2009, han liderado el desarrollo del análisis interpretativo a partir de la grabación musical como disciplina académica.

Sin embargo, este enfoque musicológico en la interpretación no ha estado libre de críticas. En particular, se ha puesto en duda la capacidad de ampliar el entendimiento crítico de una expresión artística a través de los métodos cuantitativos que a menudo se utilizan en el análisis de la interpretación. Esta tensión entre la investigación de corte social y cultural y aquella enfocada en datos cuantitativos puede resolverse comprendiendo que ambas metodologías son complementarias (Cook 2014). Considérese la posibilidad de identificar cuantitativamente ciertas escuelas interpretativas con técnicas expresivas particulares, como se ha logrado en repertorios de música académica (por ejemplo, Liebman et al. 2012; Ornoy y Cohen 2018; Sapp 2011). Estas tendencias interpretativas son producto de condiciones sociales, culturales, políticas y hasta geográficas específicas, y su descripción e identificación pueden ser de utilidad para comprender mejor la recepción social y significación cultural de una obra de arte (Cook 2014). El presente trabajo de investigación toma como guía esta perspectiva, y pretende servir de vínculo entre el estudio histórico y social sobre la música en Ecuador y el análisis de la interpretación empírico y sistemático.

El estudio de la interpretación musical puede abordarse a través de los parámetros usados habitualmente para describir el sonido, es decir, tempo, dinámica, tono y timbre; entre estos

1. El yaraví "Puñales", compuesto por Ulpiano Benítez e interpretado por el dúo Benítez y Valencia: https://www.youtube.com/watch?v=8ghtudsJyxY&ab_channel=D%C3%BAoBen%C3%ADtez-Valencia-Topic.

2. https://charm.rhul.ac.uk/.

3. https://www.cmpcp.ac.uk/.

parámetros, el tempo y la dinámica son los que se han analizado con mayor frecuencia (Lerch et al. 2021). El tempo ha sido estudiado marcando el pulso a lo largo de una grabación, usando la mediana y la desviación estándar de estas marcas para cuantificar el tempo global y su variabilidad, respectivamente (Repp 1994). Otro aspecto relacionado al tempo es la manera en que los intérpretes regulan sus ataques con respecto a la subdivisión ideal del pulso, práctica que se denomina micro tiempo (Ashley 2014).

La dinámica, por otro lado, es más complicada de estudiar ya que es susceptible a las distintas técnicas de grabación y a la sensibilidad del equipo usado. No obstante, se ha encontrado una correlación entre la intensidad y la riqueza armónica, lo que sugiere que el espectro de una grabación puede usarse como referencia para el análisis de la dinámica (Gingras et al. 2014). Entre las medidas que describen la riqueza armónica destaca el flujo espectral, que mide el cambio en el espectro de un momento a otro en la grabación.

Para la presente investigación se adoptaron estas perspectivas analíticas frente al tempo y la dinámica. En particular, se buscó caracterizar el tempo en sus aspectos globales y su variabilidad, considerando el impacto que este parámetro tiene en la expresividad musical (Repp 1995). Del lado de la dinámica, se examinó cómo ByV moldean sus frases a través de variaciones en la intensidad de sus voces. Además, considerando los aspectos tonales de la interpretación, se decidió explorar la ornamentación vocal e instrumental de las grabaciones de ByV, un parámetro que se ha estudiado en otros géneros musicales (Schubert y Fabian 2014; Timmers y Ashley 2007), pero que no se ha tratado en la literatura sobre música nacional ecuatoriana.

Materiales y método

Para este estudio, se intentó recuperar en formato digital los dieciséis yaravíes grabados por ByV en plataformas accesibles al público; solo se encontraron nueve. Ocho de estos yaravíes fueron recuperados del disco *Nostalgias y recuerdos*, disponible en iTunes y Spotify; la excepción es el tema "Momentos de tristura", que fue recuperado de YouTube. La Tabla 1 muestra el nombre y el año de lanzamiento original de cada grabación según indica el catálogo publicado por De la Torre y Guerrero (2006). Como puede verse, estos yaravíes fueron grabados entre los años 1956 y 1967, un periodo considerado como la era dorada de la música nacional (Wong 2012).

Nombre	Año de lanzamiento	Duración
Desesperación	1960	4:06
Momentos de tristura	1964	2:49
No me olvides	1960	3:10
No sabes lo que es llorar	1958	3:20
Nunca me olvido	1961	2:55
Pobre barquilla mía	1958	3:05
Puñales	1956	5:51
Quiero, aborrezco y olvido	1967	3:09
Veneno de amor	1958	3:12

Tabla 1 / Nombre de las grabaciones analizadas, año de lanzamiento original y duración en minutos.

La herramienta de análisis principal fue Sonic Visualiser (v. 4.5.1),[4] usada para producir espectrogramas, hacer varios tipos de anotaciones y extraer datos numéricos. Siguiendo la práctica habitual en análisis de interpretación (Lerch et al. 2020; Moylan 2020), se analizó con detalle el tempo y la dinámica de cada grabación. En lo referente al tempo (análisis agógico), se tomaron mediciones con respecto a la negra con punto y a la corchea, es decir, a nivel de pulso y de subdivisión. Con estos datos, se estudió estadísticamente la variabilidad a lo largo de cada canción (tempo global) y a nivel de cada compás (micro tempo). La variación se midió con la desviación estándar de los datos y el tempo global con la mediana.

La dinámica fue analizada cualitativamente, observando la variación en el flujo espectral en el espectrograma. El flujo espectral fue escogido como elemento guía para el análisis debido a su conexión con la respuesta emocional en oyentes (Gingras et al. 2014) y a su robustez ante las variaciones en calidad y técnica de grabación. El uso de este rasgo permitió determinar objetivamente los puntos de menor intensidad en la interpretación vocal, facilitando así el análisis del fraseo en su aspecto dinámico. Como se verá en la sección de resultados correspondiente, este fraseo parece delinear una estructura musical coherente.

Otros aspectos estudiados fueron la ornamentación, particularmente en la línea vocal, y las variaciones rítmicas en la línea instrumental. Con respecto a los ornamentos, se analizó numéricamente la frecuencia de uso del *glissando*, mordente y del melisma. La recopilación de estos datos sobre las ornamentaciones fue realizada a mano, usando el espectrograma como principal ayuda, y contando un ornamento incluso si solo aparece en una de las dos voces. El aspecto rítmico se analizó cualitativamente.

Es importante notar que, con frecuencia, la última sección de un yaraví se transforma súbitamente en un albazo (Godoy 2012), ritmo más vivo y rápido. Del corpus de nueve grabaciones recolectado para esta investigación, cuatro presentan estas variaciones estilísticas y agógicas al final de la interpretación, las cuales duran entre 10 y 15 segundos. Estas secciones finales en ritmo de albazo no fueron analizadas durante este estudio.

Resultados del análisis agógico

La Tabla 2 muestra los resultados del análisis estadístico del tempo por cada canción del corpus. El tempo global promedio de los yaravíes interpretados por ByV es de 40 *beats* por minuto (bpm), con una variación promedio en la negra con punto de 2.08 bpm; este valor sugiere estabilidad en el tempo global. Por otro lado, la variación promedio en la corchea de 11.25 bpm indica mayor variabilidad en la subdivisión del compás. Esta mayor variabilidad de tempo en la corchea es aparente durante la escucha, cuando se perciben leves aceleraciones y retrasos en el tiempo.

Canción	Tempo global	Variación (negra con punto)	Variación (corchea)
Desesperación	36.924	4.541	14.895
Momentos de tristura	40.416	1.439	9.942
No me olvides	45.006	1.587	10.322

4. https://www.sonicvisualiser.org/.

No sabes lo que es llorar	46.104	1.780	12.162
Nunca me olvido	40.934	1.587	10.040
Pobre barquilla mía	36.692	1.654	12.564
Puñales	35.038	2.858	12.396
Quiero, aborrezco y olvido	39.361	1.756	9.807
Veneno de amor	40.148	1.565	9.096

Tabla 2 / Datos agógicos (en bpm) por canción.

Con el fin de explorar si estas micro variaciones en la subdivisión responden a un patrón constante de aceleración o retraso dentro del compás, se cuantificó para todo el corpus la desviación de cada corchea interpretada con respecto a su posición ideal. La Figura 3 resume los resultados de este análisis; como puede verse, la desviación con respecto al ideal es poco notable. Esto sugiere que la variabilidad en el micro tiempo del compás es producto de la inestabilidad natural de la interpretación humana a tempo lento, aunque la pequeña muestra sin duda limita la generalización de estos resultados.

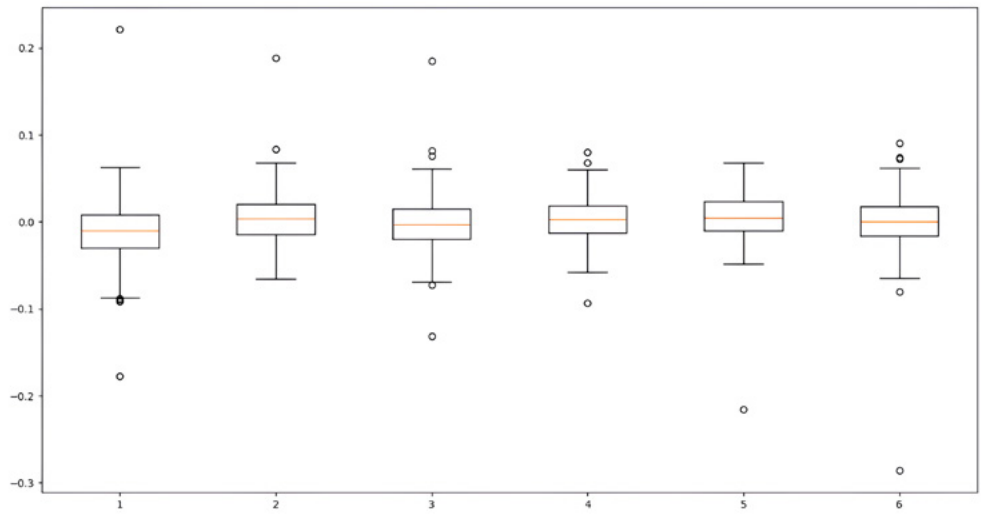

Figura 3 / Variabilidad de cada corchea de cada compás con respecto a una subdivisión ideal.

Un hallazgo notable en el aspecto agógico es la frecuente anticipación de los vocalistas con respecto a la sección rítmica. La Figura 4 muestra cómo se ven estas anticipaciones en el espectrograma del yaraví "Desesperación", minuto 1:10, contrastadas con instantes donde los vocalistas cantan a tempo. Se registraron 218 anticipaciones de la voz en todo el corpus, las cuales muestran en promedio $\bar{x}$=185.3 milisegundos (ms) de anticipación, con una desviación estándar *DE*=22.59 ms. Los resultados por canción aparecen en la Tabla 3.

Canción	**n**	**x̄**	**DE**
Desesperación	39	227	191
Momentos de tristura	18	168	38
No me olvides	21	160	42

No sabes lo que es llorar	16	205	74
Nunca me olvido	21	175	51
Pobre barquilla mía	19	197	72
Puñales	22	205	63
Quiero, aborrezco y olvido	35	158	40
Veneno	27	173	51

Tabla 3 / Resultados estadísticos de anticipaciones por canción.
El promedio y la desviación estándar están en milisegundos.

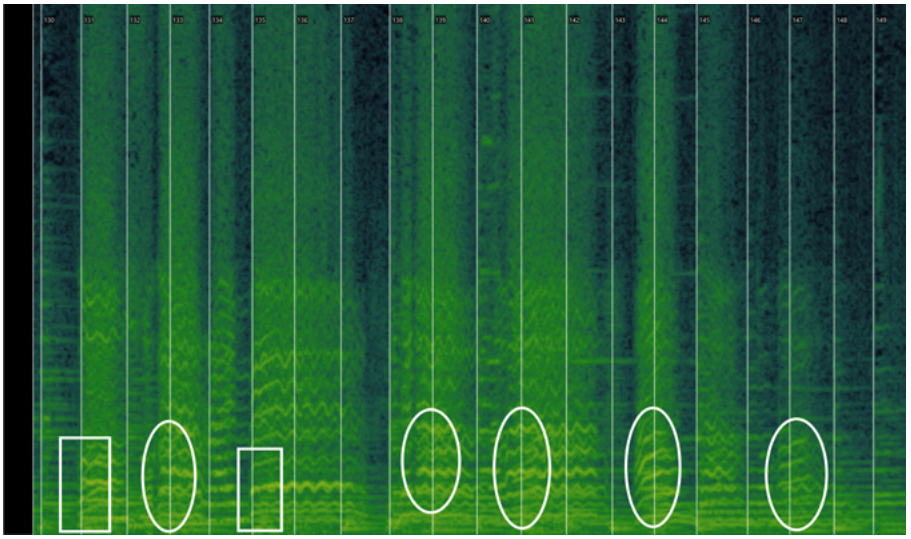

Figura 4 / Ataques anticipados (elipses) y a tempo (rectángulos).
Las líneas verticales representan las marcas de tempo (corcheas).

Se encontró además que estas anticipaciones se utilizan en ciertas frases para suavizar el ataque de las palabras. Por ejemplo en el yaraví "Veneno de amor" (segundo 15 y de nuevo en el minuto 1:12), en lugar de caer con el tiempo acentuando la palabra fuego en su primera sílaba (FUEgo), los vocalistas parecen dividir esta sílaba en dos, acentuándola en su segunda parte (fuËgo). Estas asincronías rítmicas se usan frecuentemente en conjunto con el *glissando*, un ornamento que se analizará más adelante.

Aprovechando los datos numéricos recopilados durante el análisis agógico, se realizaron pruebas de correlación estadística entre diferentes variables. Mediante este procedimiento se encontró una correlación lineal positiva entre la variación de tempo a nivel de corchea y el tiempo promedio de anticipación de la línea vocal con respecto a la sección rítmica (Figura 5). Este resultado sugiere que con mayor variabilidad en la subdivisión, o sea en el micro tiempo, las anticipaciones de la línea vocal se hacen más largas y notorias. Sin embargo, hay dos grandes vacíos en los datos, como puede verse en la Figura 5, lo cual impacta negativamente en la fiabilidad de estos resultados.

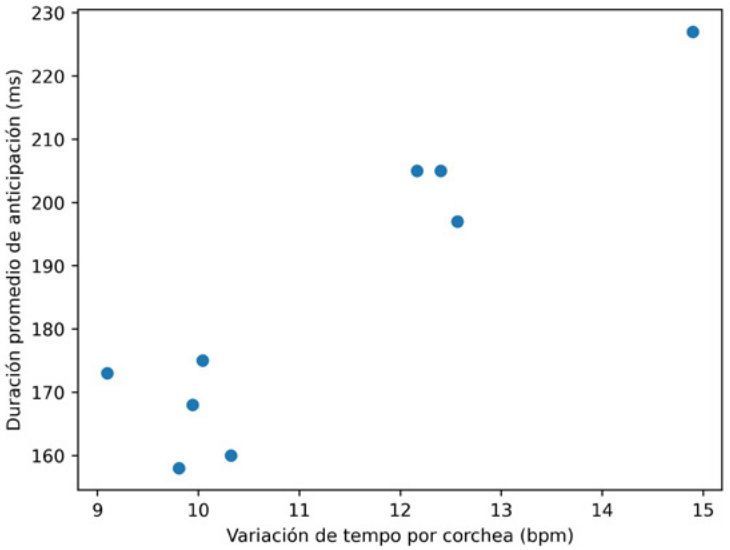

Figura 5 / Correlación por grabación entre variabilidad de tempo y duración de anticipaciones.

Considerando que un tempo global más lento podría estar relacionado a una mayor variabilidad en el micro tempo, se buscó una correlación entre estos datos. Además, se buscó una correlación entre tempo global y número de anticipaciones, pensando que un tempo más rápido conduciría a menos anticipaciones. Sin embargo, no se encontró ninguna correlación en los datos sobre tempo aparte de aquella descrita más arriba.

Resultados del análisis de dinámica

El uso de dinámicas contrastantes es aparente a primera escucha en los yaravíes grabados por ByV, sobre todo en la línea vocal. En el espectrograma, los cambios en intensidad se ven reflejados por el aumento o disminución en la riqueza espectral de la voz, como puede verse en la Figura 6, que ilustra el segundo 46 hasta el minuto 1:04 del yaraví "Puñales". En esta imagen se ha graficado el flujo espectral (línea blanca hacia el extremo inferior del espectrograma) que mide el cambio en la riqueza armónica de la grabación, y es aparente cómo en el área encerrada los ataques de la voz son menos intensos y presentan menos armónicos.

Examinando estos cambios de intensidad en cada una de las grabaciones fue posible identificar un perfil dinámico particular. Habitualmente, las frases en los yaravíes del corpus se inician en una dinámica media. Luego, la frase puede aumentar o disminuir en intensidad, pero el final de esta siempre está marcado por una reducción notable del flujo espectral, es decir, de la intensidad. De hecho, en estos momentos la línea vocal parece fundirse con el acompañamiento, volviéndose casi imperceptible. Este perfil dinámico en la interpretación del yaraví se percibe incluso en las grabaciones de menor calidad y más antiguas.

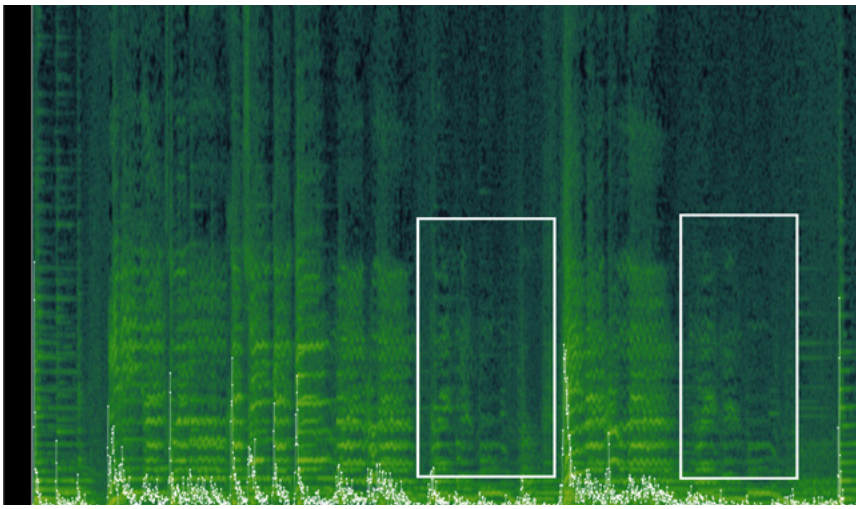

Figura 6 / Espectrograma con flujo espectral del yaraví "Puñales". Nótese los cambios en riqueza armónica encerrados en rectángulos que corresponden a menor intensidad.

Si se toman estos momentos de menor dinámica como puntos de división formal, una estructura independiente de la forma de la canción se vuelve aparente. Esta estructura no es simétrica y en ocasiones parece contradecir la estructura armónica del tema, pero es coherente consigo misma y divide la línea vocal en segmentos de duraciones similares que se repiten. Por ejemplo, en el yaraví "Veneno de amor" se tiene una frase larga, de 23 segundos, seguida de una frase más corta de 11 segundos, patrón que se repite tres veces en toda la canción (Figura 7). Este perfil dinámico no es replicado exactamente por la línea instrumental, la cual demuestra cambios menos dramáticos en la intensidad. En el tema "Nunca me olvido" la segmentación consiste en una sección corta, de 9.5 o 15.36 segundos, y una sección larga de 20 segundos que empieza siempre con la letra "¡Ay! Yo si me acuerdo". En el caso del tema "Pobre barquilla mía" la segmentación producida al seguir el fraseo vocal dinámico es peculiar. Aparecen primero seis secciones cortas de 6 segundos cada una, que son seguidas de dos secciones mucho más largas de 30 segundos.

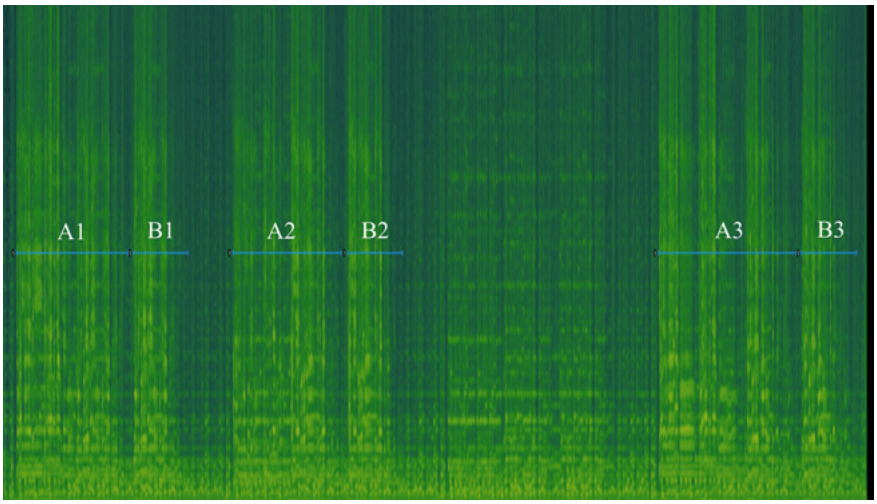

Figura 7 / Segmentación de "Veneno de amor" siguiendo el perfil dinámico. Obsérvese la sección instrumental (entre B2 y A3) con cambios dinámicos menos marcados.

Si bien no es el objetivo de este estudio investigar la forma de los yaravíes interpretados por ByV, el uso de la dinámica como recurso para delinear una estructura formal es interesante. Hasta donde se ha podido constatar, este aspecto interpretativo de la música nacional ecuatoriana no ha sido explorado y representa un hallazgo novedoso de esta investigación. Como en el caso del micro tempo, entrevistas a expertos podrían expandir y refinar el conocimiento sobre el uso de la dinámica como elemento estructural en la interpretación del yaraví ecuatoriano.

Ornamentaciones

Se identificaron tres tipos de ornamentación en la interpretación vocal de ByV: *glissando*, mordente y melisma. La Figura 8 muestra la manera en que se ven estas ornamentaciones en el espectrograma de las grabaciones. El *glissando* es, por mucho, el adorno más común, y aparece en todas las grabaciones con un promedio de 17.22 veces (*DE*=4.34). El mordente es bastante menos habitual, pero se encuentra en todas las grabaciones con la notable excepción de "No sabes lo que es llorar". El mordente es usado en promedio 4.66 veces por canción (*DE*=4.29), aunque es llamativa la grabación de "No me olvides", que presenta quince mordentes. El ornamento menos común es el melisma, que aparece en apenas dos canciones. La Tabla 4 presenta el detalle de los ornamentos por canción.

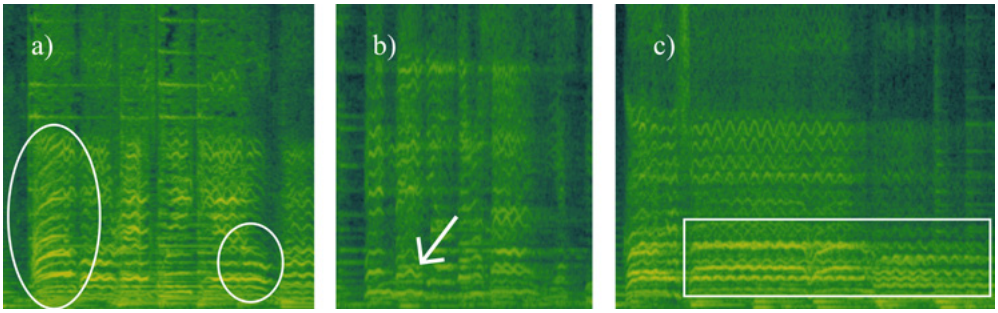

Figura 8 / Ornamentos vocales: a) *glissando*, b) mordente, c) melisma.

Canción	*Glissando*	Mordente	Melisma
Desesperación	19	7	0
Momentos de tristura	10	4	0
No me olvides	16	15	0
No sabes lo que es llorar	14	0	3
Nunca me olvido	15	3	0
Pobre barquilla mía	15	7	0
Puñales	24	1	0
Quiero, aborrezco y olvido	24	3	0
Veneno de amor	18	2	1
TOTAL	**155**	**42**	**4**

Tabla 4 / Conteo de ornamentos vocales por grabación.

El *glissando* es frecuentemente usado en el inicio de las frases y en dirección ascendente. Esta ornamentación es tan común en este rol que podría pensarse que ByV siempre inician sus frases con un *glissando*. No obstante, se pueden encontrar frases completamente desprovistas de *glissando* en todas las canciones, lo que sugiere que es un recurso interpretativo usado deliberadamente. Es interesante notar también que Gonzalo Benítez, primera voz del dúo, es quien ejecuta con mayor frecuencia y de manera más marcada el *glissando*. Por otro lado, el mordente parece responder a la estructura y forma de las canciones. Evidencia de esto es la recurrencia de este ornamento en partes armónica y melódicamente similares dentro de una misma canción. Poco se puede decir del melisma debido a su poca frecuencia, y se requerirá el análisis de más grabaciones para comprender mejor el uso de este recurso.

En la línea instrumental el ornamento más frecuente es el arpegio, tanto en instrumentos rítmicos como solistas. El primer tiempo de un compás casi siempre se arpegia, es decir, las notas del acorde se tocan en rápida sucesión, lo que tiende a quitar el énfasis de este tiempo (Figura 9). Un ejemplo de este tipo de ornamentación se tiene en la introducción del tema "Desesperación", del segundo 7 al 23, donde el acordeón evita tocar directamente en el tiempo uno usando arpegios y anticipaciones rítmicas. Este efecto es reproducido también por la guitarra, del segundo 23 al 37. Otro ejemplo se tiene en la introducción al tema "Momentos de tristura", donde puede escucharse cómo el arpa ejecuta 13 arpegios en 22 segundos.

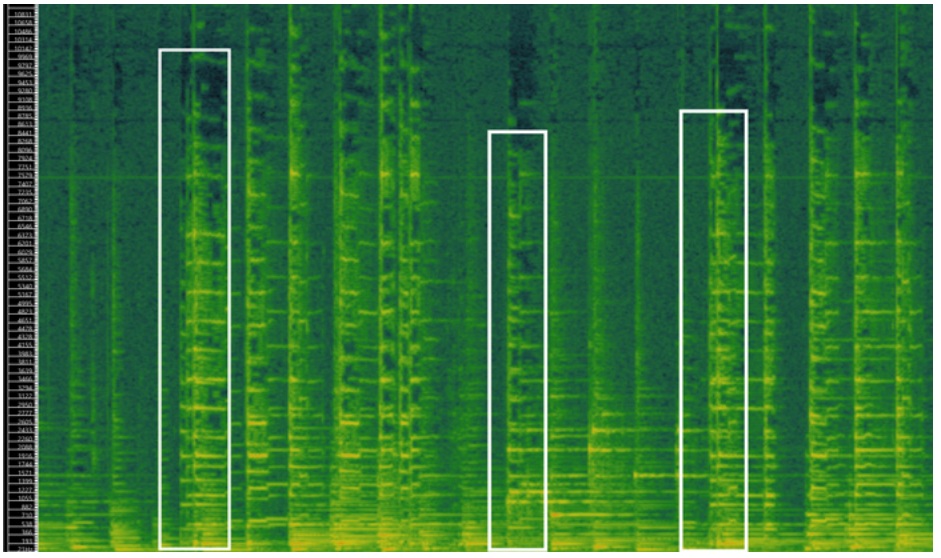

Figura 9 / Arpegios en la línea de la guitarra. Yaraví "Quiero, aborrezco y olvido", desde el segundo 20.

El mordente también se utiliza profusamente en la interpretación instrumental, como puede escucharse en las contramelodías de la guitarra en la introducción del tema "Quiero, aborrezco y olvido", del segundo 11 al 30. El portamento, por otro lado, no se utiliza con frecuencia, aunque se tiene un ejemplo notable en el segundo 14 del yaraví "Puñales", tocado por la guitarra.

Elementos rítmicos

El rasgo más notable en el aspecto rítmico de la interpretación instrumental en las grabaciones de ByV es la tendencia a quitar el énfasis del primer tiempo de cada compás. Con frecuencia un intérprete toca una frase ornamentada y evita tocar en el tiempo uno del siguiente compás, dejando este trabajo al acompañamiento. Una vez que ha sonado el primer tiempo, el intérprete toca una nueva figura melódica en dinámica muy baja desde la segunda corchea que, en cierta forma, resuelve la tensión iniciada en la anticipación precedente. Si se revisa el espectrograma de ciertas grabaciones, puede verse cómo el tiempo uno apenas se acentúa (Figura 10). En la voz esta práctica es menos frecuente, probablemente porque el fraseo vocal responde a los requerimientos de la letra.

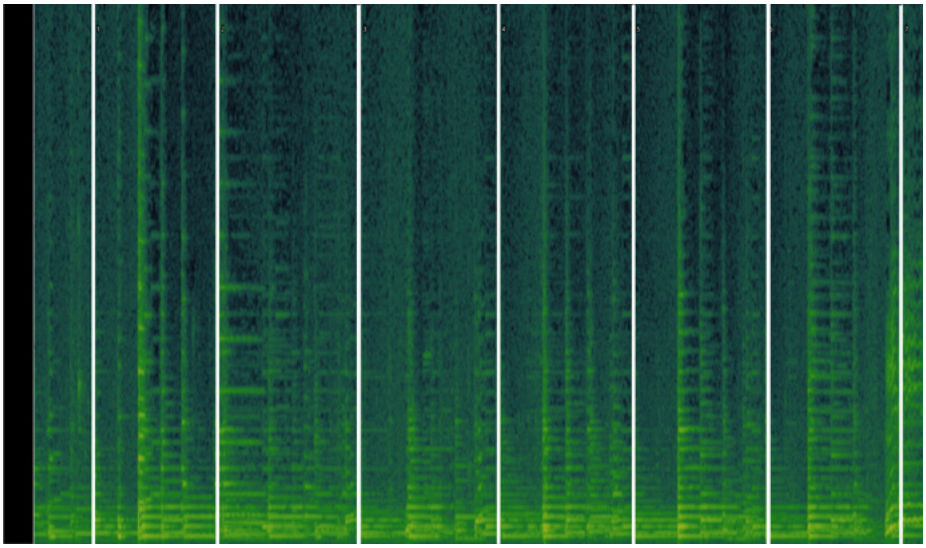

Figura 10 / Las líneas verticales señalan el primer tiempo de cada compás. "Puñales", desde el segundo 26.

En la canción "Puñales" se aprecia una ambigüedad rítmica y agógica que parece cambiar la métrica de la canción, tanto en la línea vocal como instrumental. En el segundo 18 la guitarra inicia una melodía que parece en 5/8 en vista que la última corchea del compás de 6/8 nunca se toca; ocurre lo mismo en el minuto 2:40 con la voz. No obstante, este efecto rítmico solo tiene lugar en esta grabación, por lo que no es posible afirmar que sea un recurso interpretativo habitual.

Por otro lado, un recurso rítmico que sí ocurre con frecuencia es la repetición idéntica de una figura o motivo en el acompañamiento. Los instrumentistas suelen variar las notas del acompañamiento en corcheas, perfilando una melodía, pero en ciertos pasajes el ritmo y las notas se mantienen idénticos, lo que da a esta repetición de motivo un carácter temperamental y obstinado. Se tiene un ejemplo en la Figura 11, extraído del tema "Quiero, aborrezco y olvido", del segundo 51 al minuto 1:10. En este fragmento ocurre una especie de llamada y respuesta entre la voz y la guitarra, donde la guitarra primero responde a la voz con una repetición idéntica y luego con variaciones. Se pudo constatar que esta repetición idéntica de un patrón rítmico y melódico ocurre en todas las grabaciones y en todos los instrumentos acompañantes, como piano, guitarra y arpa.

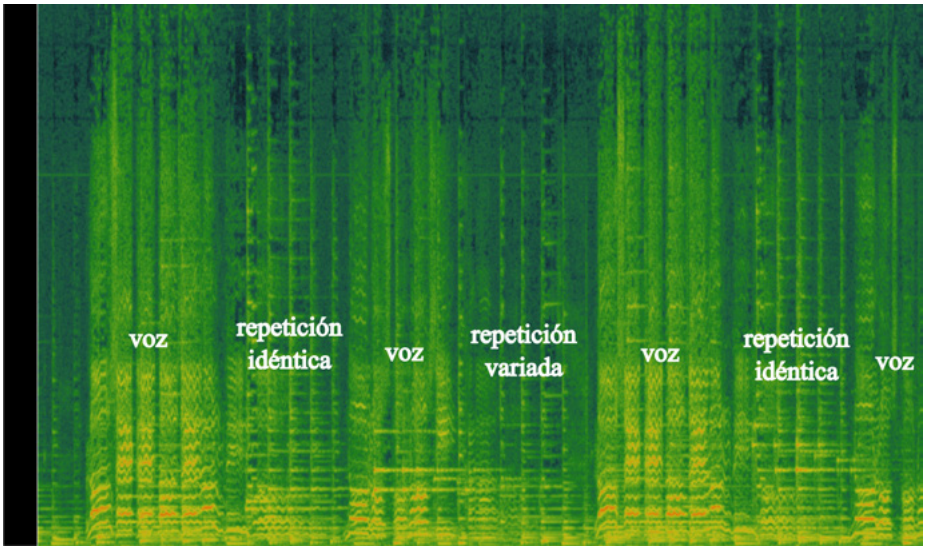

Figura 11 / Uso de la repetición idéntica y variada en conjunto con la voz.

Discusión general

Los resultados del análisis precedente sugieren que el tempo no es un elemento variable en la interpretación del yaraví por el dúo ByV. El *rubato* y las pausas expresivas son poco frecuentes, lo cual es habitual en la interpretación de música popular. Por otro lado, la anticipación de las voces con respecto a la sección rítmica parece ser un elemento interpretativo deliberado, cuya presencia no se ha notado en la literatura sobre música nacional ecuatoriana. Si bien se ha considerado la línea melódica, tanto instrumental como vocal, para la tipificación de estas anticipaciones, es posible pensar que es la sección rítmica la que está *halando* el tiempo, tocando unos 190 ms después de los solistas. Para revelar la naturaleza psicológica de este fenómeno sería necesario entrevistar intérpretes expertos (cantantes e instrumentistas) y preguntar cómo perciben el tempo en sus ejecuciones. Este rasgo particular puede jugar un papel en la percepción del ritmo en el oyente y en la expresión musical, como se ha notado en otros géneros populares (Butterfield 2010; Ashley 2014).

Otro elemento rítmico de posible relevancia en la percepción psicomotora y en la expresividad es la tendencia a quitar énfasis en el primer tiempo de cada compás, al menos en la interpretación instrumental. Como el presente estudio se ha limitado a las grabaciones de ByV, es imposible afirmar que esta peculiaridad esté presente en todas las interpretaciones de yaraví, aunque su hallazgo en este corpus permite comparar las interpretaciones de este dúo con las de otros actos musicales.

Se podría adelantar una explicación causal con respecto a la correlación entre la variación de tempo en la subdivisión del compás y la duración promedio de las anticipaciones. Es decir, un tempo inestable produce anticipaciones más notables o, al contrario, anticipaciones más notables y marcadas producen inestabilidad en el tempo. Se requieren otros esfuerzos investigativos para determinar la naturaleza exacta de este fenómeno. Además, la pequeña muestra de nueve canciones impide generalizar esta correlación a todo el género del yaraví.

El uso de la dinámica como elemento estructural del fraseo (Cheng y Chew 2008) y como recurso expresivo (Kamenetsky et al. 1997) ha sido explorado en repertorios de música académica. Como demuestran los resultados del análisis interpretativo de ByV, la dinámica tiene también un rol en el fraseo del yaraví ecuatoriano. En el corpus analizado en este estudio, los puntos de menor intensidad y riqueza armónica dividen la canción en un patrón regular y en secciones de duraciones similares. Este paradigma de segmentación es distinto al que habitualmente se utiliza en la musicología, que favorece las estructuras armónicas y melódicas descritas en la partitura. No obstante, una segmentación basada en el perfil dinámico puede acercarse más a las intenciones musicales y expresivas del intérprete. Podría ser que estas intenciones pasen por alto las funciones armónicas y tomen como referencia la lírica y su sentido. Se ha sugerido, además, que la variación en flujo espectral, y por lo tanto en dinámica, está correlacionada a mayor respuesta emocional en sujetos humanos (Gingras et al. 2014). No obstante y hasta donde se ha podido constatar, el impacto que tiene el uso de la dinámica en la expresividad musical del yaraví ecuatoriano no ha sido estudiado.

La frecuencia con la que se usan las ornamentaciones, tanto en la voz como en los instrumentos, presenta una línea de investigación novedosa en vista del papel que estas juegan en la transmisión de emociones y afectos (Schubert y Fabian 2014; Timmers y Ashley 2007). Otros autores han indicado que los ornamentos en la música nacional ecuatoriana buscan imitar el sonido de los aerófonos andinos (Andrade y Tamayo 2022), por lo que una vía de investigación podría comparar los tipos de ornamentación descritos en este artículo con aquellos ejecutados en ensambles de vientos andinos.

Un hallazgo notable de este estudio es el uso de la repetición idéntica de motivos melódicos y rítmicos en el acompañamiento. Parece razonable denominar a esta práctica interpretativa *epizeuxis*, en vista de su similitud con el recurso retórico y poético que usa la repetición idéntica e inmediata con fines expresivos (López Cano 2000). El hecho de que estas *epizeuxis* musicales aparecen en la mayoría de los instrumentos armónicos y en todas las grabaciones por ByV sugiere un uso consciente y deliberado en sus interpretaciones del yaraví ecuatoriano. En este punto es posible plantear ciertas hipótesis sobre la expresividad en el yaraví ecuatoriano. Primero, el tempo no es un recurso expresivo frecuente en la interpretación de este género. Segundo, la dinámica, particularmente en la interpretación vocal, juega un papel importante en la expresividad musical y en la delineación de las frases. Tercero, la repetición idéntica inmediata y la ornamentación profusa en el acompañamiento son elementos expresivos deliberados propios de la interpretación instrumental. Futuras investigaciones podrían estudiar la validez de estas hipótesis con estudios empíricos en oyentes y entrevistas a músicos expertos.

Los hallazgos presentados en este artículo, al enfocarse en grabaciones de mediados del siglo XX, permiten el estudio de la evolución estilística en la interpretación del yaraví ecuatoriano. Por ejemplo, el análisis de grabaciones más recientes podría revelar cambios en el uso de la dinámica y el tempo, así como distintas ornamentaciones a aquellas detectadas durante la presente investigación. Asimismo, el estudio de grabaciones producidas por otros artistas de música nacional ecuatoriana podría revelar distintas escuelas interpretativas.

Finalmente, es importante subrayar la pequeña muestra de grabaciones usadas en este análisis y las limitaciones que esto conlleva. La conservación y digitalización de grabaciones históricas sin duda facilitaría la generalización de estos resultados al expandir el catálogo de grabaciones

disponibles para investigadores. No obstante, estos esfuerzos de conservación deberán enfocarse en los otros géneros del repertorio de la música nacional ecuatoriana además del pasillo, así como en los intérpretes menos populares.

Conclusiones

Este artículo se ha centrado en la interpretación del yaraví ecuatoriano analizando grabaciones lanzadas por el influyente dúo Benítez y Valencia entre los años 1956 y 1967. Se encontró que el tempo a nivel global y a nivel de compás no presenta variaciones significativas, aunque se detectó una tendencia en la voz a anticipar los ataques de la sección rítmica. Los resultados sugieren además que la dinámica en la interpretación vocal es usada para delinear la frase musical y con fines expresivos. Se identificó también como elemento expresivo la repetición idéntica de motivos en el acompañamiento, práctica que se ha denominado *epizeuxis*. Finalmente, se encontró que el ornamento más frecuente en la voz es el *glissando*, usado casi siempre al inicio de las frases, mientras que el mordente es usado con menor frecuencia y de manera estructural, apareciendo en momentos musicalmente similares. En la interpretación instrumental, el ornamento más habitual es el arpegio.

Como se ha notado más arriba, estos hallazgos pueden servir como punto de partida para futuras investigaciones sobre la expresividad musical del yaraví y de los otros géneros propios de la música nacional ecuatoriana. Los resultados de esta investigación son un primer intento de analizar de manera sistemática la interpretación del yaraví ecuatoriano, y contribuyen a expandir el conocimiento sobre la música nacional en general. No obstante, la metodología usada en este estudio puede servir también para la exploración y análisis de otros géneros y estilos musicales populares.

Referencias

Andrade, Jonathan y David Tamayo. 2022. *Escuela de la guitarra quiteña: vitela, bordón y tradición*. Quito: UDLA Ediciones.

Ashley, Richard. 2014. “Expressiveness in Funk”. En *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, editado por Dorottya Fabia, Renee Timmers y Emery Schubert, 154–169. Nueva York: Oxford University Press.

Ayala Mora, Enrique. 2005. “Gonzalo Benítez”. *Kipus: Revista Andina de Letras* (19): 27-28.

Ayala Mora, Enrique. 2008. *Manual de historia del Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional.

Banning, Peter. 1991. “El sanjuanito o sanjuán en Otavalo”. *Revista Sarance* (15): 195–217.

Butterfield, Matthew. 2010. “Participatory Discrepancies and the Perception of Beats in Jazz”. *Music Perception* 27 (3): 157–176.

Cheng, Eric y Elaine Chew. 2008. "Quantitative Analysis of Phrasing Strategies in Expressive Performance: Computational Methods and Analysis of Performances of Unaccompanied Bach for Solo Violin". *Journal of New Music Research* 37 (4): 325–338.

Coba, Carlos. 1985. "Danzas y bailes en el Ecuador". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 6 (2): 166-200.

Coba, Carlos. 2021. *Música etnográfica y popular*. Otavalo: Universidad de Otavalo.

Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Nueva York: Oxford University Press.

Cook, Nicholas. 2014. "Between Art and Science: Music as Performance". *Journal of the British Academy* 2 (23): 1–25.

Dibben, Nicola. 2014. "Understanding Performance Expression in Popular Music Recording". En *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, editado por Dorottya Fabia, Renee Timmers y Emery Schubert, 117–131. Nueva York: Oxford University Press.

Dúo Benítez-Valencia – Tema. "Yaraví puñales". Video de YouTube. 2 de abril de 2020. https://youtu.be/8ghtudsJyxY?si=vOVsZv9zySdCugEA.

Gingras, Bruno, Manuela M. Marin y W. Tecumseh Fitch. 2014. "Beyond Intensity: Spectral Features Effectively Predict Music-Induced Subjective Arousal". *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 67 (7): 1428–1446.

Godoy, Mario. 2012. *Historia de la música del Ecuador.* Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Godoy, Mario. 2024. "Grandes compositores ecuatorianos Luis Alberto Valencia, 'el cantor de Quito'". *La Hora,* 13 de abril. https://www.lahora.com.ec/esmeraldas/grandes-compositores-ecuatorianos-luis-alberto-valencia-el-cantor-de-quito/.

Granda, Wilma. 2004. "El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora". *Iconos: Revista de Ciencias Sociales* (18): 63–70.

Guerrero, Pablo y Juan Mullo Sandoval. 2005. *Memorias y reencuentro: el pasillo en Quito.* Quito: Museo de la Ciudad.

Hernández Salgar, Óscar. 2024. "Baladas para el fin del amor romántico: análisis multimodal de cien canciones de plancha". *Resonancias: Revista de investigación musical* 28 (55): 139-160.

Herrera Díaz, Sylvia. 2012. "La identidad musical del Ecuador: el pasillo". *RICIT: Revista Turismo, Desarrollo y Buen Vivir* (4): 58–70.

Jiménez de la Espada, Marcos. 1882. *Yaravíes quiteños: presentados al Congreso de Americanistas de Madrid, 1881, por D. Marcos Jiménez de la Espada; y copiados por F. A. Barbieri*. Madrid.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”. *Cuadernos de Etnomusicología* (6): 21-47.

Kamenetsky, Stuart B., David S. Hill y Sandra E. Trehub. 1997. “Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music”. *Psychology of Music* 25 (2): 149–160.

Kosta, Katerina, Oscar F. Bandtlow y Elaine Chew. 2018. “Dynamics and Relativity: Practical Implications of Dynamic Markings in the Score”. *Journal of New Music Research* 47 (5): 438–461.

Lerch, Alexander, Claire Arthur, Ashis Pati y Siddharth Gururani. 2020. “An Interdisciplinary Review of Music Performance Analysis”. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval* 3 (1): 221–245.

Liebman, Elad, Eitan Ornoy y Benny Chor. 2012. “A Phylogenetic Approach to Music Performance Analysis”. *Journal of New Music Research* 41 (2): 215-242.

Llorens, Ana. 2018. “Creating Musical Structure through Performance: A Re-Interpretation of Brahms’s Cello Sonatas”. Tesis de Doctorado, University of Cambridge.

Loaiza, Yalilé. 2022. “El día que los marcianos invadieron Quito y dejaron 5 muertos y un diario incendiado”. *Infobae*, 26 de marzo. https://www.infobae.com/america/historia-america/2022/03/26/el-dia-que-los-marcianos-invadieron-quito-y-dejaron-5-muertos-y-un-diario-incendiado/.

López Cano, Rubén. 2000. *Música y retórica en el barroco*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Moylan, William. 2020. *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song*. Nueva York: Routledge.

Mullo Sandoval, Juan. 2007. *Música popular y tradicional del Ecuador*. Quito: Ipanc.

Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

Ornoy, Eitan y Shai Cohen. 2018. “Analysis of Contemporary Violin Recordings of 19th Century Repertoire: Identifying Trends and Impacts”. *Frontiers in Psychology* 9: 1–23.

Repp, Bruno H. 1994. “On Determining the Basic Tempo of an Expressive Music Performance”. *Psychology of Music* 22 (2): 157–167.

Repp, Bruno H. 1995. “Quantitative Effects of Global Tempo on Expressive Timing in Music Performance: Some Perceptual Evidence”. *Music Perception* 13 (1): 39–57.

Sapp, Craig. 2011. “Computational Methods for the Analysis of Musical Structure”. Tesis de Doctorado, Stanford University.

Schechter, John M. 1983. "Corona y Baile: Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 4 (1): 1–80.

Schechter, John M. 1996. "Tradition and Dynamism in Ecuadorian Andean Quichua Sanjuan. Macrocosm in Formulaic Expression, Microcosm in Ritual Absorption". En *Cosmología y música en los Andes*, editado por Max Peter Baumann, 247–267. Madrid: Vervuert and Iberoamericana.

Schubert, Emery y Dorottya Fabian. 2014. "A Taxonomy of Listeners' Judgements of Expressiveness in Music Performance". En *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, editado por Dorottya Fabia, Renee Timmers y Emery Schubert, 283–303. Nueva York: Oxford University Press.

Timmers, Renee y Richard Ashley. 2007. "Emotional Ornamentation in Performances of a Handel Sonata". *Music Perception* 25 (2): 117–134.

Torre, Adrián de la y Pablo Guerrero. 2006. *Gonzalo Benítez: tras una cortina de años.* Quito: Fonsal.

Wong, Ketty. 2004. "La 'nacionalización' y 'rocolización' del pasillo ecuatoriano". *Ecuador Debate* 63: 269–282.

Wong, Ketty. 2007. "La Música Nacional: Changing Perceptions of the Ecuadorian National Identity in the Aftermath of the Rural Migration of the 1970s and the International Migration of the Late 1990s". Tesis de Doctorado, The University of Texas at Austin.

Wong, Ketty. 2011a. "La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana". *Ecuador Debate* 84: 177–191.

Wong, Ketty. 2011b. "The Song of the National Soul: Ecuadorian Pasillo in the Twentieth Century". *Latin American Music Review* 32 (1): 59–87.

Wong, Ketty. 2012. *Whose National Music?* Philadelphia: Temple University Press.

R