



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**“ANÁLISIS ESTRUCTURAL EN LAS OBRAS DE GÉNERO PASILLO
PORQUE ME HACES SUFRIR Y QUITO DE MI AMOR, DEL COMPOSITOR**

ZARUMEÑO

JOSÉ ANTONIO (CHASO) JARA”

**TESIS PREVIA PARA LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE MAGISTER EN PEDAGOGÍA E
INVESTIGACIÓN MUSICAL**

AUTOR LICDO: CELSO MARINO ARÉVALO CHUCHUCA 0703203091

DIRECTOR: MAGISTER ANIBAL STEFAN ROMERO ARCAÑA 0702586975

CUENCA ECUADOR

2017



RESUMEN

Este trabajo de investigación constituye un aporte para el conocimiento de la trayectoria histórica, creación y orígenes musicales de este gran músico-compositor Orense José Antonio Jara más conocido como “Chaso” Jara, quien a través de concepciones artísticas ha realizado aportes en pos del desarrollo del fenómeno musical en la provincia de el Oro.

Así como también se realizará el análisis estructural de los pasillos “Porque me haces sufrir” y “Quito de mi Amor”, dentro del contexto de la música popular.

En este contexto ha sido prioritaria la consideración de los fenómenos de globalización, transculturación e hibridación, definidos a través de los aportes de las diversas civilizaciones que han ocupado el territorio, proceso que ha provocado una pluralidad de corrientes musicales, que coexisten de manera simultánea en la cultura ecuatoriana.

PALABRAS CLAVES:

JOSÉ ANTONIO (CHASO) JARA-CONCEPCIONES-ARTISTICAS



ABSTRACT

This research work constitutes a contribution to the knowledge of the historical trajectory, creation and musical origins of this great musician-composer Orense José Antonio Jara better known as “Chaso” Jara, who through artistic conceptions has made contributions for the development of the musical phenomenon in the province of Gold. As well as the structural analysis of the corridors “Because you make me suffer” and “Quito of my love” within the context of popular music.

In this context, consideration has been given to the phenomena of globalization, transculturation and hybridization, defined through the contribution of the various civilizations that have occupied the territory, a process that has provoked a plurality of musical currents, coexist simultaneously in contemporary Ecuadorian culture.

KEYWORDS:

JOSÉ ANTONIO (CHASO) JARA-CONCEPTIONS ARTISTIC



INDICE

CONTENIDO	PÁGINA
Resumen.....	02
Derechos del Autor.....	07
Dedicatoria.....	09
Agradecimiento.....	10
Introducción.....	11
CAPÍTULO I	
1.1. Sus orígenes en la música.....	13
1.2. Sus inicios en la música.....	17
1.3. Sus actividades laborales y el primer en el que participo.....	20
1.4. Entre la docencia y el hacer artístico.....	23
1.5.1 La fama de los aztecas.....	25
1.5.2. Las armonías de su alma, las primicias de su arte.....	28
1.5.3. Las canciones de el Oro.....	30
1.5.4. El pueblo conoce a su artista.....	31
1.6.1. La presencia de Ifesa.....	33
1.6.2. La primera grabación.....	34
1.6.3. Festival nacional del café.....	39
1.6.4. la primera vez que conocí al trovador autentico.....	41
1.7.1. El Chaso abandona transitoriamente Zaruma.....	43
1.7.2. Su presencia en Machala.....	46
1.7.3. En las aulas Octubrinas.....	48
1.7.4. La hora de la querida canción.....	50
1.8.1. Una visión de su personalidad.....	51
1.8.2 El accidente fatal.....	53
1.8.3. Pregonero invisible.....	56
1.8.4. Partitura viajera.....	61
1.8.5. La poesía viva.....	62
1.9.1. La música nacional.....	64
1.9.2. La actitud excepcional.....	67



1.9.3. El legado del destacado folklorista.....	69
1.9.4. Casamiento del “Chaso”.....	70
1.9.5. Mi cafetal.....	71

CAPÍTULO II

2.1. El pasillo aproximaciones.....	72
2.2. El pasillo Puntualizaciones.....	79
2.3. Nacionalismo del Pasillo.....	85

CAPÍTULO III

3. Procedimiento analítico.....	94
3.1. Principios conceptuales.....	94
3.2. Referentes conceptuales de la forma macro.....	97
3.3.1. El sonido.....	99
3.3.2. La armonía.....	100
3.3.3. La melodía.....	101
3.3.4. El ritmo.....	103
3.4.1. El crecimiento.....	104
3.4.2. La unidad musical y el análisis.....	105
3.4.3. Relaciones tonales o lógicas intervalicas.....	118
3.4.4. Relaciones temáticas, o de otra idea Células generatrizidente probable.....	118
3.5.1. Relaciones de duración aproximaciones.....	120
3.5.2. Relaciones de ritmo, tempo y métrica.....	121
3.5.3. Ritmo.....	121
3.5.4. Tempo.....	122
3.5.5. La métrica.....	122
3.6.1. Relaciones formales o estructurales.....	123
3.6.2. Relaciones conformación y uso de la instrumentación- Orquestación.....	123
3.6.3. Relaciones extra musicales.....	124
3.7.1. Análisis Armónico Porque me haces sufrir.....	131
3.7.2. Descripción de obra: análisis formal.....	137



3.7.3. Forma macro y sus partes.....	137
3.7.4. Enfoque analítico Quito de mi amor.....	154
3.7.5. Análisis formal: Quito de mi amor.....	154
3.7.6. Forma macro y sus partes.....	158
CONCLUSIONES.....	177
ANEXOS.....	179
BIBLIOGRAFÍA.....	213
LINKOGRAFÍA.....	214



Yo *Celso Marino Arévalo Chuchuca*, autor/a de la tesis: "ANALISIS ESTRUCTURAL EN LAS OBRAS DE GÉNERO PASILLO PORQUE ME HACES SUFRIR Y QUITO DE MI AMOR, DEL COMPOSITOR ZARUMEÑO JOSE ANTONIO (CHASO) JARA", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (título que obtiene). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Machala, enero de 2017



Celso Marino Arévalo Chuchuca

C.I.: 0703203091



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo Celso Marino Arévalo Chuchuca, autor/a de la tesis:
“ANALISIS ESTRUCTURAL EN LAS OBRAS DE GÉNERO PASILLO PORQUE
ME HACES SUFRIR Y QUITO DE MI AMOR, DEL COMPOSITOR ZARUMEÑO
JOSE ANTONIO (CHASO) JARA”, certifico que todas las ideas,
opiniones y contenidos expuestos en la presente
investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Machala, enero de 2017



Celso Marino Arévalo Chuchuca

C.I.: 0703203091



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEDICATORIA

A Dios Por Permitirme Realizar Este Trabajo,
A Mis Padres Miguel Ángel Arévalo Y Felicia Chuchuca,
A Mis Hermanos Por Su Cariño Y Comprensión



AGRADECIMIENTO

Al finalizar este trabajo de tesis, mi agradecimiento a Dios por permitirme concluir una meta más en mi vida profesional.

A mis Padres Miguel Ángel Arévalo y Felicia Chuchuca, a mis hermanos por la comprensión brindada durante la realización de este trabajo de tesis.

A mi tutor de tesis Magister Aníbal Romero Arcaya, por brindarme todo su apoyo y compartir sus conocimientos y experiencias en la realización del presente trabajo.

Quiero agradecer también al Sociólogo Clodoveo Astudillo, Magister Emiliano Valverde, Patricio Jara, Pepe Jara, Lcdo. Edgar Barrezueta por su apoyo y colaboración brindada para la obtención de este trabajo investigativo.



INTRODUCCION

El presente trabajo investigativo está sustentado en el tema: ANALISIS ESTRUCTURAL EN LAS OBRAS DE GENERO PASILLO: “PORQUE ME HACES SUFRIR” Y “QUITO DE MI AMOR” DEL COMPOSITOR ZARUMEÑO JOSE ANTONIO “CHASO” JARA. El enfoque es de carácter cultural musical debido a que la música es parte fundamental de la cultura.

El objetivo de la investigación está dirigida a contribuir en el conocimiento de la identidad que es parte del patrimonio cultural, como también enaltecer y estudiar e investigar las obras de este destacado compositor Orense, que ha creado e interpretado melodías basadas e inspiradas en su entorno social que lo vio crecer, a las mujeres, a instituciones, a ciudades hermanas, al obrero, al maestro, a los hombres más destacados, y a la madre como expresión de la más alta sublimidad que existe en la tierra, ha creado sus pasillos que además de



tener una gran aceptación con su pueblo, ha aportado y coadyuvado nutriendo un sinnúmero de obras de nuestro patrimonio cultural-musical. Enriqueciendo el cancionero nacional y evitando el desarraigo del pasillo.

Se escogió este tema debido a que no existen trabajos de investigación relacionados a nuestros músicos y compositores oreenses. Por otro lado después de haber realizado una búsqueda bibliográfica exhaustiva donde se pudo comprobar que no existen trabajos de análisis estructural-musical en las obras de José Antonio “Chaso” Jara. Mediante este trabajo analítico en los pasillos “Porque me haces Sufrir” y “Quito de mi Amor” se pretende dejar un trabajo que sirva de base para que futuras generaciones de músicos puedan consultar y hacer sus estudios sobre las composiciones que dejó este destacado músico y el acontecer artístico-cultural en la provincia de el Oro.

Para recoger información que aporte al presente trabajo investigativo, se realizó entrevistas a personas cercanas al compositor oreense, personas que fueron parte de los grupos musicales que el “Chaso” Jara conformó; también se realizó entrevistas a familiares, y personas que están vinculados al quehacer artístico musical en la provincia, así como también consultas en la biblioteca de la casa de la cultura.



CAPITULO I

1. José Antonio Jara Aguilar.

1.1. Sus orígenes musicales

José Antonio Jara Aguilar, a quien cariñosamente lo, llamaron Chaso, fue hijo de doña Carmen Aguilar, una agraciada mujer que llegó a Zaruma procedente del barrio Guayabo; y del señor Aparicio Jara, (cuencano), 'Pero en la época, procedente de El Bosque, ambos sectores de la jurisdicción cantonal de Zaruma.

Su progenitora era persona de limitados recursos económicos, por lo cual se vio obligada a buscar trabajo en una casa familiar. Fue la señorita Susana Chiriboga, una destacada y digna maestra, quien le brindó hospedaje y le ofreció ocupación inmediata; gentileza que aceptó complacida, porque la Señorita Chiriboga era persona de magnánimo corazón y muy apreciada por la sociedad.

Las dos entablaron enseguida una buena amistad, circunstancia que le permitió a la huésped a informarle detalles de su vida íntima, como aquello de provenir



de un modesto hogar y ser huérfana de padre y madre. Al escuchar con mucha atención el relato de la penosa situación, la maestra quedó conmovida, le entregó las llaves de su casa y se marchó a la escuela, mientras que ella, la muchacha, debía poner en orden la casa y entregarse a los quehaceres señalados.

Al regresar la maestra a las doce del día, encontró su casa como un "anís" y cada cosa en su lugar, tal como lo había dispuesto. La decisión de la señorita Aguilar era mantener la casa y sus enseres perfectamente ordenados y limpios; 'su lema era: "Trabajar para ganarse el pan honradamente", eso le exigía la vida y su buen sentido común y era la lección de cada día, la que agradaba mucho a su protectora, quien, cada vez más agradecía a Dios haber encontrado tan magnífica compañía, de carácter excepcional y, como ella, muy piadosa, humilde y hacendosa, le confió la dirección de la casa, incluso llegó a ser su confidente, su inseparable ayudante en el arreglo de cuadernos y más útiles escolares, así como de la confección de los carteles didácticos que ocupaba en el tratamiento de las diarias lecciones, y, todo esto, alumbradas por un sencillito candil, ya que aún no había energía eléctrica en Zaruma.



La señorita era tan inteligente, pues tenía bien claro las cosas que tenía que hacer; por lo que jamás recibió un reproche ni un desdén. En una de esas soledades, conoció a quien fuera más tarde el padre de su hijo: guapo, apuesto y educado, la había requerido de amores que la señorita Aguilar aceptó. A partir de entonces, vivía muy pensativa y bastante preocupada; pues presentía que habría de ser fuertemente regañada por su protectora: quien era una mujer considerablemente piadosa, y a quién ella no debía decepcionar. Sin embargo, armada un día de santo valor, decidió contar a la señorita Chiriboga, el paso que había dado, así como sus preocupaciones por su futuro y el del ser que llevaba en sus entrañas, puesto que anterior a este percance, ya había concebido un niño a quien puso el nombre de Víctor.

Cuando la señorita Chiriboga escuchó la franca y humilde confesión de Carmela, no se inmutó, tampoco la regañó; porque, inteligente como era, comprendió que se trataba de un episodio más de aquellos que suceden a diario y que es difícil evitar, desde que el mundo es mundo. (Medina, 2010)



Perteneciendo a una familia de escasos ingresos y en medio de un hogar inestable, la niñez de José Antonio se desarrolló con muchas limitaciones, compartidas con su hermano mayor Víctor Lituma Aguilar. Sin embargo, bajo el cuidado de su abnegada madre inició sus estudios primarios en la Escuela Juan Montalvo (hoy Centro Escolar Guillermo Maldonado Valencia) donde concluyó ese nivel. Desde esa etapa de su vida era notable su inteligencia, su interés por el conocimiento y su vocación artística, según testimonios de sus compañeros escolares.

Su ortografía y su caligrafía han sido ponderadas y, además, advertidas en los originales de sus composiciones. No cursó estudios secundarios, pero se convirtió en un autodidacta, cuya información fue probada en el desempeño de labores docentes, en su especialidad, tanto en el mismo centro donde se educó como en el Colegio 26 de noviembre, de la ciudad de su nacimiento. Personaje dialógico y excepcional conversador, abordaba temas de variada índole y dejaba señales inequívocas de una formación cultural bien definida.

1.2. Sus inicios en la música.



“Somos criaturas musicales de forma innata desde lo más profundo de nuestra naturaleza”.¹ Partiendo de esta frase, podemos deducir que José Antonio “Chaso” Jara fue un músico de habilidades innatas, puesto que no se ha podido precisar quién de la familia tuvo destrezas para la música y ejerza influencia para que el compositor sintiera una vocación especial por la música, y que esta pasión le llegara cuando tenía temprana edad. Si bien el pasaje que vamos a narrar en líneas siguientes habla ya de su decidido afán de volverse artista, hay un lapso de tiempo que nadie ha contado y que con toda seguridad le sirvió en leitmotiv para los que fueron sus inicios en la música.

(Gallardo, 2003), en su obra Una Bella Historia:

“Frente a su casa todos los domingos se realizaba la feria del pueblo y con su amiguito Manuel Orellana, dos años mayor que él, recorrían la plaza de cabo a rabo, travesando y jugando..... La noche del 31 de diciembre, cuando José Antonio tenía diez años, los amiguitos muy silenciosamente, en la tranquilidad de la noche se salieron de sus casas

¹ Estefan Koelsch: <http://genaltruista.com/notas12/entrev105.pdf>

Consultado El Miercoles 8 De Febrero 2017 A Las 10: 20 Am.



y muy calladitos llegaron del sitio La Bomba, un lugar a manera de colinita.

Ahí esperaron y esperaron hasta que se escuchó la Banda de Músicos de Portovelo, dirigida por Don Antonio Hidalgo. Era la serenata de año nuevo que daban al gerente de la compañía, norteamericana. En el silencio absoluto que los circundaba, José Antonio y Manuel apenas respiraban para captar a la distancia los acordes de aquella banda” (p. 32)

Esta situación despertó el interés en José Antonio Jara y su amigo Manuel Orellana para dar sus primeros pasos en la música. El mismo Cabrera Gallardo adelanta que a la mañana siguiente los dos niños fueron hasta Portovelo, averiguaron donde residía Don Antonio Hidalgo y de manera franca y puntual José Antonio le hizo saber al Maestro que tenía interés de participar como integrante de la Banda de Músicos que estaba bajo su dirección. A las primeras reacciones de asombro siguió la invitación para que se incorpore al grupo, después de veinticuatro horas.

Aquello significó gestionar la autorización de la familia y viajes diarios desde Zaruma hasta la vecina población, de forma constante y disciplinada. Causaba admiración la presencia del niño José Antonio Jara Aguilar en los ensayos y en



breve lapso se reconocieron sus cualidades. Se conoce que después de pocas semanas cuando la Banda de Portovelo, auspiciada por la empresa minera, hizo su primera presentación en Zaruma, con un pesado redoblante cruzado sobre su cuerpo y que parecía abrumar, llamó la atención de los vecinos y despertó la natural curiosidad de todos los asistentes que lo contemplaban tanto por su acompasada actuación como por su gesto que irradiaba responsabilidad y buen gusto, a pesar de sus pocos años de vida y su condición de principiante.

Su precocidad, el auge cultural, las manifestaciones artísticas, auspiciadas por la bonanza y la perceptibilidad colectiva, crearon las condiciones para que su vida juvenil transcurra en medio de sus inquietudes por la música, ya sea como hábil ejecutante de algunos instrumentos, como novel poeta y compositor o como cantante. Eran visibles sus propósitos de insistir en ser un buen artista y eran innegables sus extraordinarios dotes que el conjunto de la sociedad fue advirtiendo con optimismo.

1.3. Sus actividades laborales y el primer dúo que conformó.



La respetable figura de Antonio Hidalgo ---, y así lo reconocía el Chazo --- marcaría definitivamente la formación artística y profesional de José Antonio Jara, que de esa manera iniciaba su larga y brillante trayectoria en la música nacional. Para 1933, con apenas once años, Jara Aguilar formaba parte de la Banda de Músicos de la Municipalidad de Zaruma bajo la misma dirección, ocasión que fue aprovechada para introducirse en el aprendizaje de algunos instrumentos: persecución, guitarra, contrabajo, piano, saxofón. Los maestros David Pacheco y Segundo Bustamante, también contribuyeron a su formación. La música en Zaruma por aquellos tiempos no pasaba de ser entretenimiento de bohemios y aficionados al arte. Años atrás habían dejado marcado su paso con letras de oro, dos virtuosos del pentagrama, los foráneos Francisco Herrera y Cristóbal Ojeda. (Romero, 1980) Menciona: “La atracción que José Antonio sentía desde años tempranos no pasó a ser una simple diversión de amigos”.

La subjetividad de esta afirmación va en abierta contradicción con el espíritu creador de José Antonio y de otros cultores de la literatura y el arte en los pagos zarumeños. Es cierto que no había apoyo oficial para estas actividades en los volúmenes deseados, pero sus actores culturales se sentían en esa época, motivados para proyectarse a través del tiempo y la historia y hay suficientes testimonios que configuran y enriquecen el acervo de Zaruma.



En el caso particular de nuestro biografiado, sus virtudes estaban manifiestas y su pasión por desarrollarse entusiasmaba a quienes lo conocían en el medio o eran integrantes de la banda de músicos. La innata alegría y la simpatía natural que brotaban de una figura jovial y bonachona, contribuyeron al reconocimiento general y a su inclusión en variadas expresiones artísticas de la sociedad zarumeña.

Cariñosamente comenzaron a llamarlo "Chaso", denominación que le corresponde a los campesinos no indígenas de la Provincia del Azuay, lo que era su padre. Tal apelativo se convertirá, en esos momentos y en los siguientes años de su dilatada actividad musical, en un emblema diferenciado y singular, reconocido nacional e internacionalmente. El "chaso" Jara se posicionó, desde entonces, en la cultura de la Provincia para prolongarse a través de varias décadas.

Sin embargo y como es de suponer, aquello no procuraba los medios para la subsistencia y en el hogar Jara-Aguilar de modestos ingresos se demandaba más brazos para satisfacer las exigencias domésticas. Tempranamente buscó



ocupación como artesano zapatero en el negocio del Señor Alberto Ríos, en la calle Bolívar. Coincidentemente, el cubano Pepe Sánchez autor del bolero “Tristezas”, el primero que conoce la historia, fue un sastre; además.

Julio Jaramillo, antes de su merecida fama y Pepe Quevedo, antes de que se consagrara como famoso cantante, pasaron también por un taller de zapatería, además de otros ejemplos que no hace falta citar, en una simbiosis artesano-musical que plantea inquietudes que deben ser despejadas por los especialistas en investigación musical. En ese taller, el "Chaso" Jara, en su especialidad de aparador, hizo amistad con Humberto González, del mismo oficio, y quien luego sería su compañero de vida musical haciendo el primer dúo. Corría el año de 1938 y nuestro artista era un joven de 16 años que dominaba la percusión y el piano e impresionaba con su delicada voz.

Poco tiempo después, le correspondió cumplir con el Servicio Militar obligatorio y en ese lapso fue su compañero de milicia y de canciones Manuel "peto" Orellana, dueto terminaría registrando sus voces en grabaciones realizadas por IFESA. (Industria Fonográfica I Ecuatoriana S.A). Por ese tiempo, crea la letra y



le pone música al Vals Añoranza, que constituye en su primera composición notable.

1.4. Entre la docencia y el hacer artístico

(Medina, 2010), en su obra “Olvidarte Jamás”.

Fue profesor de música en la Escuela Guillermo Maldonado Valencia y su trabajo es reconocido por toda la comunidad que distingue ya a un músico empeñado en trascender con su producción. El “Chaso” Jara desde sus inicios en la música demuestra ser un músico decidido en desarrollar su vida como músico para vivir de ella; es así que con los conocimientos musicales adquiridos de sus primeros maestros, integró la banda de música de la compañía South American Development. (Romero R. Héctor), Pág. 11.

En 1940 José Antonio Jara ya es guitarrista y cantante con una trayectoria musical que algunos podían imaginar, su fervor por la música comienza a dar señales de que se proponía realizar composiciones de varios géneros musicales



y que estén a la altura de sus contemporáneos, con proyectos de gran envergadura llegan a fundar un grupo musical denominado Oriental Boys cuyos miembros en las presentaciones exhibían trajes típicos de los rumberos cubanos vestimenta que había sido vista en las fotografías del célebre Trío Matamoros; este conjunto animador de todas las fiestas locales tenía entre sus integrantes a Humberto González Humberto Páez David Pacheco y un músico que todos llamaban “Chico” el “Chazo” hacía de percusionista y director. El Paso fue fugaz pero su propuesta se materializa después de una década con la formación de la Orquesta los Bemoles. (Medina, 2010), Pág. 36.

Doña Celia Castro afirma que por esa época 1942 a 1945 el Ingenio creador de José Antonio Jara se echa a volar por todo los confines de su terruño en fiestas locales o en todas las ocasiones que lo urbano y lo rural requirieron de una figura de jerarquía.

En 1946 se casa joven aún José Antonio sintió el amor y como todo hombre se enamoró perdidamente de la espiritual damita señorita Angelita Sigüenza que había arribado a Zaruma desde el bello San Fernando Azuay con la que contrajo nupcias y procreó 7 hijos descendientes de ese matrimonio son: José Antonio,



Diana, Guillermo, Mariana, Oswaldo, Patricio e Iván Jara Sigüenza excepto Guillermo prematuramente fallecido junto a su madre le sobreviven los demás de ellos precisamente Guillermo había heredado la vena artística con mayor profundidad era ya un músico y un compositor que sobresalía por su talento y su calidad interpretativa cuando lo sorprendió la muerte. Hermano mayor de ellos es José Manuel Jara Armijos descendiente del primer compromiso y quién es un ciudadano conocido y respetado con residencia en Machala. (Medina, 2010), Pág. 36.

1.5.1. La fama de los aztecas.

Seguramente por la pertinaz influencia del cine mexicano en todos los ámbitos del arte ecuatoriano que se reflejaba con una gran simpatía por la música de Los “Charros” surge la idea de organizar un trío denominado los “Aztecas” conformado por Jorge Reyes Samaniego José Antonio Jara y Plutarco Espinosa; este último con residencia en USA. Más tarde ante la ausencia de Espinoza se une a Jorge Reyes Samaniego Daniel Pinos y Julio Espinosa Apolo para fundar el conjunto de “Los Aztecas” cuyas guitarras y voces son



reconocidas en todos los ámbitos locales provinciales y nacionales. (Medina, 2010), Pág. 37

(Medina, 2010), en su obra “Olvidarte Jamás:

En la sociedad zarumeña el reconocimiento a “Los Aztecas” fue la que con motivo de una gira impulsada por amplios proyectos autoridades y personalidades intelectuales junto a sus más cercanos admiradores le organizaron una sonada despedida, dicho evento revestido de solemnidades y manifestaciones de emoción y júbilo en ese acto el poeta Héctor A. Toro B. Pronunció un discurso con énfasis en progreso alcanzado por Zaruma en el campo del arte, y a su vez le expresó los mejores augurios para los miembros del conjunto a quienes fue calificando individualmente a través de elogios y afirmaciones; José Antonio Jara artista por temperamento y vocación joven que siente vibrar en su alma las más hermosas armonías y que está dando prestigio a Zaruma con sus inspiradas producciones. Jorge Reyes de espíritu inquieto Soñador y romántico Corazón Abierto a las delicadezas del arte, del arte musical y escénico; Julio Espinosa profesor secundario, hábil guitarrista y dibujante amante de lo bueno y de lo bello, Daniel Pinos hijo de la ilustre Cuenca que



sienten su alma la emoción del canto y de la poesía que triunfa en la célebre tierra de su nacimiento; son los cuatro Trovadores que se unen tan ávidos de paisaje y de triunfos llevando en el corazón sus guitarras y en la copa de sus sombreros de Charros mexicanos el cariñoso saludo que Zaruma envía por su intermedio a otros pueblos hermanos tomado del periódico la democracia 1946. Más tarde a los aztecas se incorporaría Humberto Páez y se convertiría en un Quinteto que prolongó aún más su exitosa trayectoria.

El grupo rápidamente gana fama y renombre y en representación de Zaruma asiste al festival musical nacional organizado por la municipalidad de Cuenca con motivo de las festividades de independencia de la Ciudad. En medio de un júbilo general y siendo objeto de una entusiasta admiración “Los Aztecas” logran el primer premio con la interpretación del pasacalle Zaruma oro y sol; Letra de Julio Espinosa Apolo y música del “Chaso” Jara. Tal acontecimiento fue definitivo para situar en el más alto lugar de la musicalidad oreña a nuestro artista y compositor que para ese entonces ya tenía a su haber algunas nuevas composiciones.

1.5.2. Las armonías de su alma, las primicias de su arte.



(Periódico la Democracia, 1947):

El año de 1947 en Zaruma era un sentir general de que tras la figura de José Antonio Jara Aguilar con apenas 25 años de edad se levantaba una eminencia artística. El reconocido y respetado poeta orense Héctor Toro Balarezo ese mismo año en un artículo de prensa titulado Un artista ser humano José Antonio Jara publicado en el periódico La Democracia que se editaba en la sultana de los Andes exalta la riqueza espiritual de los hijos de su tierra y señala la existencia de una generación de intelectuales y artistas.

Al dar nombres menciona a Mario Kirby retratista insigne, violonchelista aplaudido Gustavo Romero dibujante acuarelista y pintor de sobresalientes aptitudes, y ahora José Antonio Jara inspirado compositor que está destacando en el campo musical. (Medina, 2010), Pág. 39.

Toro Balarezo ampliar luego su visión del Chacho diciendo Jara es un joven Modesto pobre que no ha podido cristalizar sus aspiraciones ser un músico de escuela pero su devoción Al Divino arte ha sido tan grande que por su propio esfuerzo ha logrado adquirir cierto dominio de la técnica musical es que tiene



vocación temperamento artístico y una inclinación muy fuerte al cultivo de la música y el canto, la naturaleza fue generosa con él le concedió talento inspiración y actitudes que le están poniendo en el camino del triunfo últimamente en una como ofrenda de trinos y preludios nos ha dejado oír en bellas grabaciones las armonías de su alma las primicias de su arte, que traduce en su emotividad el romanticismo de su juventud que todos hemos sentido y la suave melancolía de su alma entristecida tal vez por alguna esperanza trunca o alguna ilusión desvanecida o acaso por algún azul ideal que no pudo convertir en realidad vaya para el joven filarmónico mi voz de estímulo y aplauso. (Medina, 2010), Pág. 39.

Esta respetable opinión, de tan insigne escritor y periodista puso a José Antonio por mérito propio, en el camino que vertiginosamente le tocó transitar para beneficio de la cultura de la provincia del Oro, su posicionamiento fue definitivo. José Antonio Jara Aguilar, el tercero de la generación de artista e intelectuales es el personaje cuya magnitud y trascendencia quedará evidenciada en las páginas de esta semblanza que continúa discurriendo y arrancando los grandes momentos de su existencia para gloria del arte musical Orense.



Zambrano, Pino y Jara unirán versos, voces y cuerdas no en un conjunto con determinado nombre si no en una elevada aspiración de construir una forma de expresión que con sus palabras y sostenidos rescatan el inmenso caudal desbordante de la cultura del pueblo que lo circunda pasando por el lenguaje popular expresiones de los profundos sentimientos.

1.5.3. Las canciones de El Oro.

Daniel Pinos no llega a Zaruma para su hacer musical por una eventualidad, tenía conocimiento de quién era el “Chaso” Jara, pues en cierta ocasión en una travesía hacia Portobelo por motivos estrictamente personales y al hacer escala en Piñas escucho que desde el fondo de un almacén de calzado saliendo voces inigualables que de manera preciosa interpretaba música nacional preguntó quiénes eran este par de jovencitos y solamente le alcanzaron a decir que uno de ellos era José Antonio Jara de Zaruma y el otro el guitarrista Auquilla, en 1936 después de unos años 1942 lo había visto en Zaruma hacer un trío con Humberto Páez y Jorge Manchen y quedó gratamente impresionado al escuchar el pasillo “Como si fuera un niño”.



(Medina, 2010): en su obra “Olvidarte Jamás”:

Después de la experiencia de “Los Aztecas” y ante la ausencia de Humberto Páez que se ve obligado a cambiar de residencia cancioneros de El Oro con el agregado de la melodiosa voz del viejo amigo de infancia y compañero de toda la vida El “Chaso” Jara, Manuel Peto Orellana para iniciar un ciclo de importancia en el registro de Voces que sale uno guarda con legítimo orgullo enalteciendo aún más el protagonismo del “Chaso”.

1.5.4. El pueblo conoce a sus artistas.

Por esos años la sonoridad y el prestigio de canciones de El Oro va a dejar de ser un atractivo para tertulias domésticas y esporádicos sitios culturales donde Manuel Teodoro Aguilar era propietario de un almacén llamado Fénix para la venta de productos importados como cristales, tejidos joyas perfumes cosméticos y otros situado en Bolívar y San Francisco en el centro mismo de las aromas tradicionales con el ánimo de atraer a la clientela y salud en el interior del almacén un equipo de amplificación y unos micrófonos y en el frontispicio del edificio por la parte externa colocó un parlante de regular potencia a renglón



seguido comprometido al grupo musical para que todos los domingos en horas de la mañana deleito al público con las mejores canciones de su excelente repertorio el interés de la población no requirió mucho tiempo de espera el público de forma masiva se agolpaba dominical mente para observar en vivo a los artistas de su tierra lo que constituye un verdadero suceso tanto por la originalidad como por la calidad artística de los participantes. (Medina, 2010), Pág. 45.

Esta fue una original manera de llamar la atención en las conversaciones que intervinieron entre una actuación y otra; así el núcleo de amigos fue cultivando la idea de grabar en discos toda la riqueza musical que afloraba con eficacia y calidad indiscutible.

1.6.1. La presencia de Ifesa.

En los primeros años de la década del 30 del siglo pasado se fundó en Guayaquil la Empresa de Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A IFESA la misma que inicialmente se dedica exclusivamente a la venta de los discos de grabados que



vienen de otros países especialmente de los Estados Unidos no hay en el Ecuador una casa disquera cómo generalmente la denominado esta aseveración tiene fundamento te recordaremos que el de Ibáñez Safari para hacer la primera grabación de Guayaquil de mis amores tuvo que viajar expresamente a Nueva York y consumir a que el hecho histórico.

Pero en este año de 1946 y fuerza instala en su edificio propio de Noguchi y general Gómez del puerto principal una planta industrial que transformará intensamente la elaboración de fonogramas a nivel nacional sus equipos para la época eran tan modernos que iban desde la recepción de la partitura musical la preparación del director artístico para continuar con los ensayos la grabación propiamente dicho hasta llegar la prensa y al etiquetado y así concluir el proceso que daba como resultado un disco fonográfico los cassettes el cartucho la cinta magnetofónica, el hilo magnético otras formas de reproducción del sonido vinieron después en la misma empresa. (Medina, 2010), Pág. 46.

(Medina, 2010), en su obra Olvidarte Jamás



La iniciativa del presidente de la compañía Luis Pino Yerovi así como el intenso trabajo del subgerente general o imagen de nacionalidad norteamericana y supo que la productora de disco vertiginosamente se ha de sentar en el país con grabaciones de calidad y provocar a una notable repercusión en el mundo artístico, el año siguiente en 1947 IFESA ya se estaba posicionando en el mundo musical y ese mismo año José Antonio Jara iniciaba sus primeros contactos para intentar grabar en Guayaquil.

1.6.2. La primera grabación.

Su primera grabación la realizo en IFESA. (Industria fonográfica S.A). Como consecuencia de lo que se discutía y analizaba en el almacén Fénix se establecen Guayaquil una productora de discos resultante de una sociedad de los Hermanos Luis Felipe Alberto y Manuel Teodolfo Aguilar, el sello Fénix cumplida las formalidades de ley, tienda patentado para continuar impulsando la evolución de la industria fonográfica nacional, para fijar la creatividad y el sentido musical de José Antonio Jara y sus voces compañeras y para significar un aporte para la historia musical ecuatoriana. (Medina, 2010), Pág. 47



Poco tiempo después canciones de El Oro alistaba los planes para este gran desafío, las convicciones artísticas del Gran músico Zarumeño hicieron que no escatimara esfuerzos ante la importancia de un centro de grabaciones de tal magnitud. Venció las limitaciones de un medio sin gran desarrollo técnico cultural y planificó la marcha hacia la lejana capital Boyacá en medio de las dificultades naturales de una época afectada por la incomunicación vial; un día tomó la decisión agarró sus bártulos acopio Ingenio acumuló ensayos y marchó dispuesto a vencer las exigentes condiciones de selectividad de una empresa que había venido a revolucionar la historia musical del Ecuador.

Solamente la firmeza y la confianza en sus propios méritos las nociones plenas del significado de una grabación en la innata visión de la trascendencia de la música hicieron que prontamente figurara entre los primeros músicos Ecuatorianos en realizar grabaciones en la nueva industria y lo hizo inicialmente como “Olvidarte Jamás” y “Zaruma Oro y Sol”. Los principales de las empresas advirtieron su talento y particularmente el gerente Joe Magen le proporciono un precio singular que no era más que un reconocimiento, se sellaba así una de sus más grandes aspiraciones.



Quedaron en el camino muchos esfuerzos viajes constantes preparativos intensos que este hombre puso de manifiesto para lograr su objetivo de perennizar lo que había construido en el tiempo.

Zaruma bullía de entusiasmo y los discos de 78, rpm llamados de carbón, comenzaron a circular profusamente para hacer ingredientes sustancioso de reuniones sociales, de veladas nocturnas, de reuniones de amigos, donde la vicrola, el fonógrafo antiguo de la RCA Víctor con una radiola supuestamente moderna repetían canciones de estos paisanos atrevidos a quienes habían escuchado en la Bomba, el Calvario, el Cerro Gordo, el Sexmo, la Calderona, Limoncito, en el Parque o en alguna barriada cercana.

José Antonio Jara, sus hijos Diana y Toño, y el excelente músico zarumeño Edgar Berrezueta Jara, conformaron el grupo los Madrigales que a sabiendas de su real capacidad artística fueron seleccionados para representar a Ecuador en la feria binacional ecuatoriano peruana organizada en Loja con motivo de las fiestas de septiembre. En representación de Perú asistió a la cita Jesús Vázquez una de las voces más caracterizadas en una canción de notable prestigio mundial.



El aspecto central a considerarse era que las actuaciones tendrían que sujetarse a la obligación de interpretar la música representativa de cada país. Fue la ocasión para que las composiciones del “Chaso” Jara pasen a ser el emblema de la canción nacional, en un evento de jerarquía por la madurez del público y por el peso de la delegación extranjera. Durante una semana el conjunto Los Madrigales fue una atracción que colmó las expectativas y lo que, insistentemente se elogió fue la particularidad de que las melodías tenían originalidad, naturaleza propia, autenticidad, sirviendo ello para justificar el talento del orense que no era un desconocido en esos lares pues tenía ya bien ganada una ubicación respetada en aquel medio. Las actuaciones fueron llevadas con la sonoridad de virtuosas guitarras y la versión oral de un conjunto bien estructurado con las voces citadas en la primera línea. Los Madrigales no perduraron mucho tiempo pero su gira constituye un hito en el periplo artístico del maestro Jara.

Como colofón, el clásico anecdotario de los músicos fue enriquecido luego de que el requinto de Edgar Berrezueta, qué tanto lustre había dado a las presentaciones fuera sustraído por desconocidos exactamente cuando había concluido la gira. A lo extenuante del trabajo artístico se unía el desconsuelo por



el lamentable incidente. Berrezueta cuenta que el año siguiente en la misma ciudad de Loja desde una clásica estrecha vereda vio una guitarra en las manos de un músico que caminaba en la acera opuesta. Le entró interés por ese instrumento al mismo tiempo que cierto palpito le hacía presumir que podría ser aquel instrumento sonoro perdido hace un tiempo. Se abalanzó sobre el desconocido presenciando una amistosa curiosidad, tomó en sus manos el objeto, asentó sus dedos sobre las cuerdas, le dio una vuelta y al observar algunos detalles comprobó que se trataba del requinto de su propiedad. Se apoyó en un policía y en la demanda presentada en la Intendencia un año antes, y sí muchas dilaciones pudo recuperarlo poniendo fin a este episodio vinculado a la efímera existencia de Los Madrigales.

1.6.3. Festival Nacional del café.

(Medina, 2010), en su obra *Olvidarte Jamás*:

Los organismos más representativos del cantón Zaruma con el apoyo de entidades estatales, organizaron el año de 1965 el Primer Festival Nacional del café. Este evento estaba dirigido al reconocimiento del café Zaruma por su



calidad y su aroma con algunos palmarés en el campo nacional e internacional al mismo tiempo que se exaltaba el grano como producto noble del altiplano Renzo a dibujar festival tenía el propósito de brindarle una excelente ocasión a las culturas aluminio en arte y su música para que se manifieste en todo su esplendor bajo el marco de la celebración religiosa de la Virgen del Carmen.

La tarde del desfile de comparsas en la jornada inaugural del festival asistimos a un espectáculo sin precedentes Pues el Ingenio creador de los aluminios el dinamismo y el vigor de su gente, la belleza de sus mujeres, la energía la juventud estudiosa, el entusiasmo de sus ancestrales, figuran la voluntad del ciudadano común y el esfuerzo mancomunado de maestros artesanos y pueblos en general a través de multicolores danzas y originales canciones entregaron a la ciudad y el país la más alta demostración artística de carácter colectivo que no podíamos haber imaginado para motivar el conjunto de los asistentes en una explosión de júbilo incomparable.

Figura central como director artístico como músico autor de varias composiciones tomadas como temas por los grupos participantes y como conductor de una coreografía que aludía al cultivo y a la cosecha del café José



Antonio Jara se levantó en las calles de su querida tierra nítido y fecundo imaginativo y hacedor de un gran esfuerzo para otorgar a Zaruma la nombradía que se merece.

Miles de personas acostadas en los caminos inclinados en las aceras de estrellas en Los Balcones sonrientes y las esquinas tradicionales con flores y serpentinas con estribillos de aplausos vitorearon con alegría El Paso de las alegorías motorizadas la gratis imagen antes y las tonalidades de sus melodías más sentidas. (Medina, 2010) Pág. 57.

1.6.4. La primera vez que conocí al trovador auténtico.

(Medina, 2010), en su obra Olvidarte Jamás:

“Chaso” Jara y Peto Orellana, les decían les requerían ciertas melodías y ellos cantaban cómo si se tratara de la última noche en el vecindario, alegres conversaciones domésticas comentarios jubilosos espíritus regocijados brindis



entusiastas alzada de copas aliento aguardentoso ambiente festivo olor entusiasmo rural. Cinta de papel colgaba sobre los cables algunas ventanas seguían nominadas y los rostros juveniles blanco y hermoso candorosos y gentiles que envejecieron las comparsas paseaban en Cuadrilla sobre las empinadas calles lustradas por los mil y un Caminantes de las inolvidable tarde.

Chaso y Peto, estoy sentado sobre los escalones de duro cemento el que alcanzaba oír el sonido de la guitarra y la voz es acompasadas se detenía irremediamente fue uno de ellos no sabía de sus populares apodos y de sus vidas han danza al instante supe que cantaban bien los boleros los pasacalles y los pasillos que entonaban parecían marcar de angular cadencioso de todos los transeúntes que en una y otra acera de la calle sucre subía y bajaba de pronto a mi alrededor un sombrero bien montado sobre una cabeza o una alforja sobre un hombro Campirano hacía de curioso y de amante de la música sin saber con quién era el encontrón.

Chaso y Peto, le decían y las canciones estaban a pedir de boca todos eran amigos de ellos menos quien escribe había algunos confianzudos atrevido y exigentes daban el título de la composición para marcar la preferencia y para que atiendan su peticorio correspondían con tonos y ritmos diversos y la canción



arrancaba gratitud emoción y euforia hermanos cantores populares apostados a la vera de unas gradas repitiendo melodías conocidas para un pueblo conocido.

Yo soy Beto el uno disfrazado de campesino auténtico y el otro con traje bien almidonado estaba entrando de noche y la temperatura agradable aliviaba nuestro plantón las pisadas de tanto viajero callejero retumbaban en la madera de los pisos de los soportales de las casas contiguas los artistas nada los distrae a seguir la guitarra sonando y las voces cantando ya éramos algunos con algunos minutos concentrado en su agradable que hacer habíamos pasado de fisgones admiradores.

Chaso y Peto no sentían cansancio y no les obligaba el tanto hacer cada verso era un mensaje acordonado al recuerdo cada ritmo una evolución musical que nos hacía vivir aún más el sabor el humor Y el gracejo qué cuál torrente de pasión culta habíamos visto descender hora antes Hermosillo júbilo por las bondades del cafetal.

Después de unas 2 horas de seguimiento me lleve la mejor de las impresiones no me devolvieron ni un saludo ni una mirada cantaban para todos y no tenían Por qué hacer excepciones. Medina, (2010), Pág. 59.



1.7.1. El chaso abandona transitoriamente Zaruma.

(Casa de la cultura Ecuatoriana, 1999) José Antonio Jara Aguilar (El Chaso)

Para José Antonio fue fácil encontrar ubicación. Sus amigos lo ayudaron, en consideración de que se trataba de una persona con una amplia trayectoria artística-musical. (p.19)

Después de 40 años de haber nacido haber creado música ejerce la docencia cantar la canción más íntima es parte de la historia artística de su pueblo, de haber bajado la guitarra, afinar los labios en la boquilla del saxofón, después de la noche infatigable con dulce serenata reuniones amistosas de enjundiosa conversación y después de haber sentido que la tierra lo cautivaba y el pueblo respeta sus versos y sus alegres notas, tuvo que abandonar Zaruma. (Romero R. Héctor) Pág. 11.



No son estas páginas dedicadas a su vida las que deben Resaltar la incomprensión, pero es cierto que por el año de 1965 su actuación ciudadana aconsejar a lado de otro ser humano Doctor Ruiz Zavala Guerrero alcalde ambos de origen humilde declara posición política progresista motivo para que dirigentes de la derecha y la desafortunada pasiones intenten deslegitimar su nombre y su valía lo rancio abolengo los prejuicios trajeron incomprensiones y desavenencias de carácter político y se pretendió configurar alguna distorsiones de su conducta las ofensas salpicaron su magisterio y le obligaron a renunciar la cátedra en el Colegio Nacional "26 de Noviembre". Lamentablemente José Antonio Jara se dejó tentar por la política del lugar, que estaba saturada de intrigas, malquerencias e ingratitudes, lo que le ocasiono la salida del mencionado colegio zarumeño. (Romero R. Héctor) Pág. 11.

En el transcurso de la investigación sobre su vida consultamos algunos ciudadanos sobre este hecho político y consiguieron en señalar que la ausencia del gran artista fue una pérdida momentánea de todas sus valiosas facultades que hubieran contribuido a mantener el ritmo del movimiento cultural que por años había tenido sostenibilidad en agradables atmósferas Zarumeña.



El hecho produjo conmoción en los diversos estamentos de la sociedad ahora escindida donde Los criterios encontrados se llevaron buen tiempo de la vida Zarumeña. La valía de José Antonio Jara siempre fue reconocida por algunos valiosos ciudadanos, entre ellos, el propio Dr. Luis Sabay quien advirtió que se había cometido una gran injusticia. Pocos meses antes que deje de existir aquel galeno, mediante conversación telefónica, Sabay nos alcanzó a decir: “Era como mi hermano. Fue el hombre más leal. Treinta y un años que no lo he visto. (Medina, 2010), en su obra Olvidarte Jamás.

Cuando entre 1965 y 1966, en medio de la crisis, Don Eduardo Guzmán Matamoros, reconocido personaje político, propuso al Lcdo. Diego Minuche Garrido, Rector del Colegio Nacional Nueve de Octubre, proponiéndole acepte el pase del Profesor de Música José Antonio Jara del instituto novembrino a su plantel, en menos de una hora la respuesta fue positiva y el gran compositor tuvo que trasladarse a vivir a la capital orense, al colegio donde había estado con los Aztecas en 1946. Alguna vez inquirimos al Chaso sobre este pasaje no agregó comentarios y se limitó a decir que en la historia individuos pasan muchas cosas.

1.7.2. Su presencia en Machala.



Después de salir de Zaruma José Antonio “Chaso” Jara en Machala ya era un músico con prestigio, como cantante junto a su natural simpatía, habían sido parte de varias actividades culturales en la alcaldía del señor Marcel Laniado de Wind, A fines de la década del 50 ocasión de una campaña de promoción de la música nacional entre los profesores municipales promovida por la dirección del departamento de Educación Municipal a cargo de la educadora machaleña señorita Bienvenida García Mera. (Medina, 2010), Pág. 61.

La señorita García ahora maestra jubilada reconocen que la disposición y el trabajo de José Antonio para las actividades culturales que ella propuso fueron excelentes; el maestro habiendo cumplido tareas específicas en los sábados pedagógicos que durante los fines de semana se organizaban en la escuela Isabel católica para evaluar el trabajo docente sistema que lamentablemente se ha perdido con el paso de los años. (Medina, 2010), Pág. 61.

Podemos observar que el Alcalde Marcel Laniado estaba preocupado por la divulgación de la música nacional en todas las parroquias del Cantón Machala, siendo que esa misión sea encargada al compositor Zarumeño.



Durante su permanencia en Machala, José Antonio Jara era el personaje central de las reuniones sociales, dónde concurrían un selecto grupo de educadores que disfrutaban del arte musical a recordar nuestra forma de vida; Fernández dolores, oliva Echeverría, Eva Fernández, Margarita Bonilla, Bienvenida Garcia Mera, encasa de doña Cleopatra Fernández de Castillo participaron de estas actividades artísticas y según Bienvenida en alguna ocasión ya interpretó Machala amor y esperanza. (Medina, 2010), Pág. 62.

Por lo tanto el “Chaso” Jara era un músico que gozaba del aprecio de todos los personajes de la cultura musical que le rodeaban y fue objeto de una cordial bienvenida y generador de un entusiasmo que luego se prestó de diferentes formas.

1.7.3. En las aulas Octubrinas.

En el año de 1966 en las aulas de Colegio Nueve de Octubre cursaban sus estudios una generación de jóvenes Machaleños en su mayoría con excelente predisposición para las manifestaciones artísticas; la presencia de José Antonio Jara significa un estímulo anhelado para los estudiantes, el “Chaso” Jara tenía



referencia de buen organizador de cultura, en ese entonces era el Rector del Colegio Nueve de Octubre el Licenciado Diego Minuche Garrido, el plantel disponía de una dotación de variados instrumentos y de un conjunto musical llamado los octubrinos conformado por alumnos que destacaban en el ambiente machaleño por la originalidad de su conformación y la calidad de sus interpretaciones el “Chaso” Jara sintió que había llegado a un terreno abonado donde su semilla generosa iba a ser receptada con beneplácito. (Medina, 2010), Pág. 62.

Al poco tiempo había formado un coro de estudiantes donde combinaban sus voces líderes estudiantes y famosos deportistas formados en la vieja casona aún el afrancesado edificio de los tres gorriones y de amplios corredores sería majestuoso frente a la plaza 9 de octubre y de su interior brotaran las notas de un piano que ahora sí tenía un compañero que asentaba su mano sobre él blanco y negro de sus teclas e inundaba las aulas con sus suaves ritmos.

No solo eso. Se organizó el festival del folclor ecuatoriano Magno acontecimiento musical y artístico que contó con el valioso aporte del experimentado coreógrafo Rafael Estrada residente en Zaruma y quién con el caso tenía una afinidad



excepcional Al momento de montar espectáculos de esta naturaleza los jóvenes músicos octubrinos José Ruiz Arévalo y Rafael Bustamante fueron incorporados a la organización y a los ensayos.

Vimos desfilar en el escenario del Coliseo de Puerto de Machala a más de un centenar de estudiantes de los cursos superiores del colegio 9 de octubre haciendo una actuación de jerarquía llenando ampliamente las expectativas de autoridad de profesores Padre de familia y público en general abarrotaron las instalaciones del único centro de espectáculos que tenía Machala semana después de la sensacional demostración de música y danza el festival nuevamente fue presentado en aquel escenario con Los mismos exitosos resultados. Medina, 2010), Pág. 62.

1.7.4. La hora de la querida canción.

La propuesta del compositor y cantor fue infiltrándose en los sentimientos de la juventud, que recibían sus clases entre los estudiantes que lo veía un poquito artísticos animados consumiendo las principales celebraciones artísticas en el Colegio 9 de Octubre, esta es una tradición de cenar como reina de plantel para



que presida las fiestas patronales la alumna que haya obtenido las mejores calificaciones del año lectivo anterior. (Medina, 2010), Pág. 64.

Si hay pretensiones de enriquecer la cultura artística musical de nuestro pueblo Orense necesariamente habrá que pasar recogiendo todo el noble trabajo musical que dejó José Antonio Jara.

1.8.1. Una visión de su personalidad.

José Antonio Jara Aguilar es la figura del canto y la música, es un zarumeño internacional, es el artista famoso y el compositor entrañable. Querido y respetado. Nadie le dijo a él que sea tal. Cultivó el arte con ilusión, con obsesión, impulsado por los venturosos vaticinios que su conciencia y su mente acumularon tras sus sueños de crear e interpretar. El patio, la vecindad, los recovecos aldeanos, las lomas agrestes, las salas de atuendos coloniales, la geometría de unas escalinatas, el rescoldo de una tarde, las primeras horas de mañana fría, la dinámica del trabajo urbano, las esquinas somnolientas, las agobiantes horas de un viaje, la caminata rural, farra chacarera, los senderos



enyerbados, los oscuros empedrados las noches enternecidas, fueron los momentos y los lugares donde su cacumen elaboró decenas de melodías; y ahí puso sencillez., humildad, abnegación, altruismo, generosidad y solidaridad para difuminar el egocentrismo y el individualismo decepcionantes.

Repasaba las lecciones de la vida como método de aprendizaje permanente.

Repasaba las oraciones embebidas de respeto mutuo como conjugando un verbo de afectos ilimitados. Repasaba los amores buscando una explicación a tanto verso y tanta nota musical. Repasaba los deberes para obtener las mejores calificaciones de la sociedad común. Repasaba la solución para mantener el equilibrio y la belleza. Repasaba su pasado y su hacer, para que el balance lo anime a proseguir

(Medina, 2010), en su obra Olvidarte Jamás:

Vivía con alegría. Sabía de penas, pero prefería vivir. Conocía de incomprendiones que eludía con fantasías. Sentía el apego popular pero no se perturbaba. Creía en las vivencias lugareñas. Reía de disparates e imaginaba graciosas historias breves. Sus gestos de simpatía y de amistad tenían la calidez



de la figura patriarcal y el sabio proceder del personaje con altura cultural. Tenía estampa de hombre bueno y amigo sincero. Realmente una personalidad, si podemos llamar así a quien destaca sus características y cualidades individuales y excepcionales.

Pudo ir por todas partes a encontrar la admiración y el regocijo espiritual dada su estructura de músico relevante. Nunca se doblegó ante las adversidades. Alguna vez le preguntaron ¿Desprecia? Respondió no. Y continúa: "He mantenido mi conducta siempre acorde a la enseñanza de mi madre. Le oí decir que el odio o la aversión para los humanos representan ya una degeneración del espíritu. Aquí muchos reveses y hasta traiciones de mis más íntimos amigos; sin embargo, por principios no aliento odio alguno para nadie; al contrario me gusta ser siempre generoso y cordial con lo que requieren de mí. Era un portento.

1.8.2. El accidente fatal

José Antonio Jara Aguilar, en admirable gesto, sin importarle las razones que lo obligaban a tomar distancias de su provincia y a pesar que radiaba simpatía y disfrutaba de las consideraciones de la utilidad donde residía, se daba modos de



permanecer cercana a ella, su Orensidad. Por ese motivo era un viajero constante que desde Santo Domingo, urgido por asuntos de salud, cuestiones artísticas o por el simple anhelo de reunirse con sus paisanos y sus amigos, viajaba a Quito o Machala utilizando el servicio de cooperativas de transportes de pasajeros.

Era una costumbre verlo en su tierra, atento, amable y agencioso en el cumplimiento de los propósitos más nobles, casi siempre vinculados a la música. Nos es imposible señalar con sus nombres a integrantes de los grupos de amigos que compartían con él instantes camaradería y buen humor durante sus esporádicas visitas. Era tantos, que corremos el riesgo de caer en omisiones injustas y por ello nos relevamos de hacer ese señalamiento.

En uno de esos viajes, viniendo de Santo Domingo a Machala siendo aproximadamente las once de la mañana, en un sitio entre Palestina y Balzar, el bus que lo transportaba chocó con otro vehículo, de manera tan violenta que su compañera, la querida guitarra, que la traía afianzada en sus piernas, se incrustó en su cuerpo quitándole la vida. Su muerte fue instantánea y el trágico suceso ocurrió el 30 Marzo de 1976.



La familia y la provincia toda, así como los ediles del Consejo Santodominguense y las principales autoridades del Colegio Julio Moreno Espinoza, se enteraron de tan infausta noticia.

Enterado que fuere, José Jara Armijos (hijo), cuenta que inmediato se iniciaron las gestiones para trasladar el cadáver desde morgue de Balzar hasta Machala para lo que tenían que salvarse de los trámites legales. No solamente eso. La Municipalidad de Santo Domingo de los Colorados estaba preparando una capilla ardiente para rendirle homenaje póstumo por los servicios prestados a la cultura de esa población y proceder a la inhumación de su cuerpo en aquella tierra fraterna y promisoria.

Una explicación adecuada sirvió para que se comprendiera rápidamente cuales eran los anhelos del pueblo orense, que había iniciado ya la vigilia para exaltar su figura y rendirle la postrera despedida. Eso tomó todo el 31 de marzo y bien entrada la tarde iniciaron el viaje de regreso a la capital orense en una ambulancia de la Cruz Roja.



Los hijos José Jara Sigüenza, José Jara Armijos y el hermano mayor del Chaso Víctor Lituma Aguilar fueron sus compañeros del retorno a la tierra. Exactamente, cuando el reloj público de la Catedral daba las once campanadas de la noche, la caravana luctuosa a la Avenida Nueve de Octubre - la principal vía machaleña para dirigirse hacia el lugar donde el pueblo orense lo esperaba

1.8.3. Pregonero invisible

Desde muchas horas antes, la noticia de su muerte corrió por la ciudad si un pregonero invisible fuera tocando todas las puertas, músicos, paisanos Zarumeños, amigos, compañeros de parranda, autoridades estudiantes secundarios y universitarios, cantores populares, reconocidos farreros, intelectuales, mujeres, jóvenes y adultos, empleados públicos, burócratas bancarios, ciudadanos del centro, personajes del suburbio, líderes políticos, empresarios respetables, maestros, artesanos, trabajadores del campo, forasteros, viejos vecinos y compañeros de juventud, nativos o no de esta región en fin, toda la ciudad de Machala y toda la Provincia, especialmente su Zaruma



natal, fueron conmovidos por la información que velozmente se desplazaba por los territorios de su comarca orense.

Las radiodifusoras interrumpieron sus programaciones regulares y las canciones del "Chaso" Jara, acompañaban a las crónicas necrológicas que apesadumbrados locutores emitían constantemente. Machala, Amor y Esperanza, Olvidarte Jamás, Por qué me haces sufrir, Zaruma Oro y Sol, estaban entre las principales melodías difundidas desde las emisoras para llegar a todos los confines de la Orensidad entristecida las lluvias de la época se ausentaron y al llegar la noche fuertes vientos refrescaron la ciudad azareada por el calor de la temporada y por el infausto suceso.

No hubo quien haga la convocatoria, pero las voces y los rumores de todos sus querientes invitaron a la cita, aun sabiendo que su guitarra había sido silenciada.

Cuando menos lo imaginamos, la multitud estaba agolpada en la calle Bolívar entre Guayas y Ayacucho, en las inmediaciones de la tradicional sede gremial de la Confederación Obrera. Al empezar la noche fue avisada del arribo.



Esta imagen debe constar en los archivos históricos que revelan la demostración de afecto y respeto de un pueblo para su cantor popular. Eran miles acompañándolo en su viaje final. Como dice el texto bibliográfico: "en las afueras del templo lo esperaban el pueblo y sus compañeros artistas para iniciar un cortejo de miradas humedecidas por las lágrimas, de pasos lentos flanqueados por el pesar, y de voces corales de diferentes tonalidades apoderadas de los versos sencillos y los melodiosos compases de sus canciones más populares. Se fundieron en ese día y en esa hora en un solo cuerpo los sentimientos de todos los oreñeses, peregrinos conscientes de la romería espontánea surgida tras la figura popular del hombre que trascendió nacional e internacionalmente con su poesía y su música".

Se puede ver que las guitarristas presiden la marcha y la calle luce abarrotada por los asistentes. Muchos de estos acompañantes, que distinguimos a grandes rasgos, se fueron al descanso eterno, llevando en su mente el recuerdo de una veneración para el gran músico Zarumeño.

Del féretro con el cadáver del célebre músico. Una capilla ardiente improvisada en la amplia sala recibió el cuerpo inanimado del chaso y cientos de personas



se agruparon a su alrededor para evocar una oración o dejar reflejada su tristeza. Sus familiares, también, hicieron procesión ante su figura inerte y durante toda la noche un jubileo de personas, guitarras y voces rindieron pleitesía y admiración al gran compositor. Un rumor de traslado de sus restos a Zaruma, hizo que se levanten voces para que se quede en la capital orense. El hecho no tenemos para que magnificarlos. Sus hijos decidieron que José Antonio sea recibido transitoriamente por Machala, la tierra acogedora y fraterna, dispensadora de afecto y respeto, a la que el artista entregó de su talento; sin que esta decisión mengüe en absoluto su identidad de Zarumeño o se desconozca el entorno culto de su estimada cuna, donde nació, creció y fuera impulsado hacia creación proficua y fecunda.

El uno de Abril la ciudad seguía triste. De todos los cerros y los rincones más altos de la provincia bajaron los caminantes de la vida para exteriorizar su pesar por la muerte de José Antonio. De las planicies orenses las caravanas marcadas por el dolor vinieron para hacer la despedida final. De la periferia machaleña llegaron los modestos admiradores que no lo conocían personalmente, pero repetían con entusiasmo sus canciones. De los barrios porteños también llegaron los corazones golpeados por el in promptu de la muerte. Y los más



afamados artistas orenses salieron a las calles para dar un adiós a su querido hermano, quebrado por la circunstancia y el infortunio.

En la Catedral el oficio religioso adquirió la solemnidad deseada pero el sacerdote en el sermón no alcanzó a interpretar el mérito de la persona fallecida.

En las afueras del templo si se quiere con apremio y desesperación -- lo esperaban el pueblo y sus compañeros artistas para iniciar un cortejo de miradas humedecidas por las lágrimas, de pasos lentos flanqueados por el pesar y de voces corales de diferentes tonalidades apoderadas de los versos sencillos y los melódicos compases de sus canciones más populares. Se fundieron en ese día y en esa hora en un solo cuerpo, los sentimientos de todos los orenses, peregrinos conscientes de la romería espontánea surgida tras la figura popular del hombre que trascendió nacional e internacionalmente con su poesía y su música. En ese vespéral abrialeño, el sol concurrió a su ocaso, la noche vino con su manto negro y junto a la recién abierta morada exenta del Chaso, se quedaron algunas voces y algunas cuentas para seguir repitiendo lo excelso de su hacer artístico. A las once de la noche, a las 24 horas de su silencioso retomo, abandonaron el camposanto sus admiradores más fieles. Desde entonces descansa en paz en el camposanto machaleño. El sitio de su reposo es distinguible con el número 192 entre las tumbas del lado occidental de aquel



espacio dedicado a la perennidad de los seres que emprendieron el viaje insondable. Una rama marmórea de cafeto — fruto de su tierra --- y una partitura brillante de Olvidarte Jamás la canción símbolo --- acompañan a su nombre en el frontis del sepulcro que guardan sus restos.

Después de varias décadas el recuerdo permanece. Sin la deseable, de tarde en tarde, en ese recoveco sacramental, las palabras de los oradores nos traen a la memoria se fructífera y fugaz vida y arpegios de guitarras y cantos nostálgicos repiten sus acordes y melodías. Muchos son los que no olvidan que ahí lo dejaron un día para la veneración inextinguible.

1.8.4. Partitura Viajera

Se había callado el cantor y la aflicción corría en los sentimientos divos. Las reflexiones y los recuerdos se juntaban con la pena. Imposibles los olvidos dados la aureola influyente del caído. Las reminiscencias estaban en todos los comentarios y el nombre, la honra el prestigio del hombre se fue ubicando en la memoria. Como que iba tomando posiciones en la leyenda, como que a plenitud



de voz sus mi hallas ya no le pertenecían, como que comenzaron a atesorarlo y a servirlo de otro modo.

A los treinta días de haber bajado a la tumba, circularon ya los primeros versos dedicados al insigne maestro. Vinieron de Rafael Riera con el mensaje del dolor profundo, con la amargura de la sorpresa, con el compás de la elegía. Partitura viajera, abrió el camino, de la remembranza y de la recordación permanente.

José Antonio Jara Aguilar, el tercero, es el personaje cuya magnitud y trascendencia quedará evidenciada en las páginas de esta semblanza que continúa discurriendo y arrancando los grandes momentos de su existencia para gloria del arte musical orense. Los tres, Zambrano, Pinos y Jara unirán versos, voces y cuerda no en un conjunto con determinado nombre, sino en una elevada aspiración de construir una forma de expresión que con sus palabras sus tañidos rescate el inmenso caudal desbordante de la cultura d pueblo que los circunda, pasando por el lenguaje popular, las costumbres y los profundos sentimientos.

1.8.5. La poesía viva.



“Entendemos como “viva” la poesía que se lee y relee voluntariamente. A la lectura en Ecuador habría que añadir el canto, puesto que buena parte de la letra de los pasillos más populares proviene de la cantera modernista y algunos de estos poemas están vivos en la memoria de nuestro pueblo”(Adoum, 2008) A este juicio crítico involucra a todos los que se han ganado una posición después de un ahincado producir de versos y música que ecuatorianos y no ecuatorianos repiten con frecuencia.

Alguien ha dicho que escuchar música es un paso más hacia la dignificación del ser humano. Muchos han calificado a la música de divina, portadora de sensaciones mágicas, una armonía entre el cielo y la tierra. La verdad es que no existe actividad que pueda prescindir de ella. Los acontecimientos masivos del deporte y la política, ahora la tienen como su componente esencial. Es una emoción estética inherente a la existencia humana. La producción discográfica y los medios de comunicación audiovisual cada día se perfeccionan cosa para ofrecerla nítida y reluciente. Los grandes sucesos musicales de esta época son la fusión entre el hombre y la ciencia. Sea cual fuere el lugar dispuesto para que se escuchen sus conmovedores sonidos, tras un instante de música popular o tras la prolongada pieza de música clásica, está el compositor y la ebullición de



sus sentimientos. El Chaso Jara, es uno de ellos, con el aditivo de su poesía viviente.

Sus gustos y sus sensibilidades están entronizados en toda su producción y ahora reposan en los seres cabales, cultos y dignos que escuchan música, en fugaces espacios del acontecer diario o en los apacibles días del convivir habitual. José Antonio, en ese campo, fue marcado por la diversidad. Es admirable el acierto de la temática, obtenida desde la órbita de su rica imaginación; la profusa y extendida visión de todo cuanto significaba su entorno, al que recorre hasta en rústicos parajes; y una perseverante perspicacia para descubrir en el amor y en la devoción a las mujeres, el fresco rumor de una simpatía o una pasión que diagramaba estrofas con voluptuosa intensidad. Su poesía está viva porque tiene correspondencia con lo que fue su estrecho universo, porque a fuerza de interpretar lo vernacular y trasuntar lo romántico, la encontramos a la vuelta de la esquina, en la voz apergaminada, en la dulzura de la voz femenina o en el dejo melancólico del cantor popular.

1.9.1. La música nacional.



Muchos estudiosos, sin encontrar un intencional paralelismo con los profundos cambios de la literatura de nuestro país en el período denominado del realismo social cuyo límite imaginado inicial es el año de 1930, establecen el periodo que va desde ese año al sesenta, como espacio de consolidación de la música ecuatoriana.

“Julio bueno menciona que el pasillo es el género musical más representativo de la cultura popular mestiza Ecuatoriana”². En la provincia de El Oro José Antonio Jara Aguilar es un actor cultural ligado al proceso de formación de esa vastedad denominada, con cierto orgullo, música nacional.

Manuel Espinosa Apolo, en su obra Los mestizos ecuatorianos explica: "Por su parte la llamada "música nacional" constituye un caso ejemplar de la incorporación de las tradiciones musicales del arte popular como premisa indispensable para los procesos de creación musical de autoría. En virtud de ellos, la música nacional representa la expresión artística intelectual de mayor originalidad y por tanto un símbolo cultural diferenciador fundamental.

²<http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home>
Consultado En Miercoles 8 De Febrero Del 2017 A Las 10: 25 Am



La recopilación, estudio y cultivo de los ritmos populares tradicionales de la sierra y la costa, por parte de los músicos de formación, surge en la década de los treinta como un rechazo paladino a la dicotomía: culto-inculto, propio del arielismo vigente en aquella época. Gracias a tal labor se desarrolla la actividad compositiva, con la cual surgen nuevas piezas musicales que alcanzarán una popularidad inusitada, constituyéndose muchas de ellas en referentes nacionales. La época comprendida entre los treinta y sesenta, constituye la etapa de mayor connotación musical para el país.

En dicho periodo fecundo los músicos de formación académica pondrán disposición de la música tradicional y popular todos sus conocimientos teóricos, gracias a lo cual se rescatan y enriquecen en el sentido formal musical (melódico, armónico, e interpretativo) muchos de los ritmos populares mestizos e inclusive autóctonos que sobrevivían como fondos musicales de antiguas danzas

Para corroborar, Mario Godoy Aguirre, respetable estudioso de la música ecuatoriana ha explicado sus orígenes, ha determinado los géneros que se han cultivado e inclusive, señala los instrumentos de mayor utilización en el cultivo de esta manifestación artística. Asimismo, hace conocer la nómina de los principales compositores nacionales, haciendo una diferenciación entre académicos y populares. Además, establece una periodización de 15 años para agrupar por años de nacimiento a toda esa generación de hombres y mujeres



que con talento y perseverancia destacaron en la creación musical. En este trabajo es notable la aguda percepción del autor para realizar un escogimiento que ubica en el palmarés a quienes exhiben méritos indiscutibles.

Cuando se refiere al período 1920-1935, textualmente señala: "En el ámbito de la música popular, Carlos Rubira Infante (1921) es la figura más representativa. Con Rubira el pasacalle alcanzó su apogeo y se convirtió en el género que levantó el perdido orgullo nacional; también es importante su aporte al pasillo costeño. Otros compositores de esta generación son: Abilio Bermúdez (1931-2003), prolífico compositor manabita; Luis Alberto Sampedro (1918-1995), Néstor Aguayo (1925); Gonzalo Badillo (1927); Filemón Macías (1920-1994); José Antonio Jara (1922-1976); Luis Nieto Guzmán (1922-1994), Armando Hidrovo Cevallos (1923); Luis Chalco (1925), Luis Bowen (1926-2006);...Fausto Gortaire (1931);...Sergio Bedoya (1926-1972)••••,4) Como puede apreciarse, en esta antología --- si la podemos llamar así --- el nombre de José Antonio Jara, con sobrada razón, queda registrado para la historia junto a Rubira, Berniúdez, Bedoya, Gortaire, Bowen, Cevallos. Mutas, todos de significativo peso en la producción de nuestra música.

1.9.2. La actitud excepcional.



La conducta es la manera como los hombres se comportan en su vida y acciones o el conjunto de las acciones con que un ser vivo responde a una situación. José Antonio Jara Aguilar nació y surgió en un ambiente signado por la extracción minera, caracterizado por la vigencia de un modelo extranjerizante empeñado en distorsionar las viejas formas de la convivencia humana, insertar sus modelos culturales y promover valores ajenos a nuestra realidad para afianzar el sometimiento y la explotación. Frente a ello la conducta del chaso es excepcional. José Antonio ante este fenómeno hace una revelación de cuánto debe hacer el hombre o la mujer dispuesto a no perder su identidad.

Sin pretender menospreciar las expresiones musicales de otras regiones del mundo y a pesar de la profusa divulgación de los ritmos que acompañaron a las caravanas de enviados de las empresas norteamericanas; sin tratar de aparecer como un sordo ante los sonidos trasladados desde allende los mares por razones conocidas; sin dejar de reconocer el carácter universal de la música; a partir de una iniciativa individual y en un acto de definición de su personalidad artística, José Antonio Jara, prefirió la vinculación con los estilos y las formas, los modos y los géneros auténticos de nuestro país, fruto de aquel mestizaje, que se venían cultivando con fervor inusitado tal como lo señala Espinosa Apolo en la cita precedente. Un rápido recorrido por la producción del compositor Zarumeño, en



cancionero adjunto, confirmará la aseveración y permitirá descubrir que lo representativo de su música tiene un sello nacional y una recuperación original de los elementos de nuestro entorno cultural.

Sin embargo, aunque en lo que a ritmos y géneros guarda una fidelidad ejemplar, no ocurre lo mismo al momento de la instrumentación. Sin que pueda decirse que no poseía habilidad para arrancarles los sonidos más hermosos, en la interpretación descartó el uso del rondador, la quena, el pingullo, la ocarina o el charango, entre otros, que pertenecen a nuestro folklore andino y prefirió aquellos señalados como originarios de la cultura occidental, que así ha dado en llamarse a todo lo que viene de Europa o que forman parte de las famosas orquestas sinfónicas, a saber: piano, saxofón, clarinete, contrabajo y guitarra.

1.9.3. El legado del destacado folclorista.

Las definiciones del folklore como ciencia en América Latina provienen del investigador argentino Carlos Vega, quien se constituyó en un paradigma para los análisis de esta disciplina. (Donoso, 1973-1990) Folklore es el conjunto de creencias, costumbres, artesanías, canciones, bailes tradicionales y populares



de un pueblo, que resulta válido para distinguirlo e identificarlo. Rescatar aquellas manifestaciones o concebir canciones y danzas, u otras formas de manifestarse, para que pervivan las expresiones auténticas de cada comunidad, grande o pequeña, es poseer virtudes para reconocer y registrar lo que el hombre, su entorno y sus vivencias ofrecen como característica singular.

José Antonio Jara siempre estuvo apto para las ideas y para las acciones fecundas en el campo del folklore. Ese es un aspecto de su labor creadora que no se ha reconocido debidamente. Se ha soslayado su ingenio para recopilar del imaginario común toda la gama de situaciones alegres y festivas con las cuales los pueblos persisten en su identidad cultural. Consideramos que se debe preocupar del lado popular para que las obras de José Antonio Jara no se extingan.

A continuación, se dará cuenta de algunos temas que merecieron su preocupación y que lo ubican como destacado folclorista.

1.9.4. Casamiento de Chaso.



José Antonio Jara con la colaboración de Francisco Paredes Herrera y Marcelo Zambrano Torres, prepararon el tema Casamiento Chaso que con la coreografía de Rafael Estrada Granja se presentó en la ciudad de Quito en un Festival de música folclórica que auspiciaba la Primera Dama de la Nación Doña Corina Parral de Velasco Ibarra. La actuación del grupo integrado por jóvenes estudiantes zarumeños logró una exitosa actuación, a tal punto que el tema fue seleccionado por la esposa del presidente de la República, para que represente a nuestro país en México. “Casamiento Chaso” tiene en sus ritmos avasallantes de innegable expresión telúrica, la influencia de las danzas populares españolas en la que no falta el tradicional palmoteo y las querellas del machete fulgurante.

1.9.5. Mi cafetal.

/yo me voy en mi burro a mi cafetal/ a gozar de su aroma, junto al manantial/ con la alforja en el hombro, voy a cosechar/el café de mi tierra, de mi cafetal/ Estos versos con una melodía alegre, en ritmo de pilón, responden con precisión a la tarea escrutadora del folklore zarumeño. El tema es de una soberana autenticidad, pues, retoma la actividad campesina tradicional en esos parajes donde la siembra y la cosecha del café es la condición primaria.



Capítulo II

2.1. El pasillo, aproximaciones

El Pasillo, en esencia es y constituye el relato de la emoción infinita, es un relato íntimo, la confesión desnuda, de ese amor-deseo máspreciado de la vida misma. Que el pasillo es triste, que es llorón... ¿y qué? acaso el primer signo que da el ser humano a la vida, al nacer no es un llanto (Pro Meneses, 1997, p.19).

Los elementos musicales se construyen y transforman de acuerdo al nivel de experiencia adquirida, estos comprenden la intertextualidad de la cultura en su representación. Los procesos musicales mantienen y se deben a una explicación cultural, dentro del lenguaje musical, como una vertiente que busca un equilibrio estético.

El sustento de la creación musical se fundamenta en pensamientos de orden cultural dentro de fenómenos naturales como parte de experiencias sensoriales,



que producen afinidad en su filosofía estética, como disfrutes temporales dentro de lo artístico este espacio mantiene sus propias representaciones como:

"(...) omisiones, anticipaciones y recuperaciones sobre la doble periodicidad natural y cultural, que producen finalmente emoción cultural y placer estético, fruto de tensiones y remansos vacíos y plenitudes, perdidas y reencuentros insospechados (Llinares, 2003, p. 3).

La cultura en su espacio mantiene sus propias manifestaciones y caracterizaciones simbólicas que se graban en la memoria colectiva de las masas, a manera de una necesidad potenciadora que fortalece los procesos que surgen de ella, como un indicador que garantiza un valor patrimonial y su búsqueda hacia un futuro que se vea fortalecido por los procesos culturales, y no solo demostrar los valores tangibles, sino también por la simbología del discurso de un pueblo. "La cultura se expresa tanto en lo social, lo económico, lo político, como en lo ideológico, en el mundo de las representaciones y los imaginarios simbólicos (Guerrero, 2002, p. 82).



Lo que identifica a un pueblo, es su inminente producto histórico, lo que sucede a través de experiencias estéticas en su memoria colectiva, dentro de una temporalidad determinada, a medida de un reconocimiento de esas colectividades del pensamiento y las formas de vida que acumulan experiencias, desde lo político- hasta lo sociológico, como una vinculación con la identidad musical de un estado nación, para que surja un reconocimiento total de lo nuestro.

Los grupos sociales fortalecen los procesos identitarios, como parte de secuencias de un proceso cultural, esto es el significante de la concepción estética, a pesar de los cuestionamientos de los grupos dominantes, y con este evento surgen aspectos folclóricos y tradicionales, con esto lo tradicional y demás formas de cultura, proyectan identidad, regulando elementos que orientan y dirigen los cambios estéticos que se producen desde la cultura.

Romero, al respecto materializa este análisis:

Es evidente la contextualización de lo identitario con la manifestación de las llamadas músicas populares, surge el análisis, donde vemos una diferencia de músicas locales con otras que pertenecen a otros sectores, tanto geográficos como sociales, incluso en espacios cercanos de un mismo territorio, de tal manera



que estas músicas de manifestación plenamente popular sirven de
nexo con lo identitario (Romero, 2013, p.49).

Afirmamos con clara convicción que lo identitario está en proyección directa de lo simbólico, como un disfrute semiótico desde la apreciación gestual, dancística y musical tradicional, con esto generamos conceptualizaciones de lo que significa lo nuestro, lo propio, discriminando nuestras diferencias que surgen de las masas sociales.

Estos sectores populares, siguen en esta generación mostrando dominación, y tienen necesidad imperante de transmitir sus pensamientos dentro de la simbología de manifestaciones en experiencia de su cultura y su estética, como una protesta a las clases hegemónicas, esta es una tendencia a manera de estratificar los pensamientos de los grupos sociales en interacción de las influencias políticas y culturales, aspectos que regulan los procesos culturales.

"¿Cómo si no es mediante el ejercicio de una fuerza coercitiva y persuasiva ejercida por un grupo dominante, que grupos heterogéneos de individuos renuncian o pasan a un segundo término, con sus pautas propias y básicas de organización a favor



de nuevas estructuras, nuevas reglas de actividad, nuevos símbolos de lealtad identitaria? (Cruz, 2001, p. 1)

El objetivo de las clases dominantes está en función de imponer intereses que procuren un estándar de pensamiento sobre las culturas populares y urbanas, siempre en relación a sus determinados fines, parte de una trasgresión como dominación cultural en adaptación a sus intereses, Romero enfatiza:

La identidad existe también en el imaginario social como una construcción, que busca idealización de nuestros valores intrínsecos y de la relación que parte de las experiencias cotidianas con manifestaciones claras de nuestra antropología cultural, ese algo que nos lleva a identificarnos en el mundo real con el cual interactuamos (Romero, Ob., Cit.).

Se entiende entonces un proceso identitario como "...un acto por el cual el individuo se define, se clasifica o se identifica con un grupo al mismo tiempo que se diferencia de otro (Penna, 2001, p. 1), visto de este modo y si lo enmarcamos



dentro de las corrientes musicales ecuatorianas, debemos considerar manifestaciones que son concebidas desde y para nuestro territorio, en el caso del Pasillo, se acepta su ascendencia foránea, y que gracias a la difusión de la época de independencia inicia su bagaje histórico cultural, popularizándose luego en los sectores sociales mestizos, en detrimento de los sectores indígenas.

...el componente indígena en el Pasillo estuvo siempre "al acecho", como a escondidas, y deliberadamente sus elementos musicales no formaron parte, por lo menos en las etapas formativas de su constitución (...) Es importante recordar esta imposición que venía de lo religioso, lo hegemónico, y desde la música misma, pero dejando siempre de lado a los sectores indígenas (Mora, 2003, p. 49).

El Pasillo ecuatoriano, representa la expansión de un proceso cultural en términos de pensamientos, en donde su punto de equilibrio está en lo identitario, con un fuerte valor estético, que se forma por la dialéctica de componentes culturales que le dan nombre propio apropiándonos del espacio de su concepción y creación. Encontramos en el componente cultural musical y su



impacto de receptividad para las masas y la importancia que para ellos significa como una propuesta de validación.

Se dice del Pasillo que encierra la "canción del desarraigo", que inspira a través de la "honda tristeza" de las melodías y sus versos, pero sabemos que más que un género es el emblema del sentimiento nacional, sin desconocer el proceso de nacionalización del que fue parte (Romero, 2013).

Como componente de nuestra nacionalidad y sus implicaciones sociales, parte desde la generación de identidades polivalentes y colectivas al respecto

Romero Arcaya manifiesta:

Creemos que el Pasillo es un generador de identidades colectivas, y por ende surge como el elemento más influyente en la unificación de la identidad nacional, donde las masas y su ecuación mestiza encuentran su cosmovisión en mayor o menor grado, el reconocimiento de las diferencias, la mediación histórica con relaciones de tiempo y espacio, la permanencia, cambio y la reinterpretación constante de la cultura y sus componentes, ilustran este punto.



2.2. El Pasillo, puntualizaciones.

La música popular tradicional se consolida a través de procesos y productos históricos, que se van modificando de acuerdo a la dialéctica social, los orígenes parten de apropiaciones sistemáticas y antropológicas: lo europeo y lo aborígen, y en menor escala en nuestro país lo afro-ecuatoriano, de las raíces indígenas tenemos para nuestro uso el sistema pentafónico, y de lo occidental heredamos características tonales funcionales.

Las influencias mestizas surgen como espacios de disfrute estético y se conforma las primeras bandas de música popular de la época y aparece el Pasillo como el elemento más significativo de la práctica performativa de la época, influenciando de este modo a su inclusión progresiva en las masas sociales (Romero, 2013).

Romero Arcaya establece su criterio formal en este aspecto al mencionar que:

...el Pasillo es un género musical popular, urbano y vocal, con influencias del vals europeo y que llega a nuestras tierras en los inicios de la república. La manifestación del Pasillo en el Ecuador se reviste de popularidad, está definido en compás de 3/4, y en consenso la mayoría de investigadores de este género sostienen



que es una especie de trasplante europeo en el alma mestiza y que a través de los procesos en el tiempo toma forma en su nuevo ambiente, abarcando lo que fuera el territorio de la antigua Gran Colombia (Romero, 2013, p. 52).

Validando este punto, mencionamos también el componente geográfico y su antropología cultural son el resultante de conceptos extra artístico de los cuales se nutre con absoluta naturalidad al valorar su interrelación musical textual con la significancia de lo propio, como parte de ser generador de vivencias, y sentimientos, de este modo “contagiándose con el alma de nuestros paisajes y empapándome de nuestro espíritu entre lo sentimental y lo romántico, entre lo emotivo, alegre o melancólico, siempre dispuesto cantarle al amor, sus vivencias y su entorno (González, 1997, p. 12).

El mestizaje como proceso diversifica la unidad como producto de las migraciones, y la diáspora cultural estableciéndose en este proceso inicial que parte desde la conformación de la república, lo que hace el nacimiento del Pasillo en este entorno con características de baile en pasos cortos y suaves lo que hace la evocación de su nombre de este modo, “se advierte que el Pasillo no



fue un estilo de baile suelto, sino más bien un baile de pareja agarrada” (Guerrero, 1995, p. 3).

Según Romero el pasillo genera un espacio estabilizador de la sensibilidad humana, y su caracterización era de un baile criollo, apegado más al mestizaje, pero no indígena, como muestra del mercado antecedente europeo en su forma, dado que en su proceso formativo se fueron adaptando nuestros valores musicales desde lo estético hasta lo geográfico regional:

En un inicio el Pasillo se caracterizaba y expresaba su sensibilidad en las sociedades hegemónicas como baile de salón, y este grupo social aplicaba la diferencia al considerarlo como baile criollo y no indígena. Al parecer la influencia de los elementos indígenas se encuentran desvanecidos en este género, lo que no sucede con otras manifestaciones estilísticas: yumbo, danzante, aire típico, albazo y el alza, donde lo indígena prevalece (Romero, 2013, p. 53).

Los elementos estético del pasillo parten de la temática desde su concepción para parte estructural de su forma, y esto es tomado por los compositores y poetas de una generación deslumbrante con las ideas de la época dentro de la



filosofía de la música, participando desde la práctica performativa de las transformaciones culturales y sociológicas de la época con una transgresión marcada sobre la influencia indígena.

La relación estructural texto- música, y la influencia marcada del mestizaje, la proyección del género desde lo popular tradicional y académico plantean otros niveles experienciales desde la concepción hasta el performance, conformando un producto antropológico musical con acentuadas características híbridas³ en su fusión. Compositores académicos, en el caso concreto de Gerardo Guevara⁴ estudioso del desarrollo estético del pasillo, definen la adaptación del género de acuerdo a indicadores geográficos, estéticos desde lo regional y sus formas representativas: el pasillo costeño con tempo más presto, con incitación al baile, y el pasillo serrano de tempo y aire más melancólico, al mismo tiempo formando

Se entiende por hibridación a los procesos socioculturales en las que las estructuras o praxis que existían de forma separada, se combinan y unifican con la finalidad de generar un nuevo producto o nuevas estructuras. El proceso de hibridación se puede medir como una serie de fenómenos musicales y como un fenómeno de las culturas urbanas, un ejemplo claro está en la migración campesina y su adaptación a las duras condiciones de consumo de las urbes.

⁴Los estudios europeos le permitieron hacer que lo popular se vuelva académico para fortalecer la identidad de la música nacional. Su aporte al pensamiento musical ecuatoriano es invaluable tras haber sentado las bases para la etapa de composición coral más importante del país. Formó parte de una importante tendencia en la creación y el estudio de música. Para 1930, año de su nacimiento, músicos del talante de Corsino Durán, Belisario Peña y Ángel Honorio Jiménez, Luis Humberto Salgado, Ricardo Becerra, entre otros, ya tenían como preocupación estética, la calidad y la falta de estudio de la música andina y oriental ecuatorianas. Para entonces, un joven Gerardo Guevara ya demostraba, no solo su maestría y buen oído, sino un amor inusual por los sonidos nacionales. Los estudios europeos le permitieron hacer que lo popular se vuelva académico para fortalecer la identidad de la música nacional. Su aporte al pensamiento musical ecuatoriano es invaluable tras haber sentado las bases para la etapa de composición coral más importante del país. Fuente: revista Familia.ec: Gerardo Guevara “Yo SoyMúsica”: Internet: <http://www.revistafamilia.ec/index.php/articulos-de-la-vida-hoy/2395-gerardoguevara-yo-soy-musica>, consultado el 18 de octubre de 2016; 14h42.



paralelismo de un hondo sentimiento de nacionalización en su modelo y forma, determinadas como única, a pesar que existes manifestación análogas en Latinoamérica.

La revolución liberal plantea su giro lingüístico en la sociedad y el Pasillo surge como tal, procurando un total carácter nacionalista, en esta transformación social, se parte hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje musical desde lo estilístico y formal en el Pasillo, acorde a las nuevas tendencias de pensamiento nacionalistas universales y el Ecuador toma este referente (Romero, 2013).

"La formación académica de estos nuevos músicos y la profunda influencia que significó la apertura del Ecuador hacia el mundo, se refleja en los primeros años del siglo XX, en los cuales compositores con buena formación académica incursionaron en la música de cámara y sinfónica, dejando de lado lo estrictamente popular. Pero sin renegar sus raíces (Godoy, 1998, p.4).

Bajo el término de las industrias culturales los espacios de acción y recepción se extienden y el Pasillo pasa por su momento dorado, donde la tendencia estética pasa las barreras creativas en su relación estructural texto-poema y expresión



musical, con una corriente literaria exclusivamente depurada y un pensamiento estético marcado de un nacionalismo puro:

El esplendor de esta época incluye a un numeroso grupo de compositores que convierten a esta melodía en la más representativa del acervo musical ecuatoriano, que parten de un ritmo que ya tenía preferencia entre la población, para musicalizar textos de destacados poetas nacionales (especialmente los de la denominada "Generación Decapitada") como Medardo Ángel Silva, José María Egas, Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño; así como los textos de poetas postmodernistas como Alfredo Gangotena, Jorge Carrera Andrade, Miguel Ángel León, Gonzalo Escudero, Abel Romeo Castillo, César Andrade y Cordero, Remigio Romero y Cordero entre otros (Godoy, Ob., Cit.).

Nace aquí una tendencia literaria que marca el punto de partida de la poesía modernista donde el espacio intelectual de los actores sociales, que surgen de las clases hegemónicas de la época, generando un espacio de poder en el pensamiento estético y social, evidenciando indicadores de una alta cultura y de sensibilidad artística.



“Complementando este punto, hay que considerar que las clases dominantes se sentían identificadas con la poesía modernista por ser ésta un indicador de alta cultura, intelectualidad y sensibilidad artística. De hecho, la mayor parte de los autores de los textos de pasillos de ese entonces pertenecían a las clases burguesas y aristocráticas del país, como por ejemplo: Camilo Egas, Lauro Dávila, César Maquilón, y Abel Romeo Castillo. Esta situación autentificaba y validaba al pasillo como una expresión cultural hegemónica (Wong, 1999, p. 5).

El Pasillo ecuatoriano, representa al pueblo, y sus elementos musicales toman influencias de otros géneros como parte de una mixtura natural, cuyos discursos musicales se alinean entre lo tradicional y académico y sus vivencias y se proyecta con los principales movimientos musicales de la época, su música y sus textos poéticos, representan un acercamiento a lo sentimental, a lo amoroso, a la añoranza, al reencuentro, emparentado con los fenómenos sociales de la migración, donde el espacio geográfico es el indicador para recuperar lo nuestro y el sentimiento de sentirnos ecuatorianos.



(...) de los que huyen de su tierra por falta de trabajo o de producción de ella; de los expatriados y desgarrados de esa partida; de los que premonitoriamente la visualizan; de los añorantes del origen y de los amores ausentes; de los nostálgicos de la patria chica (Núñez, 1980, p. 224-225).

2.3. Nacionalismo del Pasillo, aproximaciones

El nacionalismo como movimiento social, se debe a circunstancias históricas que reafirman el pensamiento musical de naciones que creen en la importancia de sus manifestaciones propias en el contexto de la cultura, para con este suceso replantear el sentido de sus esencias musicales: sus danzas populares, con ritmos y melodías que luego formarán parte de un producto histórico propio. Una de las determinaciones con respecto al legado universal lo marcaría la revolución francesa y el surgimiento del liberalismo como doctrina (Romero, 2013, p. 59).

Los discursos nacionalistas, producen nuevos pensamientos si retomamos la consideración de lo nuestro y sus significados, a manera de espacios



generadores en nuestras manifestaciones y los que nos convierte en partícipes de nuestro folclore y modelos de comportamiento, tanto así como un estado nacional conocedor de sus leyendas, de sus expresiones, partes del argumento estilístico del pensamiento musical.

Estos nuevos movimientos se caracterizan por la búsqueda filosófica de lo artístico como un sentido de supervivencia, donde el texto y la música son vehículos de la base social fundamental del nacionalismo, para apropiarse de lo artístico y musical como una ideología del pensamiento (Romero, 2013).

Resulta válido en este enunciado lo que Romero manifiesta donde:

Cada espacio geográfico toma matices que expresan la antropología cultural de cada país y su diversidad en lo sonoro, en lo rítmico y un tratamiento especial del diseño melódico, así como un tratamiento más profundo en la estructura armónica lo que servirá de base para las músicas de carácter folclórico. Podemos mencionar a *Chopin* como el más influyente compositor nacionalista polaco, a *Brahms* y *Liszt* como los pioneros de la música húngara y sus variaciones, y a *Musorgski*, que siendo de



estilo nacionalista su discurso sonoro tiene matices románticos (Romero, 2013, p. 60).

Con respecto al nacionalismo musical, Varela define las tendencias que suponen las características de lo nacional en un estado, como una política que intenta establecerse dentro del pensamiento social, como un método autocrático, donde sus componentes actúan sobre la expresión musical y renueva su lenguaje, al respecto enfatiza:

El Nacionalismo Musical tiene dos tendencias claramente definidas: la primera, que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX, con características de corte romántico, en la que destacan los compositores rusos, para los que la música romántica del primer nacionalismo, no sólo era una afirmación de la música nacional, sino también, el ataque a determinadas autocracias políticas, puesto que en Rusia, aún bien entrado el siglo, la esclavitud permanecía vigente y los efectos de la Revolución Francesa apenas habían llegado. La segunda que se da en el siglo XX, y supone una renovación del lenguaje musical gracias a la



extracción de elementos renovadores inherentes a la música nacional y a la incorporación del elemento popular, tal como sucede en el caso De Falla en España, de Bartok en Hungría y de Stravinski en Rusia (Varela, 2001, p. 2).

Las manifestaciones musicales de estilos y géneros en el Ecuador, nacen desde la colonia como una necesidad cultural de comunicación, lo nacional surge hasta bien entradas tres primeras décadas del siglo XX, cuando el poder político ejercía poder sobre los medios, y la radio empezó su difusión empleando su propia taxonomía al relacionar las clases sociales con el proceso de la música en proceso de construcción, identificándolos tales como criollos, mestizos e indígenas, comparando los géneros con la realidad geográfica y su posible adaptación ideológica donde la ecuación mestiza genera el punto de partida al nacionalismo dentro del contexto de la revolución liberal (Romero, 2013).

Posiblemente el anhelo de consolidación de esta clase media mestiza de un reconocimiento y una ubicación dentro del proyecto de constitución de los Estados nacionales en América Latina, genera que las formas artísticas se desarrollen de manera acelerada y permita el apareamiento de símbolos nacionales a



partir de lo propio, el paisaje, la lengua, aspectos más ideológicos que de una apropiación real de la identidad (Mullo, 2007, p.21).

En el Ecuador es determinante el pensamiento de Eugenio Espejo, ya que este forja el discurso nacionalista, como parte de grupos de intelectuales, preocupados por el desarrollo e ilustración de la cultura y sus estética, tanto sus manifestaciones ideológicas y políticas, que consolidarían los estados nacionales constituidos, es aquí donde los movimientos musicales sufren la transculturación por la división de las clases sociales en la época republicana, donde se alcanza un punto de mestizaje fijo, sin alejarse de la aristocracia y surgen los bailes de salón, los espacios poéticos y ciertas danzas con características indígenas, generando una difusión dentro de la popularización del género.

“...quienes impulsan la difusión de una “música aristocrática”, la cual se diferenciaba notablemente de la música indígena o popular; estos serían rasgos visibles de una clara división social, que sin embargo vienen a ser los formantes de la posteriormente denominada “música nacional”. Los géneros musicales nacionales nacen en el seno de esta diferenciación, mientras la oligarquía



UNIVERSIDAD DE CUENCA

criolla serrana y la burguesía comercial costeña, promocionaban las danzas cortesanas europeas, los grupos indígenas, negros, montubios o mestizos populares recreaban sus propias experiencias estéticas sobre la base de su diversidad étnica y cultural (Mullo, Ob., Cit.).

Los ecuatorianos de acuerdo a nuestros modelos de comportamiento, manejamos la concepción de lo propio desde una visión global, pero siempre como parte de un pensamiento hegemónico, lo nacional es parte indudable del mestizaje y sus procesos con un agregado a los diversos componentes sociales y regionales desde la geografía, donde no podemos negar un inminente regionalismo, hasta que los conceptos de Liberalismo proyectan una ruptura en las ideas de lo nacional y se afianza como agente de transformación, con el fin de la democratización de los aspectos sociales y estéticos (Romero, 2013).

Se establece una relación transformadora con lo planteado, Romero, Arcaya, enfatiza este contexto manifestando que:



La problemática de las culturas nacionales estaba en función de lo literario más que de las expresiones musicales, donde se buscaba la ciudadanía cultural a través de los sucesos y transformaciones sociales en contexto del pensamiento literario. La cultura de lo nacional debería ser una interacción positiva de convivencia de manifestaciones diversas dentro de la construcción de esta ciudadanía, integrando la variedad de formas estéticas de pensamiento y las expresiones cotidianas de vida (Romero, 2013, p.64).

La popularización del pasillo ecuatoriano, no plasma un verdadero nacionalismo hasta que el propio pueblo lo asimila, en función de la expresividad y como parte de la experiencia de la memoria colectiva de las masa, esto como parte de una verdadera transformación estilística en su género, en donde por vez primera se reconoce nuestra ecuatorianidad, tanto que la:

Popularización y difusión no son sinónimos de nacionalización, pues este proceso involucra diversos factores, como el juego de las relaciones de poder y la construcción de una memoria social y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

colectiva que reconozca al Pasillo y no a otro género musical, como la esencia de lo que significa ser ecuatoriano (Wong, Ob., Cit.)

Capítulo III

3. Procedimiento analítico

3.1. Principios conceptuales

Según Luis Robles, el análisis formal es el punto de referencia para introducirnos en la complejidad del análisis musical-estructural, lo que nos permitirá programar



una organización fundamental de las obras para su comprensión. Esto implica las relaciones funcionales entre la temática, la armonía como un sistema articulado de conceptos estéticos en relación a la discursiva musical propuesta.

Un análisis formal sigue los siguientes pasos u objetivos:

- Detectar cuáles son las principales partes de una pieza.
- Estudiar cómo se agrupan dichas partes.
- Presentar la estructura formal encontrada.
- Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal.

Según Manco (2015), en lo referente a los orígenes de los procedimientos analíticos manifiesta, que en un intento por construir una síntesis histórica del análisis que permita enmarcar el campo sobre el cual se inscribe el tema de la tesis (análisis musical) y, además, consolidar un estado del arte general que evidencie algunos referentes importantes para nuestro tema de análisis macro formal, se plantean a continuación algunas características sobre cómo se ha concebido el análisis y las múltiples significaciones de la obra musical como objeto de estudio.



A pesar de que el análisis como tal es una disciplina que se consolida independientemente desde el siglo XIX (Bent, 1980), las reflexiones sobre la música han existido desde muchos años atrás a partir de dos elementos fundamentales: la constitución de los modos como generadores del discurso y la música poética que venía desde la Antigua Grecia.

La retórica (música poética) juega un papel importante en la forma de concebir la organización musical; los aportes de Quintiliano, con su obra *Institutio oratoria*, son fundamentales en este sentido. En 1606, Burmeister propuso que los momentos o partes de una obra musical fueran trabajados como las figuras retóricas; incluso, según Guzmán (2011), Burmeister formuló la primera definición de análisis: “el análisis de una composición es la resolución de esta composición de un modo particular y una especie específica de contrapunto (*antiphonorum genus*), distinguiendo sus períodos y afectos” (p.89).

Para Burmeister son cinco partes las que conforman el análisis: 1. Determinación del modo; 2. La especie de la tonalidad; 3. Del contrapunto; 4. Consideraciones sobre la calidad (*qualitas*); 5. Resolución de la composición en períodos. La retórica se convertía así, en la base de la estructura de una composición.

La retórica reconocía cuatro partes esenciales, esto es, lo que se conoce como plan retórico (Metodología de la creación en términos actuales):



1. *Inventio* o invención de los argumentos y tesis. Era el momento de concebir o crear las ideas musicales que se querían comunicar al oyente. Estas ideas o mensajes se encontraban en los llamados tópicos (del griego “topos”=lugar); eran fórmulas de uso común.

2. *Dispositio* o *elaboratio*. Se reconocía como la disposición de las partes; esta disposición se da a través de seis momentos: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* y *peroratio*.

3. *Decoratio* (la aplicación de figuras retóricas al discurso). Las figuras de ornamentación en la música tienen mucha importancia en este momento del plan retórico y se conciben como el puente de la expresividad de los compositores.

4. *Actio* o *Elocutio*. Es lo que podría llamarse como la “interpretación”, es decir, la puesta en escena del discurso o la obra musical.

Tales acercamientos permiten determinar la importante estructura analítica naciente, que hasta nuestros días continúa consolidada desde los procesos pedagógicos en la enseñanza del análisis musical a partir de una perspectiva formal y estructural.

Según Guzmán (2011) manifiesta que:



Koch, siguiendo la terminología de Kirnberger y los conceptos estéticos de Sulzer, derivados de la retórica, propuso la noción de “modelo formal” que implica la adopción de un plan para la elaboración de una obra. Según este modelo, se procede desde unidades pequeñas hasta la estructuración de una pieza completa, en la cual se puede establecer con claridad un modelo formal que se convertirá en matriz de muchas piezas (plan de realización de muchas danzas de suite). Este trabajo de sistematización ejerció una notable influencia en la composición y en la interpretación. (p.95).

3.2. Referentes conceptuales de la forma macro

Jan LaRue, en su tratado sobre la forma musical, denomina plantea a lo que plantea algunas conceptualidades:

Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros, o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura (...) de este modo,



las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido); contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y *tempi* (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento). (La Rue, 2004, p. 5)

El autor plantea categorizar los elementos de análisis en la siguiente sigla: SAMERC –Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento-. LaRue, propone además que las grandes dimensiones pueden variar de acuerdo a la óptica del analista y su criterio, ya que el material dispuesto al análisis puede ser variado, desde obras simples hasta las mas complejas obras de forma grande.

Jan LaRue expone un planteamiento metodológico de análisis para ´comprender relaciones de micro células motívicás que pueden existir en las grandes formas.

El autor parte de considerar cada uno de los aspectos que hemos mencionado, lo que define como obra de grandes dimensiones. Describimos de este modo los elementos que son parte de estudio de un análisis, según LaRue:



3.3.1. El Sonido

Iniciando con lo que se podría reconocer como *el sonido*, LaRue plantea que, entre los movimientos o partes, existen contrastes desde el color o la dinámica, tanto dentro de los movimientos mismos como entre ellos, y afirma que cualquiera de las dos alternativas genera notable contraste, ya dentro de cada parte, ya entre movimientos, respectivamente. De esta forma, se puede generar un esquema a partir del cual, desde la Macro-forma, se evidencien dichos cambios de sonido entre los movimientos para resaltar el grado de unidad que hay entre ellos. “(...) hallaremos que la frecuencia y el grado de contraste son en extremo importantes y reveladores. Algunos compositores proyectan movimientos enteros en un único color sonoro o sobre un solo nivel dinámico, efectuando sus mayores contrastes únicamente entre los movimientos (...)”. (LaRue, 2004, p. 23).

3.3.2. La Armonía

Define una organización desde el análisis y discriminación del centro tonal de cada uno de los periodos o frases con el fin de crear un esquema macro donde se observen las relaciones tonales de toda la información sintáctica musical.



Pero, además de los centros tonales, LaRue propone hallar también las siguientes tipologías:

[...] Colorística-tensional, acórdica - contrapuntística (imitativa, canónica, fugada, etc.), disonante – consonante, activa – estable, Uniforme – variada, mayor – menor, diatónica – cromática – modal – exótica, por cuartas etc.

Fijarnos en preferencias de tonalidades o secuencias que se siguen de las tonalidades en los movimientos sucesivos.

Si la secuencia de tonalidades entre movimientos incluye relaciones de tensión, particularmente sucesiones de dominante-tónica, la impresión de continuidad será muy fuerte, obligando a entrar a una serie de movimientos y partes de movimientos dentro de órbitas relacionadas o incluso concéntricas, proporcionando así al oyente una experiencia amplia y sutilmente unificada.

(...) la tonalidad puede recordarnos el retorno en una *aria da capo*, de forma tan llamativa como el material temático mismo y realmente haríamos bien en pensar en la tonalidad como parte del carácter temático, no limitando el concepto del término tema a connotaciones melódicas (LaRue, 2004, p. 38-39).



Existe importante tener elementos que nos permite obtener un pensamiento musical desde la unidad hacia la armonía; no sólo las tonalidades y los acordes, sino también los aspectos de la textura y el estilo. El autor afirma, por ejemplo, que las tonalidades menores eran mucho más repetitivas en el Barroco más que en el período Clásico, lo cual ya nos da un precedente importante en el momento del análisis de las formas grandesde obras correspondientes a cada estilo.

3.3.3. La Melodía

Otro de los elementos que propone LaRue como método de análisis es el aspecto melódico, y a pesar de que este concepto es de uso universal para determinar relaciones de unidades formales de múltiples maneras, LaRue propone otros aspectos desde el mismo elemento de la melodía, que se hace importante diferenciar:

(...) Las consideraciones de ámbito y tesitura (localización específica de un registro) contribuyen de manera vital a las impresiones macro dimensionales (...)

Se pueden observar también: el modelo de agudos y graves, puntos más altos y más graves, un macro esquema que haga resaltar el movimiento en una dimensión olímpica.

La posibilidad de una progresión constante de cimas y valles, de agudos y graves entre los movimientos de una obra extensa, brinda



al compositor una serie de oportunidades y recursos extremadamente sutiles para la unificación y el clímax. (LaRue, 2004, p. 52-54)

Los macro esquemas en LaRue son, en gran medida, pertinentes ya que nos permiten, desde el objeto de estudio que se está abordando (la unidad en las grandes formas), graficar procesos de gran escala, no sólo del aspecto melódico sino también del sonido y la armonía, entre otros; y con ellos, expresar un plano general que evidencie las características de unidad.

3.3.4. El Ritmo

El ritmo es otra de las categorías que propone LaRue, analizado desde los *tempi* y los metros. Según la metodología expuesta, se deben tomar en cuenta los siguientes fenómenos en la obra:

- Espectro total de los *tempi*.
- *Tempi* preferidos dentro de los grupos generales de movimientos lentos, moderato y rápidos.



- Asociaciones preferidas en movimientos específicos, es decir, ¿los movimientos rápidos iniciales difieren en preferencia de *tempo* de los movimientos rápidos finales?
- Planificación del *tempo* entre los movimientos: ¿contraste, velocidad en aumento, lentitud progresiva, alternancia, equilibrio o proporción?
- Alternaciones internas de *tempo* que afecten la relación de las partes. Las respuestas a estas cuestiones, tanto directa como implícitamente, revelarán a menudo, dice LaRue, sorprendentes individualidades en los compositores.
- El autor también sugiere analizar posibles relaciones de longitud entre los movimientos bajo las siguientes categorías de análisis:

Relaciones de longitud entre los movimientos. Categorías de análisis:

- a) Longitud equivalente, similar o congruente (conmensurabilidad).
- b) Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
- c) Un movimiento dos veces más largo que otro.

Esta metodología podría determinar fenómenos de temporalidad y espacialidad entre los movimientos, a la vez que generan lo que el autor denomina las formas



extensas en la organización estructural, que determinan, con la codificación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos; y es así como una forma corta podría ser considerado como una transición a una macro-forma (Manco, 2015). “Ejemplos de ello son las estructuras macro formales de largo-corto-corto-largo o largo-corto-largo-corto-largo entre las relaciones de los movimientos o partes de una obra en su totalidad” (Manco, 2015, p. 62).

3.4.1. El Crecimiento

El elemento final afrontado por LaRue como procedimiento metodológico al análisis desde las formas grandes es *el crecimiento*. La conceptualización parte desde la forma estructural y su interacción con todos los elementos de una obra propuesta para producir movimiento o mayor actividad. Cuando La Rue propone *crecimiento*, “...define (...), lo expone como una categoría que combina las demás –Sonido, Armonía, Melodía y Ritmo- planteando que realiza una doble función” (Manco, Ob. Cit.).

El crecimiento, no obstante, desarrolla una doble existencia: en tanto que (sic) producto que surge y como la matriz que ajusta los otros cuatro elementos; es, por tanto, el elemento coordinador, el que controla y combina, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos de movimiento y forma. (La Rue, 2004. p. 8)



Según LaRue, las áreas de mayor actividad en el crecimiento generan un espacio de tensión, a manera de contraste con los momentos de menor movimiento, de este modo, “El proceso de análisis deberá empezar por una colección (recolección) de las contribuciones de todos los elementos al movimiento en la gran dimensión, particularmente el modo en que se combinan y coordinan para producir la superrelación en el crecimiento” (LaRue, 2004, p. 103).

3.4.2. La unidad musical en el análisis

Al hablar del concepto de unidad musical, tenemos una condición polisémicas acerca del término; lo que genera ciertas ambigüedades en su comprensión si no se procura dar el significado concreto al entender la lógica de un discurso musical determinado.

Van Geest (2012) aplica una sistematización de las definiciones o acepciones a partir de las cuales se ha utilizado la definición de unidad en su intertextualidad. Se intenta una aproximación de cada variante, tratando de establecer su relación o no, con nuestra propuesta de investigación.



Una definición concreta, tiene que ver con "...la similitud: dos o más elementos se unifican si comparten características similares" (p.2). Esta definición concibe la reiteración de elementos, es decir, la repetición como una representación de unidad musical. En relación con esto, Belkin (1999) afirma desde la composición musical que: "... Al dejar la primera idea incompleta se crea tensión. Este método que tiende a sugerir que la idea incompleta volverá más adelante, por lo que puede ser útil para crear unidad a larga escala en la forma. (p.31).

Van Geest continúa planteando que esta definición ilustra los elementos al "...referirse a la continuidad o la previsibilidad, de modo que un paso unificado cumpliría las expectativas del oyente y uno desunido, unas sorpresas" (p.2), afirmamos la relación en la temporalidad de la música y la implicación audio-perceptiva del oyente en la progresión de un espacio musical a otro. Esta proyección se encuentra en el marco de las consideraciones que hace Belkin en su guía de composición:

La unidad es un concepto difícil de definir en la música, ya que ésta depende de la memoria. A diferencia de las artes espaciales, la música tiene lugar a lo largo del tiempo. En particular, la naturaleza



temporal de la música no permite la percepción del todo excepto en retrospectiva: o, quizás de modo más exacto, como una experiencia que se extiende a lo largo del tiempo. La música depende de una red de recuerdos y asociaciones que se hace más rica según progresa la pieza. La unidad actúa (al menos) en dos niveles: flujo local –la conexión convincente de un evento con el próximo– y las asociaciones de rango amplio y el balance global (Belkin, 1999, p.8).

Acotamos la importancia al discriminar el concepto de unidad musical dentro de las recurrencias y la organización estructural de los elementos implícitos en el discurso, lo que contrasta de cierto modo el concepto de variedad, siendo asertivos en el momento de construcción de la obra. “La unidad y la variedad surgen no como algo separado, sino más bien como diferentes grados de la misma cosa” (Belkin, 1999, p.8).

En estas especificaciones, podrían añadirse más significados, la importancia reside en anotar que el término unidad se refiere finalmente a varias consideraciones en el análisis musical, por esto, el mismo Van Geest sugiere reflexión en este punto:



Para empezar, es importante determinar la expresión “el concepto de unidad” puede ser significativo sólo cuando se refiere a los posibles significados del término polisémico y puede llegar a ser significativo, sólo cuando se refiere al cuerpo de posibles significados del término, que es, indudablemente, el sentido en que lo uso en este ensayo. En segundo lugar, esta pesquisa hace patente la multiplicidad del concepto de unidad: claramente, lo que significa para un analista el concepto puede diferir considerablemente de lo que otro quiere significar; y esto en modos significativos: uno de los significados refleja una actitud científica hacia el análisis; otro refleja creencias pseudo-metafísicas sobre la naturaleza de una obra. Debates como el que rodea el artículo de Morgan dejan claro que la multiplicidad del concepto de unidad aún no está plenamente aclarada (Van Geest, 2012, p. 9).

Ambas reflexiones definen claramente la conceptualización de unidad musical dentro de un panorama paradójico, el cual requiere pertinencia de acuerdo a la utilización y relación de especificidades en el análisis. Precisamente, con



respecto a la aplicación del concepto, Van Geest (2012): establece su criterio formal de tal modo que:

La pluralidad del concepto sugiere tener cuidado en su empleo. El analista puede desear evitar el término por completo y emplear uno de sus sinónimos más específicos. Si todavía se emplea el término, es mejor especificar con precisión el significado que se le invoca, así como las implicaciones analíticas de esta invocación (p. 2).

Esto determina la complejidad del tema objeto de estudio debido a lo polisémico del concepto de acuerdo a las interpretaciones diversas que sugieren musicólogos, debido a su aplicación en los procedimientos analíticos, y su escenario real, este debate intenta explicar e incluir la unidad musical como parte importante de la reflexión analítica.

En la teorización que hemos expuesto, es evidente el cuestionamiento que se hace al concepto de unidad musical; este debate, según Morgan (2003), se da en parte por la significancia tradicional del término desde la perspectiva del análisis, es decir, “como el fin último que reclama el proceder analítico de la música” (Manco, 2015, p.76).



Estudiamos y exponemos la complejidad del concepto y lo ubicamos dentro de la comparación con la no unidad del análisis cuestionando el criterio ha formado parte de una ideología un tanto pragmática, con el fin de concebir otro significado al término, en búsqueda de su verdadera unidad dentro de la discursiva musical.

Ya desde 1980, se ponía en tela de duda el concepto específico de la unidad musical sobre la no unidad en el proceso analítico. Morgan, haciendo mención a Street, reclamaba en su artículo lo siguiente:

'Mitos superiores, alegorías dogmáticas: la resistencia a la Unidad Musical'. Street ataca 'la premisa fundamental de que la unidad debe prevalecer para garantizar la comprensión del pensamiento humano' como un concepto erróneo derivado de la 'perdurable ortodoxia crítica' de tratamiento de la obra de arte como un organismo natural, cuyas partes trabajan en cooperación perfecta para formar un todo consistente e integrado. Para Street, 'el dominio de la unidad sobre la diversidad representa nada menos que un estado generalizado de la falsa conciencia: ilusión en lugar de realidad" (Street, 1983 p. 77-80).



Morgan (2003) plantea que, después de la publicación de este artículo, varios musicólogos importantes (Kofi Agawu, Daniel Chua, José Dubiel, Kevin Korsyn y Jonathan Kramer), asumieron esta misma línea de pensamiento con respecto a la unidad musical, unificando los criterios y volviéndolos más integradores:

La posición general adoptada por estos cinco encuentra ecos, sin embargo, más allá de la teoría de la música, en el trabajo de tan importantes musicólogos como Carolyn Abbate, Rose Subotnick, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer y Susan McClary. 'El Anti-unitarismo' no es una tendencia de moda sino un desarrollo de alta talla asociado con un distinguido grupo de académicos y merece una seria consideración. (p.8).

Morgan (2003), tratando de buscar equidad en el debate, considera que la unidad musical no debe ser tratada como una idea que todo lo abarca, sino que, debería entenderse como la relación el engranaje articulado de varios elementos análogos o contrastantes en aras de un objetivo común y vinculado a un todo terminado.

En referencia a este enunciado manifiesta:



No es el tipo de unidad absoluta propuesto por ciertos filósofos idealistas como F. S. Bradley, según el cual todo se integra sin ningún contratiempo dentro de la Unidad, lo que niega todas las relaciones. Tampoco es del tipo representado por unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción. Más bien, la unidad afirmada por los analistas de la música reconoce la coexistencia de elementos distintos y contrastantes pero descubre que, a pesar de lo diferenciados que éstos puedan ser, trabajan juntos para producir un objetivo común y coherente (Morgan 2003, p. 21-22).

Esto es evidente en el presente estudio y los criterios expuestos sugieren la idea de no tener una unidad estática como parte de la naturalidad de la música, lo que es factible de ser ubicada en su temporalidad, para que sea estudiada, analizada y comprendida respecto a la importancia y las diferentes polivalencias estéticas que encontramos en un discurso sonoro. Al respecto Morgan (2012) insiste:

Cuando los analistas que estamos considerando afirman que un determinado evento musical o segmento formal carece de unidad, en esencia están alegando que algún aspecto de la obra carece de coherencia. Bajo ciertas circunstancias que pueden estar



justificadas e, incluso, analíticamente sustentables; pero ello no parece ser lo que impulsa a estos analistas, (...) Ellos no inculpan la pieza sino la forma en que la entendemos (p.22).

En la actualidad, existe mucho interés en una nueva propuesta por reivindicar la no unidad en los procedimientos analíticos, como una misma forma de reflexión del significado de la unidad musical como tal, configurando las relaciones, unidad-no unidad dentro de los factores participantes en cada proceso. Maus establece a saber:

...si el análisis puede mostrar la unidad musical, entonces debe también tener la capacidad de mostrar la no-unidad. ...Si se puede afirmar, por ejemplo, que dos pasajes presentan material motivicamente relacionado, entonces, por el mismo criterio de relación, debe ser significativa para afirmar que un tercer pasaje carece de esa característica motivica (1999, p.171).

Continuando con esta construcción del discurso dentro del análisis, y las relaciones entre la no unidad y el análisis, Morgan clarifica de manera clara sobre esta corriente, con respecto de la no inclusión de los factores que determinan la unidad y los que no plantean relación alguna:



El análisis se basa en el supuesto de que la música "tiene sentido", sin la cual no tiene sentido (ella misma) en sí como una disciplina. Su propósito es, entonces, mostrar cómo la música tiene sentido o, más raramente, cómo falla en no tenerlo. En el caso de la música que es 'intencionalmente' no unificada, entonces, él (el analista) trata de mostrar que la desunión es en sí significativa, es decir, que se conecta con y apoya otros materiales. Lo que parece desunido en un nivel resulta ser unificado en otro. Afirmar que una composición carece de unidad, equivale a decir que ésta, simplemente falla, dejándola indistinguible de cualquiera otra que sí falla. ...Dicho de otra manera, la mera afirmación de que una composición carece de unidad necesariamente silencia el analista (Morgan 2003, p. 27).

Por lo enunciado en este documento hacemos reflexión sobre Morgan y el planteamiento de cómo entender el análisis, para la comprensión de sus coherencias, incoherencias y sus conexiones "Según esto, el análisis debería dar cuenta de la falta de unidad como un significado en sí mismo y no cerrar



radicalmente el proceso analítico cuando la falta de unidad se presente” (Manco, 2015, p. 80)

En resumen, considerando la interacción de la unión o desunión en el análisis - aunque compleja- es parte trivial como un nuevo desafío: no sólo cuestiona los objetivos y aspiraciones formales del analista, los supuestos y la ideología, “sino también la inferida tendencia de los sistemas de análisis hacia la búsqueda de la unidad sugiriendo áreas importantes para una mejor y más comprehensiva exploración analítica” (Manco, Ob. Cit.).

Es lógica la expresión de que toda obra compuesta en varias partes o movimientos tiene relaciones de unidad musical en sí misma. Al ser una obra independiente, con estructura y estilo propio, parte sobre la base de ciertos elementos que la caracterizan, establece relaciones formales y estructurales que permiten los espacios de unidad como un todo.

Partiendo de este criterio, la aproximación a las relaciones de unidad que esperamos equilibrar en las obras propuestas, se identifica, no sólo con los múltiples conceptos que se abordaron en líneas anteriores, sino también con las consideraciones que Morgan nos amplía para el entendimiento de la no unidad como elemento generador de coherencia.



Las ideas en este documento extienden las relaciones de unidad de la macro forma en el marco del concepto de estructura formal que plantea Clemens Khün (2003):

La *forma* musical -el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones- presupone el acto generador de *dar forma*. Sólo el modelado consciente transforma una serie de notas en los más diversos tipos de manifestaciones inteligibles, crea relaciones entre partes o hace que se enfrenten ásperamente; en distintos momentos y de diferentes maneras, ese modelado apunta a una *relación* y a una *coherencia* tanto de los detalles musicales como del conjunto (p.17).

En este sentido ampliamos la propuesta como un acercamiento a los grados de la unidad para que las obras tengan en su codificación entendible, teniendo en cuenta siete factores, sobre cuales se debería realizar un procedimiento analítico macro formal entre ellos:

1. Relaciones tonales o lógicas interválicas.



2. Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.
3. Relaciones de duración aproximada de cada movimiento.
4. Relaciones de ritmo, *tempo* y métrica.
5. Relaciones formales o estructurales.
6. Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación.
7. Relaciones extra musicales.

Según Manco (2015) tenemos las definiciones siguientes:

3.4.3. Relaciones tonales o lógicas interválicas.

Se entiende por relaciones tonales o lógicas interválicas, aquellas relaciones que se identifican entre los centros tonales o ejes gravitacionales de las partes o movimientos de una obra. En este sentido, se hablará de tonalidades en el caso de la música tonal funcional y de centros gravitacionales en el caso de no ser funcional. Igualmente, si la obra tiene un lenguaje atonal, se propone la referencia de las lógicas interválicas.



3.4.4. Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable

Para el análisis de la macro forma, las relaciones de este tipo entre los movimientos de una obra pueden observarse desde una perspectiva secuencial; según Taylor (2010) es:

Uno de los términos más frecuentemente usados aunque no tan bien definidos en las discusiones musicales. Es descrito por Charles Rosen como: “un término tan ambiguo como vago”; James Webster pone en el prefacio de su influyente estudio de la integración cíclica en la Sinfonía los Adioses de Haydn, con una crítica negativa de la impropiedad de la palabra misma “cíclico”, mientras que Hans Keller característicamente lo llama “uno de los términos técnicos más sinsentido en la rica historia del sinsentido musicológico”. Brevemente dicho, “Forma Cíclica” es un término usado para describir una obra instrumental de gran alcance, normalmente del siglo XIX o principios del XX, en la cual se usa el mismo material o uno muy semejante en, al menos, dos movimientos distintos. Las técnicas cíclicas pueden diferenciarse en aquellas que retoman o citan literalmente temas previos y aquéllas que desarrollan y transforman el material. Tipos formales



específicos asociados con este principio incluyen temas característicos del encuadre, tales como hacer eco de la apertura de la obra en la *coda* del final (literalmente, “cíclico” como “circular”), o la sobre posición y confluencia de movimientos individuales para crear un diseño compuesto (p. 46-47).

Sobre la forma cíclica, existen muchos ejemplos que se pueden abordar del repertorio universal; sin embargo, por razones de síntesis en este documento, solo mencionamos los ejemplos: uno de ellos es la Sonata para piano Op. 13 de L. van Beethoven y, para abordar el siglo XX, citaremos la *Suite* Op. 25, de Arnold Schoenberg.

3.5.1. Relaciones de duración aproximada

Aunque las duraciones tienen cierto grado de aproximación a manera de relación, debido no sólo, a las múltiples interpretaciones que puede tener una misma obra desde la performática en sí, también se da importancia a las determinaciones que desde la percepción del oyente puedan ser entendibles, considerando comparativas de duración con las variables de medición ‘corto’ y ‘largo’ podrían determinar grados y funciones de relación entre los movimientos.

Al respecto, retomamos lo que afirma La Rue (2004) con relación a este factor.



Las relaciones de longitud entre los movimientos, podrían ser analizados mediante las siguientes categorías de análisis:

1. Longitud equivalente, similar o congruente.
2. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
3. Un miembro dos veces más largo que otro. Una articulación media en el miembro mayor nos ayudará a menudo a reconocer esta doble proporción (p.82).

Esta metodología podría determinar contrastes de duración y temporalidad entre los movimientos, a la vez que generan lo que el autor denomina los ritmos extensos, que determinan, con la codificación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos; y es aquí donde un movimiento más corto podría ser considerado como una transición o puente para una forma grande. Ejemplos de ello son las estructuras macro-formales de largo-corto-corto-largo o largo-corto-largo-corto-largo, en el caso de las Sonatas o Conciertos.

3.5.2. Relaciones del ritmo, el *tempo* y la métrica



3.5.3. El ritmo

Con respecto a las relaciones del ritmo, se pretende identificar tratamientos figurativos similares entre las partes o movimientos de una obra. En muchas ocasiones, los compositores realizan diferentes contrastes entre las partes de sus obras sobre la base de una estructura similar desde el punto de vista rítmico.

Aunque es un factor muy cercano a la melodía, su aplicación en el análisis macro formal permitirá identificar relaciones en diferentes células musicales, sin depender de las alturas como factor determinante para justificar las relaciones de unidad.

3.5.4. El tempo

Las relaciones del tempo son consideraciones que permiten una unidad desde el paso de un movimiento a otro ya que, tanto para instrumentistas como para directores, es indispensable construir un proceso de comparación para hallar una unidad de tiempo a partir de la cual pensar las diferentes velocidades de los movimientos.

En este sentido, se hace fundamental hallar las lógicas que se establecen entre las relaciones del *tempo* o del carácter de cada uno de los movimientos, con el



fin de determinar el grado de unidad que generan desde el análisis macro formal de toda la obra.

3.5.5. La métrica

3.5.6. La comparación métrica es otro factor que podría aportar información sobre las modulaciones en el campo del ritmo, que se dan entre movimientos o partes de una obra.

Identificar coherencias en este sentido podría arrojar información sobre el grado de estatismo métrico de la pieza si es que sólo se mantiene en un tipo, o sobre las relaciones de contraste que se usan, considerando allí la aplicación de métricas binarias o ternarias, entre otras, y sus combinaciones en la dimensión macro formal de toda la obra.

3.6.1. Relaciones formales o estructurales

A partir del esquema formal de cada movimiento en relación con los demás, pueden observarse diversas relaciones en la macro forma. Desde este punto de vista, el uso repetitivo o diverso de formas en los movimientos de la obra, sugiere una variedad de relaciones que es importante abordar desde una perspectiva que permita la comprensión en gran escala.

3.6.2. Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación



Desde el punto de vista del documento propuesto, donde se relaciona con el grado de unidad musical que puede identificarse entre las partes o segmentos de una obra, es indispensable tratar el factor de la instrumentación, como una mirada estilística, éste es quizá el elemento que mayor conexión ofrece si lo observamos como un asunto que generalmente se establece en las obras compuestas de varios segmentos; es decir, que una suite o una sinfonía, entre otros géneros, se caracterizan en sí mismas por una estabilidad en la instrumentación general de la obra; y esto ilustra el grado de unidad por cada obra analizada.

3.6.3. Relaciones extra musicales

Este tipo de relación hace referencia a las obras cuya unidad se establece a partir de un elemento extra-artístico que puede ser polisémico, es decir, un programa específico, un referente visual, literario, geográfico, teatral entre otros.

“Las obras de esta clase, ya en sí mismas, contienen un elemento que unifica y da una razón de ser a cada parte o movimiento dentro de su visión global” (Manco, 2015, p. 106).

En este caso, se consideran por ejemplo las óperas, las obras programáticas e incidentales y, en general, todas las obras vocales.

Es importante aclarar que, desde este factor, también se tienen en cuenta pensamientos o situaciones políticas e ideológicas que los compositores



plantean en sus obras, cargando de significados extra musicales ciertos pasajes o movimientos que, a su vez, proyectan relaciones en los niveles de la macro forma, reflexionamos en este punto afirmando que:

En general, se trata de ilustrar, mediante este elemento, cómo la carga extra-musical que tiene la obra establece, desde los movimientos o partes, las relaciones de unidad en la dimensión macro formal.

Si bien es cierto que la obra en sí misma, al depender de un libreto o un factor extra-musical, ya establecería *per se* un alto grado de relaciones de unidad macro formal, la propuesta metodológica establece la necesidad de sistematizar aquellas relaciones para sugerir comprensión de las mismas con respecto al análisis macro formal (Manco, Ob., Cit.).

Para la comprensión del pensamiento compositivo del compositor orense José Antonio Jara Aguilar, hemos seleccionado la estética y la función social de su concepción creativa, por un lado el reconocimiento necesario en el escenario musical de la región, para en este proceso tener una visión contemporánea dentro de la musicología aplicada.



Las obras seleccionadas del compositor son los pasillos a saber:

1. Porque me haces sufrir
2. Quito de mi amor

Hemos puesto este proceso analítico hacia la objetividad de exteriorización de las tramas culturales, su aporte musical para la sociedad y las interacciones musicales que se pueden establecer con las nuevas generaciones y neo compositores, asumiendo características análogas en el lenguaje musical, y que la experiencia investigativa en este sentido sean parte patrimonial como conceptos identitarios presentes en las creaciones en estudio.

Para la comprensión de este enunciado, planteamos y determinamos la fundamentación epistemológica de este enfoque:

1. Concepción estética: que permite definir el pensamiento del compositor orense José Antonio Jara Aguilar. Analizado a través de entrevistas realizadas a los mismos autores y a profesores y musicólogos que se relacionaron directamente con sus carreras.
2. Lenguajes, materiales compositivos, estilísticos y aspectos de ciudadanía musical: este análisis técnico perceptivo nos permite crear una visión amplia en base a parámetros referidos al timbre, textura y estructura formal.



3. El sentido de identidad y el entramado cultural: aspecto que será considerado con un análisis técnico de las obras propuestas, en las que se estudiarán acercamientos identitarios que pueden desarrollarse de heterogéneos puntos como el texto, recursos rítmicos, organológicos, tímbricos y semánticos; a su vez, revelando similitudes de este discurso.

Validamos la opinión que estas obras caracterizan una tendencia en la creación y estética musical de la región, como parte de su desarrollo cultural, facilitando de este modo el entendimiento del pensamiento musical del compositor, y la selección del género pasillo, aporta para el análisis una comparativa investigativa muy objetiva donde se pueden desarrollar estructuras sistemáticas como referencia al análisis.

Esto como punto de referencia en el desarrollo y apreciación de lenguajes de expresión musical diversos y universales en las obras referidas, con dimensiones en su pensamiento muy marcadas culturalmente de enorme significado patrimonial, como parte de la nueva misión de la musicología aplicada (contemporánea), provocando otra visión del fenómeno real de la significancia de nuevas expresiones, y que su producción, nos permita profundizar este



proceso para contribuir a un mejor entendimiento, y difusión del escenario compositivo oreense.

Con la visión de interrelacionarnos como parte activa dentro de las concepción y creación de nuevos discursos musicales, la selección para este procedimiento analítico, radica en obras con el género pasillo del compositor oreense José Antonio Jara Aguilar, por la marcada importancia que a través de este estilo asume el compositor objeto de este estudio, adoptando una visión trans dimensional del genero nacionalista por excelencia (pasillo), procurando ampliar el contexto estilístico contemporáneo.

La estética de Jara, en las obras dispuestas para el análisis, reside en conceptualizados estéticos, donde lo sensible, la añoranza y el amor es la expresión mágica por excelencia en toda su obra, este universo sonoro toma elementos de la geografía de la parte alta de la provincia de El Oro, fusionando complejidades, densidades y la inspiración de su tierra, de sus orígenes, formando una discursiva muy sentimental en la trama musical.

En este contexto, la concepción creativa, representado por la relación estructural texto música, nos acerca a un ambiente que presenta diferentes connotaciones.

Por lo que podemos intuir, que aunque exista texto, no hay direccionalidad, lo



sentimental es un estado de temporal del pensamiento compositivo, como una abstracción donde el tiempo y la estética de su forma de composición nos transporta a un mundo que tiene su propio espacio, donde puede palpase la conexión con el contexto interno de la identidad de la región, que necesita abstraerse para ser percibido.

El texto en paralelo a lo musical plantea significancias a un universo directo a los sentimientos nobles, de sensibilidad el amor por su espacio, por sus orígenes, aspectos que forman parte de la vida y marcada cultura de los pueblos de la parte alta de la provincia de El Oro.

Toda obra musical representa una estructura relativa que es susceptible de análisis y sus posibilidades de interpretación donde se descubran nuevos comportamientos musicales, que nos acerquen a la diversidad de concepciones, y comprender que no todo es estático, sino dialéctico, como una relación funcional de la significancia identitaria de la expresión musical, y los eventos que genera en un discurso determinado, esto en base a las analogías y similitudes presentes en la discursiva musical, como lo plantea Aguirre (2008):



“Realmente, no hay una forma unidireccional (...) las cosas no van hacia un solo punto. Si tú te pones a analizar la teoría del cosmos te das cuenta que suceden millones de cosas en distintos lugares y a la vez de maneras muy diferentes (...) Pienso que por eso mi música tiene tantos contrastes, porque son diversas cosas que suceden en tiempos simultáneos y alternos”⁵

El lenguaje estético de Jara, es definido por el uso variado de recursos, modales, texturales y sonoros, con técnicas que pertenecen a tendencias funcionales del siglo XX, su contenido expresivo es parte de su discurso musical, con una estética interesante para la época, cuyo resultante se articula con el pensamiento musical popular de la región.

El sentimentalismo que Jara propone en sus dos obras propuestas para el análisis reside en la profundidad de sus versos: *Quito de mi amor* y *Porqué me haces sufrir*, y están dispuestas en un estilo silábico. El texto es directamente proporcional al estado de inspiración de la música compuesta, como un espacio

⁵ Entrevista realizada por Iván César Morales a Louis Aguirre, en Boletín de Música N21/enero-marzo/Revista de Música Latinoamericana y Caribeña, Casas de las Américas. La Habana Año 2008.



de interacción con lo interior del ser, y al mismo tiempo expone un discurso, objetivo con respecto a los cantores de su época, definiendo la expresión emocional a través del discurso musical.

3.7. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LOS PASILLOS: “Por qué me haces sufrir” y “Quito de mi amor”.

Porque me haces Sufrir de género Pasillo.

3.7.1. Análisis Armónico.

El pasillo “Porque me haces Sufrir” es una composición musical escrita en tonalidad de Mi menor y presenta en su parte formal dos secciones **A y B**, la siguiente progresión sobre los grados **I- III- V- I- IV- (II)- IV- VI**, presenta una pequeña novedad con el segundo grado (II-F#7) de la escala que lo utiliza como una dominante secundaria, esto se puede apreciar en diferentes partes de la obra. Además podemos observar que el compositor emplea casi todos los grados de la escala a excepción del séptimo grado que no aparece durante toda la obra.

La Composición presenta una armonía tonal-funcional basada en los grados de la escala de Em, **I- III- V- I- IV**, esta progresión está presente durante toda la introducción. En la primera sección la obra presenta aspectos o características típicas del pasillo Ecuatoriano, con un juego de acordes a partir del compás 21



hasta el compás 24 el compositor realiza una pequeña modulación al convertir el acorde de I- Em (tónica) en un acorde de Mi mayor luego transforma a un Emaj, como dominante de paso, E7 para resolver en La menor, inmediatamente pasa al III grado de la tonalidad principal y restablece la tonalidad Em quedando la siguiente progresión **V- I- I- I- VI- III- II7- V7- III-V- I** En la parte **A**.

En la sección **B**, **VI- III- VI**, a partir del compás 54 utiliza el compositor parte del material melódico y rítmico de la primera parte de la obra. Para finalizar el compositor utiliza el I grado acorde de (tónica) I-Em, la textura que es parte de otro diseño melódico es melodía con acompañamiento.



Score
Tonalidad: Em

POR QUE ME HACES SUFRIR

Adaptación: Celso Arévalo

Pasillo

Jose Antonio "Chaso" Jara

INTRO

Jose Antonio "Chaso" Jara

95 **FRASE:1**

5 **FRASE:2**

9 **FRASE:2**

13 **FRASE:2**

The image displays a piano score for the piece 'POR QUE ME HACES SUFRIR'. It is divided into two main sections, 'FRASE:1' and 'FRASE:2', each containing two systems of music. The first system of 'FRASE:1' (measures 5-8) features a piano accompaniment with chords Em, G, and B7, and a melodic line with fingerings III, V, and I. The second system of 'FRASE:1' (measures 9-12) features chords Am, G, B7, and Em, with fingerings IV, III, V, and I. The third system of 'FRASE:2' (measures 13-16) features chords Am, G, B7, and Em, with fingerings IV, III, V, and I. The fourth system of 'FRASE:2' (measures 17-20) features chords Am, G, B7, and Em, with fingerings IV, III, V, and I. The score is written in 3/4 time and the key of E minor. The piano part is labeled 'Piano' and 'Pno.'. The melodic line is labeled 'I Cadencia Perfecta'.



SECCIÓN "A"

2 **FRASE: 1** POR QUE ME HACES SUERIR

FRASE: 1 musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system (measures 17-20) has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, B2, D3, E3, G3, B2, D3. Chords are Em, B7, and Em. The second system (measures 21-24) has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, B2, D3, E3, G3, B2, D3. Chords are Em, E, E7, and Am. The label 'QUINTO DEL CUARTO' is above measure 23.

FRASE: 2

FRASE: 2 musical score for piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 25-28) has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, B2, D3, E3, G3, B2, D3. Chords are G, F, and B7. The second system (measures 29-32) has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, B2, D3, E3, G3, B2, D3. Chords are G, B7, and Em. The third system (measures 33-36) has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, B2, D3, E3, G3, B2, D3. Chords are G, B7, and Em. The label 'CADENCIA PERFECTA' is above measure 35.



INTERLUDIO

POR QUE ME HACES SUFRIR

37 IV III V I CADENCIA PERFECTA

Pno. Am G B7 Em

41 IV III V I CADENCIA PERFECTA

Pno. Am G B7 Em

SECCION "B"

45 VI III SEMICADENCIA

Pno. C G

49 VI III SEMICADENCIA

Pno. C G

FRASE: 2

53 III V/V QUINTO DEL QUINTO V7

Pno. G F# B7

SECCION "B"

4 FRASE: 2 POR QUE ME HACES SUFRIR

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 57 to 64. Measure 57 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The right hand (RH) has a fingering of III and a melodic line. The left hand (LH) has a bass clef and a bass line with chords G, B7, and Em. The system ends with a 'CADENCIA PERFECTA' (perfect cadence) in measure 64, marked with a Roman numeral I. The second system covers measures 65 to 68. Measure 65 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The right hand has a fingering of I and a melodic line. The left hand has a bass clef and a bass line with chords Em and a final tonic chord. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Finaliza la obra con un bajo andante en la mano izquierda, igual que la mano derecha, en acorde de tónica.



3.7.2. Descripción de la obra: Análisis Formal.

- **Porque me haces sufrir**, pasillo obra de textura vocal, compuesta por José Antonio “Chaso” Jara, está compuesta en tonalidad menor, compas de $\frac{3}{4}$ presenta una pequeña modulación a la menor, pero inmediatamente regresa a la tonalidad original, característica de los pasillos Ecuatorianos, la obra consta de dos partes A y B, esta obra es originalmente escrita para voz, pero también puede ser interpretada por un solista en un formato instrumental.

3.7.3. Forma macro y sus partes.

En cuanto a la estructura formal, la obra consta de una introducción de 16 compases, está dividido en dos frases de 8 compases.



Score
Tonalidad: Em

POR QUE ME HACES SUFRIR

Adaptación: Celso Arévalo
INTRO

Pasillo

Jose Antonio "Chaso" Jara
Jose Antonio "Chaso" Jara

95 **FRASE: 1**

Piano

Em G

5 **Cadencia Perfecta**

Pno. B7 Em

FRASE: 2

Pno. Am G B7 Em

13 **Cadencia Perfecta**

Pno. IV III V I

Detailed description: The image shows a piano score for the introduction of the song 'Por Que Me Haces Sufrir'. It is in the key of E minor (Em) and 3/4 time. The score is divided into three sections. The first section, 'FRASE: 1', starts at measure 95 and consists of two measures. The second section, 'Cadencia Perfecta', starts at measure 5 and consists of three measures. The third section, 'FRASE: 2', starts at measure 9 and consists of four measures. The fourth section, 'Cadencia Perfecta', starts at measure 13 and consists of three measures. The score is written for piano (Piano/Pno.) and includes chord symbols (Em, G, B7, Am) and Roman numerals (I, III, V, IV). The first and second sections are highlighted in orange, and the cadences are highlighted in yellow.



Inicia en el compás 17 hasta el 36, está formado por un periodo de 20 compases, divididas en dos frases, la primera está formada de 8 compases, la segunda frase consta de 12 compases, a partir del compás 29 el compositor trata de concluir la frase pero no finaliza sino hasta llegar al compás 33 con una cadencia perfecta V- I, este material sonoro permite darle sentido y coherencia

Discurso musical de la obra en la sección "A".



SECCIÓN "A"

2 **FRASE:1** POR QUE ME HACES SUFRIR

21 **QUINTO DEL CUARTO**

FRASE: 2

25

29

33 **CADENCIA PERFECTA**

Frases de la obra

Primera frase de la sección "A": La primera frase de la obra comienza a partir del compás 17, esta frase consta de 8 compases predominando el uso de octavas en la mano izquierda, en esta frase podemos observar como el



compositor realiza un juego de transformación del I grado en un acorde dominante dando la impresión de cambio de tonalidad a Am, pero no hay cambio de tonalidad la frase termina en una semicadencia.

SECCIÓN "A"

2 **FRASE:1** POR QUE ME HACES SUFRIR

Pno.

17 I V I

Em B7 Em

21 I V V7 IV

Em E E7 Am

QUINTO DEL CUARTO

Segunda frase sección "A": La segunda frase inicia en el compás 25 hasta el 32, la frase tiene una estructura de 8 compases, el compositor emplea el uso de octavas en la mano izquierda.



FRASE: 2

Musical score for 'FRASE: 2' in G major, 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 25-28) features chords G, F, and B7. The second system (measures 29-32) features chords G, B7, and Em. The third system (measures 33-36) features chords G, B7, and Em, ending with a 'CADENCIA PERFECTA'.

Interludio: iniciando el compás 37 El compositor presenta un el interludio utilizando el mismo material armónico, rítmico y melódico de la segunda parte de la introducción principal, consta de 8 compases que van desde el 37 hasta 44.

INTERLUDIO

POR QUE ME HACES SUFRIR

3

Musical score for 'INTERLUDIO' in G major, 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 37-40) features chords Am, G, B7, and Em, ending with a 'CADENCIA PERFECTA'. The second system (measures 41-44) features chords Am, G, B7, and Em, also ending with a 'CADENCIA PERFECTA'.

La sección “B”:



Primera frase de la sección “B”: Inicia en el compás 45, hasta el 64, consta de 16 compases divididas en dos frases de 8 compases y una semifrase de 6 compases. En esta sección la obra presenta una pequeña novedad en la segunda frase de la sección en el compás 55, el compositor transforma el II grado como Dominante secundaria aquí, además utiliza el material melódico rítmico y armónico de la sección A.

También el compositor realiza una repetición desde el compás 37 con el mismo material melódico y rítmico.

La obra termina en el acorde de tónica I grado Em (tónica) y en la repetición se extiende dos compases terminando en el acorde de tónica.



SECCION "B"

FRASE: 1

45 VI III

Pno. C G

SEMICADENCIA

49 VI III

Pno. C G

FRASE: 2

53 III V/V QUINTO DEL QUINTO V7

Pno. G F# B7



SECCION "B"

4 FRASE: 2 POR QUE ME HACES SUFRIR

Pno

57 III V I CADENCIA PERFECTA

G B7 Em

Pno

61 III V I. CADENCIA PERFECTA

G B7 Em

Pno.

65 I 2. Em

Finaliza la obra con un bajo andante en la mano izquierda, igual que la mano derecha, en acorde de tónica.

Primera frase de la sección "B": La primera frase consta de 8 compases, esta frase inicia en el compás 45 hasta el 52, con una semicadencia V- III.

SECCION "B"

FRASE: 1

no.

45 VI III SEMICADENCIA

C G

no.

49 VI III SEMICADENCIA

C G



Segunda frase “B”: Inicia en el 53 hasta el compás 60, consta de 12 compases, cabe mencionar que al igual en la sección “A” predomina el uso de octavas en la mano izquierda.

FRASE: 2

53 III V/V QUINTO DEL QUINTO V7

o. G F# B7

4 **FRASE: 2** POR QUE ME HACES SUFRIR

57 III V I CADENCIA PERFECTA

8va G B7 Em

61 III V I. CADENCIA PERFECTA

8va G B7 Em



FORMULA RITMICA

POR QUE ME HACES SUFRIR ANTONIO (CHASO) JARA

♩ = 95

4

7

10



SISTEMAS DE ALTURAS

SINTESIS DE ALTURAS
PORQUE ME HACES SUFRIR

♩ = 95

4



Score

POR QUE ME HACES SUFRIR

Adaptación: Celso Arévalo

Pasillo

Jose Antonio "Chaso" Jara

Jose Antonio "Chaso" Jara

95

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

©



2

POR QUE ME HACES SUFRIR

17

Pno.

21

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

33

Pno.



POR QUE ME HACES SUFRIR

37

Pno.

41

Pno.

45

Pno.

49

Pno.

53

Pno.



4

POR QUE ME HACES SUFRIR

Piano accompaniment for the song "Por que me haces sufrir". The score is divided into three systems, each labeled "Pno." on the left. The first system starts at measure 57, the second at measure 61, and the third at measure 65. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system contains four measures. The second system contains four measures, with a first ending bracket over the final measure. The third system contains four measures, with a second ending bracket over the first two measures. The piece concludes with a double bar line.



4

POR QUE ME HACES SUFRIR

57

Pno.

61

Pno.

65

Pno.

1.

2.

The image shows three systems of piano accompaniment for the song 'Por que me haces sufrir'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system starts at measure 57 and ends at measure 60. The second system starts at measure 61 and ends at measure 64, featuring a first ending bracket over the final measure. The third system starts at measure 65 and ends at measure 68, featuring a second ending bracket over the first two measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8.



Enfoque analítico Quito de mi Amor

3.7.4. Análisis armónico.

El Pasillo **“Quito de mi Amor”** compuesto por José Antonio “Chaso” Jara, escrita en tonalidad de menor (Dm), presenta una armonía tonal, en su concepción original para piano y voz, la obra presenta la siguiente progresión armónica, en la introducción III- V- I, V- I- V- I. En la sección “A”: I- VII- III- IV- I- V- I- I- VII- III- II- V- II-V- IV- I-III V- I. En el interludio utiliza material melódico y rítmico de la segunda frase de la introducción V- I- V- I. En la sección “B”: I- III- I- IV- IV- VII- III- I- V- I-I-VI- II- V- V.- IV- I- III- V- I. la obra finaliza en el acorde de tónica con una cadencia perfecta. En esta obra se encuentra todos los grados de la escala con una pequeña novedad que el segundo grado de la escala el compositor lo utiliza como dominante secundaria. No hay modulación a otra tonalidad, se mantiene en la tonalidad principal. La obra presenta dos secciones A y B, la obra finaliza en el I grado, Dm (acorde de tónica)

3.7.5. Análisis formal.

“Quito de mi Amor” género musical pasillo.

Esta es una obra compuesta en su concepción original para piano y voz, por músico Orense José Antonio “Chaso” Jara, la obra está compuesta en tonalidad



menor (Dm) compas de $\frac{3}{4}$, en cuanto a la forma de la composición consta de dos secciones A y B, forma binaria. La obra consta de una introducción de 12 compases dividido en dos frases, la primera consta de 4 compases y la segunda de 8 compases. La sección "A" consta de 24 compases que inicia en el compás 13 hasta el compás 36. Además la sección "A" está conformado por 3 frases cada una de 8 compases. La primera frase inicia en el compás 13 hasta el 20, la segunda frase inicia en el compás 21 al 28, la tercera frase inicia en el compás 29 al 36. El compositor utiliza la repetición desde la segunda frase de la introducción compás 5 al 36, terminando con una cadencia perfecta V- I. De la misma forma emplea el material melódico, rítmico y armónico de la segunda frase de la introducción compas 5 al 12, esto utiliza como puente para pasar a la segunda sección. La sección "B", consta de 24 compases que inicia en el compás 45 hasta el 68. Presenta 3 frases cada una de 8 compases, la primera frase desde el compás 45 al 52, la segunda frase del 53 al 60, y la tercera desde el 61 al 68. El compositor hace el uso de la repetición desde el compás 37 hasta el 71, Finaliza con una cadencia perfecta V- I. un interludio este recurso el compositor lo utiliza como puente para pasar a la sección B. Tanto en la sección A como en la sección B, el compositor utiliza el recurso de repetición.



Tonalidad: Dm

Score

QUITO DE MI AMOR

INTRO

pasillo

José Antonio "Chaso" Jara

José Antonio "Chaso" Jara

FRASE: 1 $\text{♩} = 95$ **I Cadencia Perfecta**

Piano *f*

FRASE: 2

Pno. *ff*

FRASE: 3

Pno. *p*

VOZ SECCIÓN "A"

FRASE: 1 *p* **VII** **III Semicadencia**

Pno. *p*

The musical score is divided into four systems. The first system is the piano introduction, marked 'Piano' and 'f', with a tempo of 95. It features three phrases: 'FRASE: 1' (measures 1-4), 'FRASE: 2' (measures 5-8), and 'FRASE: 3' (measures 9-12). The second system is the piano part for 'SECCIÓN "A"', marked 'Pno.' and 'ff', with measures 13-16. The third system continues the piano part for 'SECCIÓN "A"', marked 'Pno.' and 'p', with measures 17-20. The fourth system is the vocal part for 'SECCIÓN "A"', marked 'VOZ' and 'p', with measures 21-24. The score includes various chords (F, A7, Dm, C7) and dynamics (f, ff, p). The piece concludes with a 'Semicadencia' in measure 24.



SECCIÓN "A"

2 QUITO DE MI AMOR

FRASE: 1

27 IV I V I Cadencia Perfecta
Gm Dm A7 Dm

FRASE: 2

27 I III VII III Semicadencia
Dm *mf* F C7 F
mf

25 Dominante de la Dominante V Dominante de la Dominante V Semicadencia
E7 *f* A E7 A
f

FRASE: 3

29 IV I Cadencia Plagal
pp Gm Dm
pp

33 III V I Cadencia Perfecta
F A Dm



3.7.6. Forma macro y sus partes:

Introducción: Consta de 12 compases, se divide en dos frases, la primera consta desde el compás 1 hasta el 4 y la segunda frase desde el compás 5 hasta el 8, el compás 9 y 10 se repite el mismo material melódico y rítmico, el compás 11 y 12 el compositor realiza una variación en cuanto al uso de los adornos.

Sección "A": La sección "A" consta de 24 compases inicia en el compás 13 hasta el 36, consta de 3 frases, cada frase presenta 8 compases. En el compás 25 el compositor realiza un juego al transformar el II grado en un acorde dominante que pasa a ser una dominante secundaria del V grado de la tonalidad de Dm, no hay cambio de tonalidad. Finaliza la sección "A" con una cadencia perfecta V- I.

The image shows a musical score for voice (VOZ) and piano (Pno.). The score is titled "SECCION 'A'" and is divided into three phrases and a semicadencia. The first phrase is labeled "FRASE: I" and the second phrase is labeled "FRASE: II". The third phrase is labeled "FRASE: III" and the semicadencia is labeled "Semicadencia". The piano part includes chords Dm, C7, and F. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The piano part starts with a piano (p) dynamic. The voice part starts with a piano (p) dynamic and a fermata over the first measure.



INTERLUDIO

QUITO DE MI AMOR 3

Piano accompaniment for measures 37-44. Dynamics: *ff*, *p*. Chords: A7, Dm. Includes vocal line (VOZ) and 'I Cadencia Perfecta' markings.

SECCIÓN "B"

FRASE: 1

Piano accompaniment for measures 45-52. Dynamics: *mf*, *f*. Chords: Dm, F, D7, Gm, fC7. Includes 'III Semicadencia' marking.

FRASE: 2

Piano accompaniment for measures 53-56. Dynamics: *p*, *f*. Chords: Dm/F, A7. Includes 'I Cadencia Perfecta' marking.



SECCIÓN "B"

QUITO DE MI AMOR

4

FRASE: 2

Quinto del Quinto

Pno. I VI V/V V Semicadencia

Dm *ff* Bb Bdis A7

FRASE: 3 *ff*

Pno. IV I Cadencia Plagal

pp Gm Dm

pp

65 III V I Cadencia Perfecta

F A7 Dm

69 2. I

mf Dm *f*

mf *f*

Finaliza la obra extendiendose dos compases más con un bajo andante en la mano izquierda.

3.10.5. Forma macro y sus partes:



Introducción: Consta de 12 compases, se divide en dos frases, la primera costa desde el compás 1 hasta el 4 y la segunda frase desde el compás 5 hasta el 8, el compás 9 y 10 se repite el mismo material melódico y rítmico, el compás 11 y 12 el compositor realiza una variación en cuanto al uso de los adornos.

Tonalidad: Dm

Score

QUITO DE MI AMOR

INTRO

pasillo

José Antonio "Chaso" Jara

José Antonio "Chaso" Jara

FRASE: 1 I Cadencia Perfecta

f

FRASE: 2

ff

FRASE: 3 I Cadencia Perfecta

p

Sección "A": La sección "A" consta de 24 compases inicia en el compás 13 hasta el 36, consta de 3 frases, cada frase presenta 8 compases. En el compás



25 el compositor realiza un juego al transformar el II grado en un acorde dominante que pasa a ser una dominante secundaria del V grado de la tonalidad de Dm, no hay cambio de tonalidad. Finaliza la sección "A" con una cadencia perfecta V- I.

The image shows a musical score for a voice part (VOZ) and piano accompaniment (Pno.). The score is titled "SECCION 'A'" and is divided into three parts: "FRASE I", "VII", and "III Semicadencia". The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The chords are Dm, C7, and F. The voice part starts with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The piano part has a triplet in the second measure.



SECCIÓN "A"

2

QUITO DE MI AMOR

FRASE: 1

Piano score for Frase 1 (measures 17-20). The score is in G minor, 3/4 time. It features a treble and bass clef with piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: IV (Gm), I (Dm), V (A7), and I Cadencia Perfecta (Dm). The bass line consists of quarter notes and eighth notes.

FRASE: 2

Piano score for Frase 2 (measures 21-24). The score is in G minor, 3/4 time. It features a treble and bass clef with piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: I (Dm), III (F), VII (C7), and III Semicadencia (F). The dynamic marking *mf* is present. The bass line consists of quarter notes and eighth notes.

Dominante de la Dominante

Dominante de la Dominante

Piano score for Frase 2 (measures 25-28). The score is in G minor, 3/4 time. It features a treble and bass clef with piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: V/V (E7), V (A), V/V (E7), and V Semicadencia (A). The dynamic marking *f* is present. The bass line consists of quarter notes and eighth notes.

FRASE: 3

Piano score for Frase 3 (measures 29-32). The score is in G minor, 3/4 time. It features a treble and bass clef with piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: IV (Gm), IV (Gm), and I Cadencia Plagal (Dm). The dynamic marking *pp* is present. The bass line consists of quarter notes and eighth notes.

33

Piano score for Frase 3 (measures 33-36). The score is in G minor, 3/4 time. It features a treble and bass clef with piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: III (F), V (A), and I Cadencia Perfecta (Dm). The bass line consists of quarter notes and eighth notes.



Primera Frases de la sección “A”: La primera frase consta de 8 compases del 13 al 20, donde se puede observar el uso constante de octavas en la mano izquierda combinado con arpeggios y bajo andantes que son típicos del pasillo Ecuatoriano.

VOZ
Pno.
SECCION "A"
FRASE:1
I
II
III Semicadencia
IV
p
Dm
C7
F

SECCION "A"
2
QUITO DE MI AMOR
FRASE:1
17
I
II
III
IV
I Cadencia Perfecta
Gm
Dm
A7
Dm

Segunda frase de la sección “A”: La segunda frase consta del compás 21 al 28, el compositor realiza el uso de octavas combinando con las triadas de los acordes en estado fundamental y en terceras inversión específicamente en los compases 25 y 27, podemos observar el empleo de acordes en tercera inversión, finaliza la frase con una semicadencia II- V7, y el bajo andante en la mano izquierda.



FRASE: 2

Musical score for Frase 2, measures 21-28. The score is written for piano (Pno) and includes chord symbols and dynamics. The first system (measures 21-24) shows chords I (Dm), III (F), VII (C7), and III Semicadencia (F). The second system (measures 25-28) shows chords V/V (E7), V (A), V/V (E7), and V Semicadencia (A). Dynamics include *mf* and *f*.

Tercera frase de la sección “A”: La tercera frase consta de 8 compases, inicia en el 29 al 36, igualmente podemos observar el empleo de octavas paralelas acordes en primera posición y en el compás 35 si visualiza el V7 en tercera inversión, Finaliza la frase con una cadencia perfecta V- I.

FRASE: 3

Musical score for Frase 3, measures 29-36. The score is written for piano (Pno) and includes chord symbols and dynamics. The first system (measures 29-32) shows chords IV (Gm) and I Cadencia Plagal (Dm). The second system (measures 33-36) shows chords III (F), V (A), and I Cadencia Perfecta (Dm). Dynamics include *pp*.

Interludio.

Desde el compás 37 hasta 44 el compositor utiliza como interludio la segunda frase de la introducción, finaliza con una cadencia perfecta V- I. Este recurso utiliza como puente para pasar a la sección B.

INTERLUDIO

QUITO DE MI AMOR 3



SECCIÓN "B"

Sección "B": Consta de 24 compases, desde el compás 45 hasta el 68, la sección "B" presenta tres frases cada una de ellas de 8 compases, finaliza con una cadencia perfecta.



SECCIÓN "B"

FRASE: 1

45 I III V/IV Quinto del Cuarto IV

mf Dm F L D7 Gm

mf

49 IV VII III Semicadencia

Gm *f* C7 F

FRASE: 2

53 I⁶ V I Cadencia Perfecta

p Dm/F A7 *f* Dm/F

p *f*



SECCIÓN "B"

QUITO DE MI AMOR

4

FRASE: 2

Quinto del Quinto

Pno. *ff*

Dm *ff* Bb Bb Bdis A7

V Semicadencia

FRASE: 3

ff

Pno. *pp*

Gm *pp* Dm

I Cadencia Plagal

Pno. *pp*

F A7 Dm

I Cadencia Perfecta

Pno. *mf*

Dm *f*

Finaliza la obra extendiéndose dos compases más con un bajo andante en la mano izquierda.



Frases.

Primera frase de la sección “B”: consta de 8 compases, inicia en el 45 la 52,

finaliza con una semicadencia VII- III,

SECCIÓN “B”

FRASE: 1

2^{no.} *mf* I III V/IV Quinto del Cuarto IV
Dm F L D7 Gm
mf

2^{no.} 49 IV VII III Semicadencia
Gm *f*C7 F

Segunda frase de la sección “B”: Consta de 8 compases, Inicia desde el compás 53 al 60.

FRASE: 2 *f*

Pno. 53 *p* I⁶ V I Cadencia Perfecta
Dm/F A7 Dm/F
p *f*



SECCIÓN "B"

QUITO DE MI AMOR

4

FRASE: 2

Quinto del Quinto

Pno.

57

I

VI

V/V

V Semicadencia

Dm

ff Bb

Bb

Bdis

A7

Tercera frase de la sección "B": Consta de 8 compases, inicia en el compás

61 al 68, a partir del 68 el compositor realiza una repetición desde el compás 37.

Finaliza la frase con una cadencia perfecta V- I. en la repetición se extiende la

obra 2 compases pero finaliza en V7- I cadencia perfecta

FRASE: 3

ff

Pno.

61

IV

I Cadencia Plagal

pp

Gm

Dm

pp

Pno.

65

III

V

I Cadencia Perfecta

F

A7

Dm

1.

Material rítmico



Score

MATERIAL RITMICO

QUITO DE MI AMOR

$\text{♩} = 95$

nbals

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of four measures. The first measure starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The second measure contains quarter notes D5, E5, F5, and G5. The third measure has quarter notes A5, B5, C6, and D6. The fourth measure contains quarter notes E6, F6, G6, and A6. There are various rhythmic markings such as beams and accents throughout the piece.

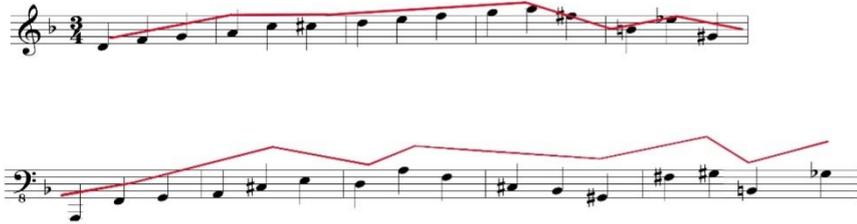
Sistema de alturas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SISTEMAS DE ALTURAS

QUITO DE MI AMOR



Partitura.



Score

QUITO DE MI AMOR

Digitalización: Celso Arévalo

pasillo

José Antonio "Chaso" Jara

José Antonio "Chaso" Jara

$\text{♩} = 95$

Piano

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) starts with a piano (p) dynamic. The second system (measures 5-8) features a fortissimo (ff) dynamic. The third system (measures 9-12) is marked piano (p) and includes a vocal line (VOZ) in the right hand. The fourth system (measures 13-16) is also marked piano (p). The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and rests.

©



2

QUITO DE MI AMOR

Piano accompaniment for the song "QUITO DE MI AMOR". The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The systems are numbered 17, 21, 25, 29, and 33. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo).



QUITO DE MI AMOR

Piano score for the song "QUITO DE MI AMOR". The score is written for Piano (Pno.) and includes a vocal line (VOZ) starting at measure 37. The music is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

Measures 37-40: *ff* (fortissimo) dynamics. Includes a vocal line (VOZ) and piano accompaniment.

Measures 41-44: *p* (piano) dynamics. Includes piano accompaniment.

Measures 45-48: *mf* (mezzo-forte) dynamics. Includes piano accompaniment with a *L* (ritardando) marking.

Measures 49-52: *f* (forte) dynamics. Includes piano accompaniment.

Measures 53-56: *p* (piano) and *f* (forte) dynamics. Includes piano accompaniment.



4 QUITO DE MI AMOR

57 *ff*

61 *pp*

65 1.

69 2. *mf* *f*

The image shows a piano score for the piece 'QUITO DE MI AMOR'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 57-60) is marked *ff*. The second system (measures 61-64) is marked *pp*. The third system (measures 65-68) includes a first ending bracket. The fourth system (measures 69-72) includes a second ending bracket and is marked *mf* and *f*. The piece is in a minor key, indicated by the one flat in the key signature.



CONCLUSIONES:

Después de concluido el proceso analítico de las dos obras de género pasillo “Porque me haces sufrir” y “Quito de mi Amor”, del compositor Zarumeño José Antonio “Chaso” Jara, los mismo que permitieron comprobar la concepción artística, el estilo compositivo y el material sonoro que el compositor utilizo en la creación de sus obras.

Cabe mencionar que la razón por la que se planteó realizar este trabajo de investigación es, porque no existen estudios de análisis estructural en las obras del compositor mencionado en esta tesis, por tal razón se hizo este proyecto de tesis para que sirva de fuente de investigación, bibliográfica para futuros músicos y estudiosos del quehacer artístico-musical en la provincia.

En las obras analizadas para este trabajo de investigación podemos indicar que el compositor utilizo las características propias del pasillo Ecuatoriano, en el pasillo “Porque me haces Sufrir” consta de dos secciones “A” y “B”, con una introducción, un interludio, aspectos típicos del pasillo Ecuatoriano. En el pasillo “Quito de mi Amor” también se puede observar características propias del pasillo Ecuatoriano, la obra no presenta modulaciones, es decir comienza y termina en la tonalidad original, así mismo esta composición presenta dos secciones “A” y “B” con una introducción, un interludio. Es importante mencionar el nivel de



creatividad musical que poseía nuestro compositor Orense, que a pesar de no tener una formación académica José Antonio “Chaso” Jara, sus composiciones están aptas para ser estudiadas y formar parte dentro de un campo académico.

Podemos señalar también que los pasillos “Quito de mi Amor” y “Porque me haces Sufrir”, creaciones del músico y compositor Orense se basan en el formato de música popular, además se puede observar que el compositor utiliza materiales rítmicos similares en las dos obras analizadas, no presentan acercamientos a formatos de música académica. Pero se puede hacer un acercamiento y adaptar para cualquier instrumento musical.

Cabe resaltar que con el propósito de darle un formato académico a las obras José Antonio “Chaso” Jara, se realizó la digitalización y adaptación del pasillo “Porque me haces sufrir” a un formato para piano, considerando que no existe partitura de esta composición. Por otra parte el pasillo “Quito de mi Amor” se digitalizo la partitura utilizando el Software finale. De esta manera podemos observar de una manera más detallada los recursos técnicos compositivos que utilizo el compositor.

Por todo lo mencionado en líneas anteriores considero que es digno de señalar el motivo por el que se escogió realizar el análisis de estas dos composiciones musicales que dejo José Antonio “Chaso” Jara, puesto que es el representante más significativo en la actividad musical de la provincia de el Oro, en cuanto a



la organización rítmica de sus obras no presentan diferencias sino más bien una similitud.

ANEXOS:

Entrevista

Fecha: 4 de octubre 2016

Entrevistador: Celso Arévalo

Lic. Diego Valverde.

1. Considera usted que es un aporte cultural a la provincia la actividad musical de José Antonio Jara,

Indudablemente José Antonio Jara es aporte a la cultura orense y a las nuevas generaciones sin duda una influencia de sus obras, un legado que debería ser difundido en una propuesta de los investigadores que se hagan a cargo y que quieran y se propongan hacer un estudio minucioso de este compositor,

2. Usted cree que es necesario realizar un análisis estructural armónico en las obras musicales del compositor orense.

Es necesario, es importante diría hacer un análisis de la estructura armónica de las obras del chaso Jara ya que son ricas en el aspecto literario también en el



aspecto melódico, en el aspecto armónico pueden tener sus modificaciones y llevarlas a un plano más académico, de pronto no dejar de pensar que más adelante que las orquestas sinfónicas puedan incluir en sus repertorio, no solo las obras para el mundo sinfónico, si no también académicamente para los instrumentos armónicos como piano, como guitarra clásica, también se los puede incluir incluso para cuartetos de cuerdas, y es muy necesario esto del análisis de la estructura armónica para llegar a ese fondo la difusión.

3. Qué piensa usted de sus creaciones musicales y sus proyecciones compositivas en las obras de José Antonio Jara.

Que proyecciones compositivas tenía, bueno las proyecciones compositivas el obviamente componía al realismo de esa época, a las circunstancias de aquella época en el que no existía una alineación cultural como la existente hoy en día, pero en ese tiempo los compositores Ecuatorianos tenían mayor realce que en la actualidad, en la actualidad ya no hay muchos compositores parece que se están, o de pronto hay pero no son difundidos estas obras, en aquellos tiempos la música del chaso Jara era una música para el pueblo y del pueblo obviamente, entonces eso es lo que puedo dar testimonio en base a sus proyecciones, el componía para el pueblo y eran obviamente muy agradadas tenían acogida tuvo mucha popularidad aquí y creo que en todo el país.

4. De qué manera podemos aportar a la difusión de sus obras



Pienso que las entidades responsables a la difusión son las entidades como ministerio de cultura ministerio de educación también a través de sus docentes de música, los conservatorios obviamente y difundir estas obras mediante personas que quieran rescatar sus obras mediante grabaciones con arreglos, incluso ya lo han hecho, aquí en el ámbito local creo el maestro Tito Jara ya hizo grabaciones de él, podemos ver orquestas que están grabando olvidarte Jamás, de esa manera podemos aportar y en especial los músicos.

5. Está usted de acuerdo que se hagan investigaciones sobre los pasillos quito de mi amor y por qué me haces sufrir obras de José Antonio Jara aspectos técnicos compositivos.

Claro estoy de acuerdo que se existan ese tipo investigaciones en especial para estos pasillos porque como lo dije antes se los debería incluir en el ámbito académico en los conservatorios y hacerlos obras de realce en esta caso para Quito es un homenaje a Quito y “Por qué me haces sufrir” me parece que tiene una literatura importante e interesante y no le pide favores al resto de compositores y al resto de obras de otros intérpretes y compositores del ámbito nacional de esa época está a la altura de Nicasio Safadi, Francisco Paredes herrera a la misma altura José Antonio Jara con un buen nivel compositivo, y para mucho orgullo de los orenses.

6. Conoce usted cuales son las obras más significativas de José Antonio Jara



Las obras más significativas bueno en realidad lo conocemos a “Olvidarte Jamás” es el tema más representativo de él y Machala amor y esperanza, pero revisando audios notamos que él tiene obras de mayor envergadura de mayor contenido literario incluso melódico y armónico que deberían ser difundidas eso lo que haría falta en este caso.

7. Usted cree que las instituciones culturales han descuidado un poco la parte de rescatar el legado artístico de José Antonio Jara.

Obviamente el legado artístico de José Antonio Jara si está muy descuidado por que no se lo reconoce como uno de los grandes compositores de la música Ecuatoriana no tiene mayor realce, considero que en la provincia de el Oro no todo conocen, los que conocemos somos los que trabajamos en el ámbito musical.

8. Cree usted que las instituciones culturales den mayor importancia a las obras musicales del compositor.

Obviamente las instituciones culturales como casa de la cultura, ministerio de cultura los conservatorios los colegios de arte deberían preocuparse y difundir las obras de este compositor orense, ya que si se ha descuidado, se ha descuidado tanto que si hacemos un análisis de la población en general es un porcentaje mínimo que conoce a cerca de José Antonio Jara, el porcentaje



mínimo lo hacemos cierta cantidad de músicos, o sea es mínimo, en Zaruma creo que lo conocen porque es su lugar de origen de ahí para acá no

ENTREVISTA

Entrevistador: Celso Arévalo.

Fecha: 15 de septiembre del 2016.

Hijo del “Chaso”: Pepe Jara.

TEMA: ANÁLISIS ESTRUCTURAL EN LAS OBRAS DE GÉNERO PASILLO: POR QUÉ ME HACES SUFRIR” Y QUITO DE MI AMOR” DEL COMPOSITOR ZARUMEÑO JOSÉ ANTONIO “CHASO” JARA AGUILAR.

1. ¿Considera usted que es un aporte a la cultura musical de la provincia, la actividad artística de José Antonio “Chaso Jara”, el legado de su obra para las nuevas generaciones musicales?

Si en todo el país porque el dio a toda parte por ejemplo el le hizo una canción a Santo Domingo de los colorados a Chuquiribamba, a Cariamanga, a Zaruma ni se diga, a Quito “Celso” Arenillas, el canto a los pueblos canto a todo lo que lo motivaba lo que lo inspiraba.

2. ¿Cómo usted piensa que serían las creaciones musicales: es decir su mensaje hacia donde se proyectaba en la sociedad, como una vivencia del diario vivir?



Si pues él no tenía distingo con nadie, el en cualquier escenario entraba, pobres rico lo que quiera y el creaba con qué facilidad que lo hacía con que sinceridad también, por ejemplo se dice que el pasacalle el Chasito lo hizo en una meza redonda con los mismos habitantes de salati esa misma noche ahí tomándose unos tragos hizo la letra le puso la música y les canto ese momento el pasacalle, es una cosa muy agradable muy hermosa, y de esos casos hay bastante.

3. ¿Usted cree que es necesario realizar un análisis estructural en las obras musicales del músico orense? ¿Por qué?

Pienso que si se debe realizar algún tipo de estudio sobre sus composiciones.

4. Como usted piensa que podemos conservar la memoria artística del “Chaso” Jara.

Siempre recordándolo, recordando las fechas de su nacimiento, no es tan conveniente la muerte no es tan conveniente no! y así promocionando la música, la música de él es muy bonita, “Celso” en los centros educativos, Pepe Jara si donde quiera, ahora con esa biografía que hicimos con el Profesor Voltaire Medina, se ha difundido la vida del Chaso Jara bastante en toda la provincia, también ha salido a otras provincias la biografía, pero falta mucho. “Celso” sus inicios musicales donde se dan?. Los inicios se dan en Zaruma, el cuándo se inició tenía ocho años tocando el redoblante de la banda de músicos de la



compañía minera de portovelo la south America después paso a formar parte de la banda de, músicos del municipal de Zaruma, y de ahí paso el tiempo se hizo el director de la banda él mismo, “Celso” los maestros de él en la actividad musical usted podría nombrar alguno de ellos? Por ahí hay un Sr. Antonio Hidalgo un buen músico un Sr. Pacheco, y bueno él siempre tenía buen rose con músicos, por ejemplo los músicos de la sonora matancera siempre que venían a Ecuador él los iba a visitar por que se llevaba con ellos bien, se reunía y le daban a conocer lo nuevo que haya salido de la música. “Celso” él trataba a la par con los con los que estaban actualizado, Pepe Jara, a la altura, “Celso” hay obras que no se las conoce, Pepe Jara sí, hay obras inéditas que en algún momento las hare a conocer, “Celso” y para eso es necesario que haya gente que esté investigando, Pepe Jara, no hay apoyo por ejemplo hay una marcha a la feria del banano que dejo escribiendo que le pidió en ese tiempo el prefecto Hugo Borja Barraqueta, hay un nuevo himno a la provincia de el Oro que está escrito, hay un pasillo que se “llama mujer del Oro”, hay una balada hay otro pasillo también hay como unas cinco composiciones inéditas están ahí, cuarenta años están, algún momento se las lograra grabar y hacerlas conocer, “Celso” es decir que hace falta apoyo de las instituciones culturales, Pepe Jara sobre todo horitas no hay dinero todas las instituciones están con falta de dinero, el presupuesto está



bastante venido a menos el País mismo esta todo problema, por el momento no se ¿piensa ... más adelante puede ser.

Entrevista.

Fecha: 5 de Octubre del 2016.

Entrevistador: Celso Arévalo

Lic. Edgar Barrazueta

1. Considera usted que es un aporte a la cultura musical de la provincia la actividad artística de José Antonio Jara el legado de su obra para las nuevas generaciones musicales.

Bueno primeramente gracias por darme la oportunidad de participar en esta linda entrevista tratándose de un icono de la música como es José Antonio Jara al cual respeto mucho, y debo manifestarle con respecto a la pregunta pues que con su calidad con su sapiencia fue un hombre que hizo reconocer mucho a nuestra tierra, y sus composiciones llegaron a traspasar el lindero nacional y eso nos llena de orgullo y tenemos entendido que para nosotros es una satisfacción poder hablar de este gran compositor Zarumeño, se podría hablar que su legado, sus enseñanzas, sus composiciones son orgullo para los Zarumeños principalmente, y para todos los Ecuatorianos, pero lo que esperamos es que su obra no quede ahí, si no que las futuras generaciones las conozcan, y estas



entrevistas estas programaciones ayudan a que su obra no quede muerta, y sino que llega al conocimiento de estos jóvenes y niños para que comprueben la calidad de nuestro compositor. Yo me siento orgulloso y doy gracias a Dios por haberme dado esta oportunidad de tener un maestro y un amigo de esa calidad, pues él fue quien me guio para que hasta la fecha yo siga compartiendo las actividades artísticas y difundiendo la música de Zaruma a donde quiera que voy, y eso me llena de mucho orgullo a mí y a mi familia.

2. Usted cree que es necesario realizar un análisis estructural en sus obras musicales del compositor Orense.

Yo creo que si las instituciones culturales y educativas deben pensar en que no se debe quedar en el olvido esta obra magistral de José Antonio Jara, por eso es necesario que tanto en instituciones educativas culturales se siga haciendo conocer su obra y que esta perdure por siempre.

3. Usted considera que los pasillos “Quito de mi amor” y “Porque me haces sufrir” están en igualdad de condiciones de aquellos compositores de la misma época de José Antonio Jara. En cuanto a sus melodías la estructura armónica, cree usted que dichas obras no le piden favores a aquellos compositores de aquella época, están igualdad de condiciones para ser tratadas y escuchadas.



Yo creo que sí, los pasillos que usted menciona “Porque haces sufrir” y “Quito de mi amor” son unas lindas inspiraciones de José Antonio Jara, que sin temor a equivocarme están a la altura de los grandes pasillos de los grandes compositores Ecuatorianos, yo a veces me pongo, soy un fiel amante de escuchar los pasillos Ecuatorianos, y veo que todos tienen una linda inspiración y todos ellos están a la misma altura para ser apreciados por los oyentes, celso entonces se merecen que estos pasillos sean analizados en toda su dimensión, EDGAR, yo creo que sí, porque hay tantas composiciones especialmente del ritmo pasillo de que son verdaderos poemas en los cuales están incluidos los que usted menciona “Porque me haces sufrir” y “Quito de mi amor”.

4. Qué piensa usted de sus creaciones musicales sus proyecciones en sus obras más conocidas.

Bueno, ya le digo era una capacidad intelectual tan grande que, si nos ponemos a meditar por ejemplo es un compositor único en el Ecuador que tiene diez boleros de su autoría, usted se pone a revisar los demás compositores no llegan, principalmente en los boleros le doy un ejemplo, él ha tenido tanta versatilidad que el componía valeses, pasillos, pasacalles, cachullapis, aire típicos y boleros, entonces es de darnos cuenta su capacidad para entrar a componer todo ritmo, y es entre ellos es uno de los únicos en el Ecuador, celso, y hay uno que él ha creado el pilón, Edgar, el mojadito le llaman es un ritmo propio de nuestro



terruño, que no existe otra canción con ese ritmo, entonces mire llegamos a pensar su gran inspiración, su gran capacidad de José Antonio Aguilar para crear música que representa a su tierra. Celso, él tenía una gran versatilidad y una gran capacidad muy grande para componer, Edgar, claro, por eso le digo, hace falta que se estudie más su obra y llegaría a considerarse uno de los pioneros para la inspiración de tanto ritmo Ecuatoriano y extranjero. Celso, esto sería necesario para que las obras de él no estén como creaciones de carácter empírico, sino que ya sean consideradas y tratadas de manera académica, Edgar, así es, así creemos y las instituciones principalmente las educativas deben adentrarse en estos asuntos para que la obra de estos grandes hombres no quede en el olvido.

5. Está usted de acuerdo hayan investigaciones sobre las obras musicales de músico y compositor Orense.

Claro, debe, lo que se ha hecho ha sido muy poco, todavía falta mucho por conocerse y que se difunda para que todo el país y aun en el extranjero conozcan la calidad de este artista Zarumeño, celso, de esta manera podríamos aportar a la difusión de sus obras, haciendo investigaciones, analizando sus obras sus letras,.. así es, que no se quede en el olvido esta obra tan grandiosa de José Antonio Jara, que para mucha juventud actualmente desconoce, entonces siempre hemos dicho, quisiéramos cuando hemos ejercido nuestra profesión de



maestros a nivel primario y secundario siempre nos hemos metido a que se conozca y hemos cantado y hemos enseñado esta música, pero que solamente esto era pasajero, quisiéramos que ya se tome en cuenta esta necesidad de que todo este, y especialmente en la provincia de el Oro en todas las instituciones educativas se conozca y se practique la obra de nuestro gran autor José Antonio Jara.

6. cuales son o considera usted que son las obras más significativas de José Antonio Jara.

Bueno le digo que de tantas canciones que produjo yo le veo como iconos a el bolero “Olvidarte Jamás” que es conocido internacionalmente que ha sido grabado por artistas ecuatorianos y extranjeros, y también el lindo pasacalle cantares Zarumeños, para mí son las mejores obras.

7. Usted cree que las instituciones culturales educativas de la provincia den mayor atención a las creaciones musicales que dejo el compositor orense.

Yo pienso que a nivel cantonal y hasta provincial se ha hecho, se sigue haciendo, pero hace falta más, que esto no quede solamente a nivel de la provincia de el Oro o del cantón Zaruma si no que a nivel de todo el país, que el ministerio de educación debería intervenir para que esta obra de este gran compositor al igual que de otros compositores se difunda a nivel de los estudiantes y ellos serían los



portavoces para que en sus hogares en sus casas vayan recordando esta gran obra de tanto compositor Ecuatoriano. Celso, para poder rescatar la cultura artística musical que ha existido en la provincia, porque si nos vamos en otras partes es como que en la provincia del Oro no ha habido manifestaciones culturales musicales, Edgar, claro, esto debe hacerse a nivel del País.

8. La importancia del José Antonio Jara en la región como se considera.

Bueno en la región fue un personaje tan conocido y tan querido porque le digo como anécdota donde él iba le pedían que haga alguna composición y el inmediatamente le hacía, y después de poco tiempo está ya era traducida al disco de carbón, hay muchas canciones que la gente no conoce, pero el a donde lo invitaban y donde le pedían era motivo de su inspiración y hacían las canciones, mire estuvo por Santo Domingo y le escribió una canción para Santo Domingo, estuvo por Cariamanga, escribió a Santa Rosa, escribió a Quito, entonces mire eso nos da darnos cuenta de su capacidad para inspirarse, y a donde se presentaba el momento él se sentaba a escribir, le ponía la música y luego la editaba en las canciones en discos, Celso, eso estamos hablando que el poseía una gran capacidad compositiva, claro por eso debería ser considerado como uno de los grandes compositores.

9. Será posible considerar la memoria artística de José Antonio Jara.



Bueno si esto lo seguimos difundiendo esta seguirá persistiendo, pero si nos olvidamos de practicarla, de inducirla dejamos de hacerle conocer puede ocurrir que se llegue al olvido. Entonces no hay que dejar esto seguimos dando a conocer nosotros, gracias nosotros estamos activos, seguimos difundiendo su música donde vamos hacemos resaltar la calidad artística y el amor a la tierra que tuvo José Antonio Jara.

ENTREVISTA:

Fecha: 26 de septiembre 2016.

Entrevista: Emiliano Valverde:

TEMA: ANÁLISIS ESTRUCTURAL EN LAS OBRAS DE GÉNERO PASILLO: "POR QUÉ ME HACES SUFRIR" Y "QUITO DE MI AMOR" DEL COMPOSITOR ZARUMEÑO JOSÉ ANTONIO "CHASO" JARA AGUILAR.

1. Conoce usted quien fue José Antonio jara y como lo percibe la gente en Zaruma.

Lo conozco y lo conozco bien, compartí con él y toda la familia, es mi padrino, y cuando yo termine mis estudios secundarios iba yo a cuenca a estudiar y él dijo no, yo me llevo a Quito, y me llevo junto con la familia, pude estudiar allá en la universidad central, pero, conocí tanto, tanto por estar cerca, tengo todavía en los oídos los ensayos permanentes de él, vi pasar por ahí orquestas, vi pasar por



ahí a Edgar Palacios, vi pasar a los Viluca... a los Miño Naranjo, Fausto Voltainer, vi pasar a los Benítez valencia, porque cuando ellos venían por alguna festividad a Zaruma, que era quien los contactaba José Antonio porque que era el único conocía de ese aspecto del mundo artístico, luego le iban a dar serenata, y también pues, yo ingrese a todos los actos, porque le llevaba la guitarra, entonces estuve con el junto Ernesto Albán .. Zarzosa, aquí en Zaruma y lo vi muchas veces componer y hacerle mandados de lo que a él le gustaba, comerse una sema, no, y el agua mineral ahí aprendí yo hasta ahora tomo agua mineral lo aprendí de él, y la guitarra .. Cogía la guitarra escribía le daba la vuelta le tacaba, le daba la vuelta seguía escribiendo, incluso en Quito cuando ellos tacaban.. el era mi profesor, pero no era el profesor que decía hijito siéntese para enseñarte no, oía una nota y de lejos gritaba no!! .. "Patricio Jara" esta es la guitarra de él, y el escribía así, pero había que en la casa había que hacer profundo silencio, una de la tantas que tenía no es ni la propia ni nada, ensayaba en la casa ensayaba con peto el dúo que prácticamente es lo que inmortaliza una obra una voz no cierto, y peto es Manuel Orellana "Patricio Jara" el que le hizo el dúo en los boleros, todavía está vivo pero es difícil conversar con él, entonces el peto el ensayaba y era más que, eran dos familias eran dos hermanos José Antonio con peto. José Antonio era muy bueno, muy estudioso, leía el periódico como yo digo de cabo a rabo, todos los días, "patricio Jara" se



ilustraba no, y con peto una hermandad hasta el punto que toda la familia arriba al cerro toditos nosotros me llevaban a mí también, porque lo invitaban peto arriba a la casa a un cafecito con empanadas y todo y terminaban cantando no precisamente ensayo así, si no, sino cuadrando voces cosas así, porque había una no es de los ensayos, ejemplo han heredado que estuvieron con él y tocan guitarra y muy bien y tienen un oído yo digo lindísimo es Edgar Barrezueta él vive si, él lo acompañó con el requinto en algunas interpretaciones actuaciones sobre todo aquí en vivo, en el trio con los hijos con Toño con Diana no. la orquesta era un verdadero espectáculo, la orquesta que había aquí era un espectáculo los bemoles era a nivel nacional trascendió totalmente a nivel nacional se codeaba con las mejores, eso me da gusto porque lo admite Edgar Palacios cuando comenzaron a venir por acá y tuvieron estar escenario juntos con los bemoles, digo espectáculo porque aquella vez ya se paraban en las sillas y las trompetas y el con el contrabajo justamente en ese libro hay una foto, que no aparece la foto ya, es el único tocando contrabajo, y ahora se descubre que es el único y después le sigue Oscar de León, José Antonio Jara el primero en orquesta tocando el contrabajo no, la intención de ese libro refiriéndose al libro realizado por Voltaire Medina, es muy noble, noble digo porque trata de posicionarlo al chaso a nivel de América, porque muchos desconocen cosas así por ejemplo que los escritos del chaso se han quedado solamente en el asunto



que cuando el “Chasito” entro a la política hubo problema, no, es una obra fecunda yo he estudiado y hasta ahora digo que pena lo hizo todo tan rápido, lo hizo todo rápido y a la perfección, al punto que mire a la edad en la que murió 54 años! El ñaño muere el arquitecto hijo muere a los 52 y el ultimo hijito mure a los 53 años, coincidencias? Yo he sido... he escrito en los periódicos he sido corresponsal del correo durante años, yo guardaba la foto del accidente, pero nunca en la vida la publique, podía haber hecho dinero, nunca, hace unos dos tres años que vinieron Diana y Toño y les dije tomen esto les pertenece y se los entregue. Entonces hay una riqueza poética, hay que destacar a mí me duele cuando las cosas son superficiales, hacen análisis superficiales, antojadizas con criterio de este tiempo, tu sabes hay que irse a la época y descubrir un bohemio puro, una persona que canta con esa pinta e invitado todas las semanas el principal de todo y recorrer aquella época, todos los cantones, el país, hágame el favor! Está en un pueblo donde no había mayor apertura ya el espacio se cerró, yo recién he escrito.. Póngase a pensar.. Y he hecho unos programas radiales, he dicho como temblaban las manos aquí en Zaruma en la espera, lenta espera de tener en las manos un disco de carbón, único en la provincia, y después en todos los fonógrafos yo he investigado; en la zapatería de don Ríos ahí José Antonio estaba trabajando en una mesa chiquita de zapatero, junto con Gonzales y cantando y todita la gente sentados en la calle sentados en la vereda



oyendo lo que cantaba, frente al banco de Machala otro salón, donde entraba Jorge Reyes, entraba José Antonio entraba peto, entraba don Humberto Gonzales y cantaban, y tomaban, y escribían por Zaruma, entonces, es un icono musical poético folclorista, costumbrista que haber hecho unas composiciones más de doscientas composiciones en ese término de edad, bueno se llega a las conclusiones! Pueblo, se fue murió y se fue con lo puestito, que nos ha dado la cultura? No consiguió el, el asunto económico, pero en cambio imagínese el posicionamiento que tiene hoy en cada Zarumeño que si respeta, y en cada Orense, yo siempre le he llamado y coja ese término, el embajador de la cultura de este pueblo y de la provincia el Chaso, como hermanó los pueblos: José Antonio iba a Cariamanga el venía con una maleta llena, porque donde él iba no le cobraban, hizo el pasacalle que es el himno de Cariamanga: porque te quiero mi Cariamanga con todo.. y pasión, porque eres noble ciudad lojana orgullo y gloria del Ecuador, y de ahí en adelante la gente de Cariamanga venían acá íbamos allá y las atenciones eran de dos tres días, una vez fueron delegados de aquí les habían cerrado en una casa las puertas no salen estos Zarumeños, las cajas de whisky por Dios, Arenillas, y el himno a Machala se refiere a Machala Amor y esperanza, yo di hace unos tres meses, estaba dando una charla en la casa de la cultura y mire cual fue mi carta de presentación: Acuarela Machaleña, que la canta Toño, José Antonio y Diana, muchachos a oído esta canción no,



mira con esa ingrese de motivación y es una canción tan rica tan hermosa como que si José Antonio la hubiera hecho ayer ahora como esta Machala horitas, sea que esa canción horitas le da le cae con la ropita como uno se dice órale! le da justo Hermosa y el otro Machala Amor y esperanza que sacudió francamente ya todo Machala “ Celso” Machala Amor y esperanza es considerada una obra ya académica, se han hecho arreglos para la orquesta sinfónica, la orquesta sinfónica de Guayaquil la toca, Emiliano: no un pasillito por negocio así te hago el himnito a ti, yo recién estaba cantando por ejemplo; saludemos la aurora radiante, que nos trae la luz del saber y aprendamos con fe y optimismo; himno ala centro escolar. Letra: Héctor Toro Valarezo y un himno que es hecho aquí entonces ahí es una percepción profunda, lo mío me nace de lo más interior decirlo, porque estuve con él, estuve con ellos conocí lo que es sufrir, conocí lo que es comer en el día una sola vez no cierto, y la música no daba, más aun encima en una época donde comenzó ya también el plagio y subirse a los escenarios y no respetar nada, sayce conoce perfectamente Julio Jaramillo estaba grabando olvidarte Jamás con otro nombre, que culpa tengo yo, entonces eso lo que tengo yo acá, haber servido unos tragos en Quito a Edgar Mejía a Ernesto Albán y tenía una voz hermosa Ernesto Albán pero cuando cantaba el chaso les gustaba. Cantaba con Ernesto Albán con Héctor Jaramillo.



2. Las obras del chaso Jara son una representación a la vivencia diaria del ser humano?

Claro! una vez uno de izquierda me decía que es una música para elites, no pues por favor que revise la letra y cante una en una madrugada a ver si tiene algo de elitismo no, tiene sabor a pueblo, tiene sabor a la cotidianidad quien se fijó por unos verdes no sé lo que aria por unos ojos claros, es un icono este rato a la belleza de la mujer Zarumeña, y la esposa también tuvo ojos claros pintados allá eso si en el Azuay, entonces yo hablo de ese sentimiento de esa percepción de un bohemio puro sano amigable, honesto, fue concejal, que hizo, mas elevar a Zaruma conocido en el concierto nacional, fue profesor de música del colegio 26 de noviembre yo fui su alumno, que, nos hacía cantar, no la redonda, la corchea, la fusa, la semifusa y nos hacía cantar lo nuestro, y en el piano, primero el, fue profesor del colegio 26 de noviembre nos hacía cantar y, habían comparsas había veladas, hoy no hay nada, entonces cual es el fin de esto, con esta percepción muy interiorizada muy mía que falta el homenaje cumbre, porque vamos más allá del monumento, vamos más allá de eso, hay que rescatar esas raíces esa identidad y tiene que echarse al tacho de la basura toditos esos programas oficiales de música todo y comenzar con lo nuestro, en ese festival del café Dios mío y, bailan samba reggaetón, cuando con un pasacalle puedo hacer elevar a la gente y a las chicas si, o no. pero si les presento el pasacalle



de José Antonio: el panorama de sol y mi cariño hacia ti. Y lo prepararon profesores sin gusto, sin alegría por cumplir a quien le va a gustar hermano.

3. Está usted de acuerdo que se hagan estudios sobre las obras del compositor José Antonio Jara?

Tiene hacerse estudios y esos estudios tienen que revertirse a cada una de la comunidades porque aquí duela donde nos duela Zaruma, Portobelo, Piñas , es un solo vientre cultural, nosotros tenemos una misma raíz cultural, el chaso canto para toda la micro región no solamente Zaruma si, entonces tiene que estudiarse desde esa misma visión, una visión global unificadora no separatista, no regionalista se da cuenta que el parte de aquí pero llega lejos, llega a Quito y que se estudie pero desde esa dimensión poética desde esa dimensión musical propiamente porque yo he visto perdón e escuchado a artistas como Edgar Barrezueta decir bien difícil que logre olvidarte jamás por la cantidad de arpegios por la cantidad de arreglos.

4. Cuáles serían las obras más importantes que tuvo o dejó él?

Sinceramente es difícil contestar ahí, porque hay una que usted mismo lo admite una que es innegable pilar la defensa de la cotidianidad, cantar a esto y no tener recelo no tener egoísmo de cantar la del poeta Marcelo Zambrano por ejemplo, el domingo ya sabes nos iremos pa Zaruma te aguardo en el matadero carita de



arroz maduro Shora Shora; El matadero se refiere al camal y la otra partecita que le da el toque que lo internacionaliza si queremos decirlo así, primero nos quedamos nosotros y la disfrutamos, como otro el chaso se va, lejos los boleros el chaso diez boleros, el único en el país y posiblemente en América, entonces hay que seguir confirmando y decir esto es cierto y el chaso jara merece estar en la posición que debemos ponerlo.

5. Cree usted que hace falta investigar más sus obras a profundidad?

Claro! No quedarnos en la superficialidad no hacer un mareo que el chaso canto bonito porque eso ya es, ya está reconocido, si no la profundidad del ser que está diciendo cosas y las está plasmando en un pentagrama para aquella época muy difícil de hacerlo, hoy un director de banda musical compra o saca copia, pero él los escribía y ensayaba si le daba la gana se iba y se sentaba a las afueras en el bordillo los músicos y ensayaban.

6. Considera que el legado que dejó José Antonio Jara es un aporte a la cultura orense?

Es el más rico aporte si queremos romper todas las ataduras de regionalismo todo hay que admitir que la historia propiamente comenzó por aquí por la parte alta, nuestras raíces están en la cima de las cordilleras ahí está el vientre cultural de nuestro pueblo de cazadores de recolectores artistas que plasmaron muchas



cosas que dejaron huellas como la huella que deja el chaso no cierto es huella es huella profunda de identidad es de raíz, el legado es una heredad cultural está demostrando como en verdad los pueblos tienen sus propias razón de ser y existir, y ese legado tiene que respetarse y tiene que difundirse,

7. No hay gente que se dedica a investigar las obras de los compositores oreñeses y hablando específicamente de José Antonio Jara,

Correcto no hay, incluso muchos no respetan porque si comenzaran por ese lado que lindo ya yo investigo yo soy músico, y esta es una canción del chaso José Antonio Jara de Zaruma lo oí por ejemplo recién a los Tauros, que dicen ellos, ellos son los embajadores culturales de la parte alta del Oro, que dicen los legítimos Tauros los que comenzaron, porque son Tauros porque es el signo zodiacal de ellos, que dicen ellos, lo aprendimos del chaso Jara para la banda de músicos, que dice Edgar Barraqueta, aprendí de la disciplina del chaso el sonido.

8. Usted está de acuerdo que se haga un análisis estructural armónico sobre los pasillos 'Quito de mi amor y porque me haces sufrir'?

Cuando pensamos en ese pasillo, pensemos inmediatamente en su situación personal en un medio que le entrego todo, y como que se veía un poco medio raro en su forma de ser y de ver: como decir tanto que he dado y mira como estoy, esa canción tiene también algo de sentimientos escondidos romanticismo



bohemia; y la otra va a Quito es una gran ciudad, yo me voy con la guitarra solo este rato a estados unidos que hago! como abro mi espacio en un Quito cultural, Quito eminentemente cultural donde el espacio estaba cerrado por los mismo Miño, por los brillantes los reales, Benítez valencia, fausto Voltainer, Ernesto Albán, que se hace, entonces cuales eran los espacios los mismos que el chaso creo acá el espacio de la plaza pública, el domingo que se hacían los domingos culturales en el ejido me parece, o en el alameda ahí cantaba el chaso ahí estuvo también una vez con Yuro Córdova. Entonces usted al hacer el estudio que es necesario todo llegar al fondo llegar a la estructura que bello, que es porque razón ese sonido, ¿por que razón esa parte alta, Quito no es un pasillo que está diciendo de la vida propiamente que el chaso estaba no, estaba exaltando la belleza no estaba con un sentimentalismo torpe, tonto sumido, no, estaba a pesar del sufrimiento que, el arte, no como ahora canto y lloriqueo no es eso y si le oímos y le reunimos Quito era hasta este rato no está posicionado todavía, porque, porque hay egoísmo. Sin embargo yo pienso que sus obras están a la altura de cualquiera de los compositores de esa época. Emiliano claro y a seso tiene llevar el estudio posicionarlo a la altura de cualquiera de los compositores de ese tiempo.

9. Qué piensa usted de sus proyecciones musicales?



Es una visión futurista partiendo de qué? De decir lo romántico lo bello del sitio donde el nació, creció no hay por donde perderse eso es todo, porque esa es la situación el no busco, que paso le dijeron chaso esta camión esta bella ven para grabarla, como proyectar más sin los recursos económicos, y después como se comienza a proyectar pero ya tiene su tinte de los que, de los mismo que apoyan ya comienzan como a adueñarse, del artista de las circunstancias, y se aprovechan de la figura, en el campo político, entonces pero tampoco, claro que hay canciones que le dedica a la política pero esas no están escritas nada, porque era una persona muy rápido, muy hábil en la improvisación, y esa parte también mire falta el chaso actor me olvide,

10. Es importante la presencia del chaso Jara para el crecimiento cultural musical Orense?

Crecimiento cultural musical y dejar una huella porque sabes el asunto de raíz el asunto de identidad, es una construcción de cotidianidad. Entonces para entender eso hay que conversar un poquito más con las personas que sintieron las serenatas, que estuvieron en las veladas que estuvieron el domingo en el parque cuantos matrimonios que nacieron el domingo en el parque el "Chaso" adelante desfilando con la banda por la bolívar hasta subir al aparque las doce saliendo de misa la gente cuantos matrimonios nacieron de los boleros del chaso



en los colegios, a pesar que le dijeron que no toque boleros para que no haya muchos enamorados la presencia del chaso marca la diferencia en el país.

11. Será posible conservar la memoria artística del chaso.

Co lo lograremos conservar, las autoridades que todo ese legado que sea una manifestación pública, que están haciendo por ejemplo Guayaquil no era así.

Quito cuenca Loja que hermoso la cultura.

ENTREVISTA

Entrevistador: Celso Arévalo.

Fecha: 11 de Septiembre 2016

Sociólogo Clodoveo Astudillo

TEMA: ANÁLISIS ESTRUCTURAL EN LAS OBRAS DE GÉNERO PASILLO:
POR QUÉ ME HACES SUFRIR” Y QUITO DE MI AMOR” DEL COMPOSITOR
ZARUMEÑO JOSÉ ANTONIO “CHASO” JARA AGUILAR.

1 ¿conoce usted quién fue José Antonio “Chaso” Jara Aguilar? Si () no ()

José Antonio Jara fue mi profesor de primaria y secundaria, y lo conocí pues desde mis primeros años de vida tengo relaciones con el debido pues a que Zaruma es un pueblo pequeño y todos nos conocemos y mayormente el cantante popular que era José Antonio Jara y que había grabado tantas piezas musicales



y que nosotros le escuchábamos por la radio fénix la radio trébol, por lo tanto estábamos íntimamente compenetrados de su accionar musical como compositor como promotor de las actividades musicales, profesor de música director de la banda municipal, conformador de grupos musicales como los famosos bemoles la orquesta primigenia de Zaruma con la que pasamos nuestros primeros años juveniles bailando al son de su música y de su alegría.

Pregunta: La orquesta los bemoles fu una de la primeras formada en la provincia de el Oro:? En Zaruma fue la primera..y luego pues se formaron otras en Machala en Piñas, pero la primera la que alegraron las fiesta no solo de Zaruma, de Machala y de lugares donde él era muy conocido Cariamanga y otros “celso” lugares parte de la provincia de Loja también.... Inclusive se daba el lujo de tocar de igual a igual con otras orquestas que venían de Guayaquil, porque él tenía un repertorio muy.....para esa época muy actual no muy compenetrado con la idiosincrasia de nuestros pueblos no... entonces el, tocaba sus pasacalles, tocaba sus canciones, y como era un dotado un hombre, un artista no...un dotado de la música, él era capaz de interpretar además de que él es, director cantante él era un dotado para tocar instrumentos “Celso” multifacético, claro tocaba la guitarra, tocaba la trompeta, tocaba el saxo...el piano, “Celso” el piano también tocaba, sí, yo recuerdo haberlo visto tocar muchísimos instrumentos,



inclusive... cuando él dirigía la banda de música si faltaba alguien él dirigía y acompañaba, entonces ese era...él escribía música no...

” Celso” a pesar de que él tuvo alguna formación académica de conservatorio en música?: Clodobeo no creo que lo haya tenido, pero sí, porque tuvo desde niño directores de las bandas municipales musicales con las que tocaron en Portobelo en el tiempo de la compañía Americana, y luego este... Francisco Paredes Herrera si mal no recuerdo él fue también director de música de las orquestas de Zaruma, entonces él tuvo esos compañeros, tuvo esas orientaciones musicales.

“Celso” Claro porque para que él haya escrito música en partitura tuvo que haber tenido músicos académicos: Lógicamente, yo cuando revisaba..., porque yo hago historia, revisaba las reseñas de las fuentes municipales de Zaruma, encontrado que han habido importantes músicos dirigiendo las bandas municipales de Zaruma, y en sus primeros años fueron directores de él, entonces él tuvo la aprobación... autodidacta en su mayor parte.... Celso hay un libro que leí donde dice que Antonio Hidalgo rector del conservatorio de Loja paso un tiempo dando clases a una banda de músicos de unos mineros en Portobelo, y el creo que fue maestro de Antonio el “Chaso” Jara: entonces por ahí estaría el vínculo con la parte académica para que él haya adquirido ya los conocimientos para plasmar sus ideas musicales en una partitura. Haber fijate mmm.....no me



acuerdo exactamente la fecha de nacimiento, pero ya para la década del 40 pues inclusive de antes de antes en Zaruma habían bandas municipales y lo había también una banda de música en el que pagaba la compañía Americana, y además el cómo se crio también con el Obispo que luego el Obispo José Chiriboga, y que fue padre y Obispo entonces es esa vinculación que hay gente que toca el órgano y hay gente que sabe de música entonces él tuvo una vida musical interesante y eso fue lo que le hizo que despegara muy pronto ciudad.

2¿Conoce usted cuales son las obras más significativas? Si () no ()

Bueno en primer lugar tenemos que ya a los 16 años ya compone un primer valse añoranzas si mal no recuerdo, pero él tiene de letra y música, albazos baladas, boleros, danzantes, pasacalles, pasillos, pilones, valse, que son numerosos no y luego pues pone música a una cantidad de poemas que también hay que considerar que José Antonio Jara tuvo el privilegio de ser contemporáneo de importantes poetas que habían en Zaruma como el caso de Julio Espinosa, de Cristobal Ramirez, Klever Franco, Mario Toro Cornejo, también Marcelo Zambrano Zarumeño, entonces esos poetas le entregaron muchas composiciones, y otra cosa fundamental también es que Zaruma a tenido y sigue teniendo una riquísima vida social y cultural, usted se va por ejemplo en este mes de julio, agosto son los meses que todas las semanas hay



fiestas de los barrios, de las parroquias de Zaruma, y entonces hay intervenciones musicales organizaciones artísticas entonces esa vida cultural intensa hace que sea el campo propicio para que haya esa posición músico y artistas,

3. ¿le gustaría que se haga un estudio sobre este compositor? Si () no ()

Lógicamente, también hay que tomar en cuenta, le digo pues hay un ambiente psicosocial interesante que a él le permitió ser el compositor, siempre hay que preguntarse no, cuando suceden, cuando surgen estas personalidades, las personalidades siempre son fruto de un medio asequible a sus actividades además pues Zaruma como es una villa que ya va por cerca de los 400 y más años que trajo una herencia cultural de España, en donde vinieron muchos españoles entonces se desarrolló una cultura de todo tipo, entonces eso le ha dado lugar para que José Antonio Jara haya surgido “Celso” es decir que Zaruma es privilegiada gracias a los Españoles y grandes personajes que vinieron por la época minera, pero trajeron también sus música sus instrumentos y se desarrollaron grandes actores culturales-musicales, claro inclusive instrumentos vea usted que para la época que yo viví cuando era niño en la época del cincuenta... bueno pianos habían en las instituciones traídos de Europa en las instituciones educativas y no era raro encontrarlas en las casas particulares, entonces ese es un ambiente importante para que haya surgido un gran creador



musical como el, otra cosa también pues no, que Zaruma es una ciudad que plantea ser patrimonio, tiene una belleza natural y una belleza también material creada, entonces ese ambiente también es propicio para el compositor, para el poeta, para el artista.

4. ¿ Usted cree que hace falta investigar y difundir sus obras) si () no ()

Claro pues nosotros pues, rancien hablaba hoy día en la mañana con su hijo el Pepe Jara, yo le decía que sería importante que por lo menos tengamos la posibilidad de actualizar o recuperar las grabaciones que se hizo de las diferentes composiciones musicales que el logro realizar, muchos de sus trabajos están perdidos inclusive no, u otros están conservados en los famosos discos de carbón y que lo tienen muy pocas personas, entonces falta esa recuperación como también falta la investigación de que en qué circunstancias fueron ejecutadas y realizadas esas composiciones.... Por ejemplo el Chasito el chaso de coraje y de valor nacido en tierra Salati dice que lo hizo en un día que fue allá a la tierra que era de su madre, su madre era de Salati, entonces ahí hubo un acontecimiento artístico musical, y el en esa activad musical compuso y le puso letra y ahí le ejecuto a esa pieza musical, yo tengo también, hay una famosa canción que la escribió Marcelo Zambrano, el mejor poeta que ha tenido Zaruma y que se llama el shora shora, esa por ejemplo, esa pieza musical escrita por Marcelo Zambrano en una fiesta que se realizó en una fábrica de globitos



que quedaba en la calle colon en la casa de mis padres y que hay funciono, y ese fue el motivo para que José Antonio le ponga también música, tal es así que esa pieza se hace referencia al matadero a la quebrada donde era los aspectos contiguos a la casa donde yo nací, y así otras por ejemplo Rosa Elena una canción escrita a una señora que todavía vive en Zaruma Rosa Elena una señora que tiene noventa años se dice que le escribió su esposo el DR. Enrique Solis y le puso músico José Antonio que eran vecinos, y José Antonio le cantaba cuando el salía de sus jornadas artísticas y llegaba a su casa iba con su guitarra y le cantaba de tal manera que la Rosa Elena salía a su balcón a escucharle a José Antonio cantarle la canción que llevaba su nombre esa es una cosa muy bonita.

“Celso” Usted tiene conocimiento en qué circunstancias fue escrito el pasillo “Por qué me haces Sufrir”?, bueno pues también hay que recordar que José Antonio Jara pues era un como todo un gran cantante músico era una persona muy divertida gozo del privilegio de enamorarse de mucha mujeres, entonces muchas de sus canciones fueron dedicadas precisamente a personas que él tuvo la suerte de amar, yo no conozco exactamente pero conozco que así fue, así surgieron muchas de las composiciones, y de las letras y músicas que escribió.

“Celso” claro por qué también el pasillo “Quito de mi Amor”: claro hoy por ejemplo ahora que estamos hoy día celebrando el aniversario de la declaración de



patrimonio de la humanidad de la ciudad de Quito yo recuerdo que para esa época en recordación de eso se hizo una comparsa en Zaruma y fue a la Ciudad de Quito el ya en ese tiempo fue profesor del colegio 26 de Noviembre en Zaruma, entonces él fue con la comparsa junto con otros profesores incluso una hermana mía también viajó en esa comitiva y con motivo de ese acontecimiento es que él fue y le compuso esa canción “Quito de mi Amor” incluso estaba de alcalde el Arquitecto Sixto Duran Ballén y se lo entregó personalmente en ese entonces, como también pues hay esa canción “Cariamanga” pues a “Santo Domingo” hay él vivió tuvo también una relación amorosa no sé si tuvo hijos, pero él vivió un tiempo en Santo Domingo

5. ¿Cree usted que hace falta que las instituciones culturales-educativas de la provincia den mayor atención a las creaciones musicales que dejó el compositor Orense? Si () no ()

Lógicamente, yo creo que es importante que le den mayor atención, yo creo más que nada que estos iconos de la música y de la creación artística sirvan de referencia para que nuevos autores, nuevos maestros continúen en esa labor de componer hacer arreglos musicales a todo con las exigencias modernas, y también recuperando melodías no solamente el pasillo, porque para nosotros la zona costera subtropical nos gusta más la música alegre pasacalle el pilón que él escribió, que el toco y así ritmos musicales que atraigan también a la juventud



UNIVERSIDAD DE CUENCA

porque de eso se trata, que haya una empatía entre el ejecutor el compositor musical y nuestro público de tal manera que la gente vea que hay calidad musical en lo que hacemos en la provincia en los Orenses,



Bibliografía Específica

- Baudrillard, J. La ilusión y la desilusión estéticas. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Baudrillard, J. Cultura y Simulacro. Barcelona: Kairós.
- Bourdieu, Pierre. Sociología y Cultura. México: Grijalbo, S.A, 1990.
- Brouwer, L. La música, lo cubano y la innovación. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Dantó, A. Después del fin del Arte, Barcelona: Paidós, 1991.
- Derrida, J. La Deconstrucción en las fronteras de la Filosofía. Barcelona: Paidós, 1999.
- Derrida, Jaques. "Una de las virtudes más recientes": Texto y Deconstrucción. Traducido por C de Peretti. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la postmodernidad. Méxco: Grijalbo, S.A., 1990.
- García Canclini, Néstor. «Periferias culturales y descentramientos postmodernos.» Casa de las Américas 186 (enero-marzo 1992).
- García Canclini, Néstor:. Consumidores y ciudadanos. México: Grijalbo, S.A, 1990.
- Gardner, H. Arte, mente y cerebro. Barcelona: Paidós, 1987.
- Educación artística y desarrollo humano. Barcelona: Paidós, 1994.
- Heidegger, Martin. Tiempo Y Ser. Traducido por Manuel Garrido. Madrid: Editorial Tecnos, 1927.
- Jameson, Frederic. Posmodernidad, o la Lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jameson, Fredric. Teoría de la Postmodernidad. Madrid: Trotta, 1996.
- Marti, J. «Transculturación, globalización y músicas de hoy.» Boletín Música, También en edición digital: URL: <http://www.casa.cult.cu/revistas/boletin8/marti.htm>., 2004: 3-21. Morales, I. C. «Ebbó: del rito al simulacro. Análisis Musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre.» Boletín Música Casa de las Américas, nº 21 (2008).
- Nettle, B. «Reflexiones sobre el siglo XX: El estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos.» Transcultural Music Review, nº 7 (2003).



LINKOGRAFÍA

<http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home>

<http://genaltruista.com/notas12/entrev105.pdf>

Internet: <http://www.revistafamilia.ec/index.php/articulos-de-la-vida-hoy/2395-gerardoguevara-yo-soy-musica>, consultado el 18 de octubre de 2016; 14h42.