



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas
Tecnologías

Un Viaje de lo Tradicional a lo Contemporáneo en la Música Vernácula Ecuatoriana

Trabajo fin de estudio presentado por:	Ana Cecilia Alvear
Tipo de trabajo:	Performativo
Director/a:	Dr. Juan Cruz-Guevara
Fecha:	Febrero 2024

Resumen

Este trabajo muestra la composición de seis géneros tradicionales ecuatorianos y su posterior análisis tomando en cuenta varios aspectos musicales, en el que se podrá reflejar distintos lenguajes compositivos. Estas obras presentan diferentes formatos: 2 piezas para piano solo, 4 piezas para flauta travesa y piano y 1 obra para orquesta sinfónica. Para lograr este objetivo, en el marco teórico se habla sobre el nacionalismo musical universal y ecuatoriano y se describen las características de los géneros tradicionales escogidos. La metodología que se utiliza en el análisis es caleidoscópica, primando un análisis descriptivo y resaltando lo más característico de cada obra.

La influencia de autores ecuatorianos populares y académicos, así como de autores conocidos universalmente, es evidente en las obras presentadas, ya que existe un amalgamamiento de elementos vernáculos y académicos. Se parte de un lenguaje académico-clásico hacia un sistema compositivo contemporáneo en que se lleva a la música tradicional ecuatoriana a una sonoridad única, que es la sonoridad a la que la autora quiso llegar, de acuerdo a su deseo de desarrollar la música vernácula de su país.

Palabras clave: géneros tradicionales ecuatorianos, nacionalismo musical, lenguaje académico-clásico, sistema compositivo contemporáneo, música vernácula

Abstract

This work shows the composition of six traditional Ecuadorean genres and their analysis taking into account several musical aspects, in which different composing languages can be exposed. These pieces have different formats: 2 piano solo pieces, 4 flute-piano pieces and 1 symphony orchestra piece. To achieve this objective, the theoretical component explains the universal musical nationalism, the Ecuadorean musical nationalism and the chosen traditional genres. The methodology used in the analysis is kaleidoscopic, prioritizing a descriptive analysis and the most characteristic aspects in each piece.

There is a certain influence of Ecuadorian popular and academic composers, as well as universally-known ones, in these works, since vernacular and academic elements are joined. The author goes from a classical-academic language to a contemporary composing system that gives a unique sound to the Ecuadorian traditional music, a sound achieved by the author to develop her country's vernacular music.

Keywords: Traditional Ecuadorean genres, musical nationalism, classical-academic language, contemporary composing system, vernacular music

Índice de Contenidos

1. Introducción	7
2. Justificación de las obras escogidas	8
3. Autovaloración de las obras presentadas.....	10
4. Objetivos	11
5. Marco Teórico	11
5.1. El Nacionalismo Musical	11
5.2. EL Nacionalismo Musical Ecuatoriano	12
5.3. Géneros Tradicionales Ecuatorianos	14
5.3.1. Pasillo.....	14
5.3.2. Danzante.....	15
5.3.3. Yumbo	15
5.3.4. Yaraví	16
5.3.5. San Juanito	17
5.3.6. Albazo	18
6. Marco Metodológico	19
6.1. Análisis de <i>El Camino de la Vida</i>	19
6.1.1. Estructura formal y armónica	20
6.1.2. Texturas	22
6.2. Análisis de <i>En las Colinas bajo el Alba</i>	24
6.2.1. Estructura formal y armónica	24
6.2.2. Texturas	27
6.3. Análisis de <i>El Coraje del Cacique</i>	28
6.3.1. Estructura formal y armónica	28
6.3.2. Texturas	30

6.4. Análisis de <i>Aires del Tiempo</i>	32
6.5. Análisis de <i>En la Fiesta del Sol</i>	35
6.6. Análisis de <i>Avecilla</i>	37
6.7. Análisis de <i>Cielo Rojo</i>	40
7. Conclusiones	42
8. Limitaciones y Prospectiva	43
Referencias bibliográficas.....	44
Anexo A. Enlace de partituras y audios de las obras.....	45

Índice de Figuras

Figura 1. Esquema rítmico generalizado del pasillo	15
Figura 2. Esquema rítmico del danzante	15
Figura 3. Esquema rítmico del yumbo.....	16
Figura 4. Comparación de esquemas rítmicos entre el danzante y el yumbo	16
Figura 5. Esquema rítmico del yaraví.....	17
Figura 6. Esquema rítmico del Sanjuanito	17
Figura 7. Esquema rítmico del albazo	18
Figura 8. Ejemplo de melodía secundaria en <i>El Camino de la Vida</i>	21
Figura 9. Acompañamiento del piano en <i>El Camino de la Vida</i>	23
Figura 10. Variante de clave rítmica en el piano en <i>El Camino de la Vida</i>	23
Figura 11. Ejemplos de melodía principal y melodía secundaria en <i>El Camino de la Vida</i>	24
Figura 12. Escala pentáfona de re menor y sus acordes en tríadas	25
Figura 13. Cadencia III – V – I en <i>En las Colinas Bajo el Alba</i>	26
Figura 14. Acordes en primera inversión en <i>En las Colinas Bajo el Alba</i>	27
Figura 15. Textura flauta-piano en <i>En las Colinas Bajo el Alba</i>	28
Figura 16. Ejemplo de VI grado con 7ª Mayor en <i>El Coraje del Cacique</i>	29

Figura 17. Ejemplo de V grado Mayor en <i>El Coraje del Cacique</i>	29
Figura 18. <i>Frullato</i> en <i>El Coraje del Cacique</i>	30
Figura 19. Refuerzo armónico-melódico y contra canto del piano en <i>El Coraje del Cacique</i>	31
Figura 20. Clímax final en <i>El Coraje del Cacique</i>	31
Figura 21. Inicio del interludio en <i>Aires del Tiempo</i>	33
Figura 22. Acordes en triadas en el interludio de <i>Aires del Tiempo</i>	34
Figura 23. Puente y parte C en <i>Aires del Tiempo</i>	34
Figura 24. Final de <i>Aires del Tiempo</i>	35
Figura 25. Armonización de melodías en <i>En la Fiesta del Sol</i>	36
Figura 26. Final de <i>En la Fiesta del Sol</i>	37
Figura 27. Acorde generador y figuración/intervalos característicos del albazo	38
Figura 28. Uso de la estructura abierta del acorde generador en <i>Avecilla</i>	39
Figura 29. Uso de la estructura cerrada del acorde generador en <i>Avecilla</i>	39
Figura 30. Ejemplo 1 de textura simple en <i>Cielo Rojo</i>	41
Figura 31. Ejemplo de textura compleja en <i>Cielo Rojo</i>	41
Figura 32. Sección de cuerdas en <i>Los Augurios Primaverales</i> y en <i>Cielo Rojo</i>	42

Índice de Tablas

Tabla 1. Estructura formal de <i>El Camino de la Vida</i>	20
Tabla 2. Estructura formal de <i>En las Colinas Bajo el Alba</i>	24
Tabla 3. Estructura formal de <i>El Coraje del Cacique</i>	28
Tabla 4. Estructura formal de <i>Aires del Tiempo</i>	32
Tabla 5. Estructura formal de <i>En la Fiesta del Sol</i>	35
Tabla 6. Estructura formal de <i>Avecilla</i>	38

1. Introducción

El presente trabajo muestra la composición académica de seis géneros tradicionales ecuatorianos y su posterior análisis tomando en cuenta varios aspectos musicales, en el que se podrá reflejar los lenguajes compositivos que van de lo tradicional a lo contemporáneo.

Este trabajo parte del folklore ecuatoriano y presenta un lenguaje académico. Como ecuatoriana, me interesa desarrollar la música vernácula de mi país mediante los distintos lenguajes compositivos para enriquecerla y, así, hacerla perdurar en el tiempo, además, de lograr que sea valorada dentro y fuera del Ecuador.

En el marco teórico, en primer lugar, se hará referencia al nacimiento y desarrollo del nacionalismo musical a nivel global y se presentarán a sus principales exponentes. La influencia de esta corriente que no es sino la búsqueda de una cultura musical propia llegó al Ecuador, por lo que posteriormente se hablará sobre el nacionalismo musical ecuatoriano. Es así que se expondrá la música vernácula en el Ecuador tomando en cuenta solamente seis de los muchos géneros tradicionales ecuatorianos y se explicarán brevemente sus orígenes y características generales.

En el marco metodológico, se presentará un análisis caleidoscópico de cada una de las obras presentadas. Cada obra tiene un tempo, estilo, clave rítmica y personalidad únicos, por lo que, en el análisis, se mostrará lo más característico de cada obra en cuanto a su melodía, armonía, forma musical, instrumentación y cualquier otro aspecto que sea de relevancia para su estudio.

La composición de estas obras basadas en géneros tradicionales del Ecuador y su análisis tendrán como finalidad lograr un desarrollo de la música vernácula ecuatoriana para que pueda ser entendida, valorada, apreciada y condecorada no solo por ecuatorianos sino también por extranjeros, y así poder tener más presencia en concursos y escenarios a nivel nacional e internacional.

Como parte final de este Trabajo de Fin de Máster, se presentarán las conclusiones a las que ha llegado la autora, las limitaciones que ha presentado y su visión prospectiva de estas obras y su desarrollo. También es fundamental realizar un proceso de metacognición y evaluación por parte de la autora de sus obras, pues será un paso fundamental para su crecimiento compositivo.

2. JUSTIFICACIÓN DE LAS OBRAS ESCOGIDAS

Los géneros tradicionales de las obras escogidas son: Pasillo, Danzante, Yumbo, Yaraví, San Juanito y Albazo. Se escogieron estos géneros debido a que reflejan distintos estilos, se diferencian en varios aspectos y confieren variedad al presente trabajo, por lo que resulta interesante su análisis. Cabe decir que todas las obras, a excepción del Pasillo, son las primeras composiciones de la autora en estos géneros, por lo que ha debido nutrirse de varios ejemplos populares y académicos y escoger los elementos y recursos necesarios aprendidos para la creación de sus obras.

El orden de las obras está de acuerdo a la cronología en su composición, pues refleja las distintas ideas concebidas durante los estudios en este máster.

1. *El Camino de la Vida*: es un pasillo escrito para flauta y piano. La obra hace alusión a los momentos de alegría y tristeza que tenemos en la vida. Termina la obra en tonalidad mayor, inusual en este género, pues la generalidad manda regresar a la tonalidad menor para finalizar la obra.
2. *En las Colinas Bajo el Alba*: es un danzante escrito para flauta y piano en tempo *Moderato*. Empieza el piano con la introducción para luego dar paso a la melodía de la flauta con tintes melancólicos y filosóficos.
3. *El Coraje del Cacique*: es un yumbo escrito para flauta y piano en tempo *Allegretto Vivo*. El carácter guerrero de la obra está presente constantemente. Presenta una modulación a un tono lejano en una sección y regresa a su tonalidad original para llegar a un clímax final.
4. *Aires del Tiempo*: es un yaraví escrito para flauta y piano. Originalmente, la intención fue crearlo para flauta sola pero la necesidad de escuchar el ritmo característico del yaraví incluyó al piano para ello. La obra medita sobre la existencia humana dándole un aire filosófico. Se quiso llegar a tal grado de profundidad en su significado, ya que el yaraví constituye el género madre de la Sierra ecuatoriana.
5. *En la Fiesta del Sol*: es un San Juanito escrito para piano solo en el que la autora explora la bitonalidad y la combina con secciones tonales. Es una obra de carácter alegre que utiliza en su introducción y coda una cita del famoso San Juanito popular ecuatoriano *Pobre Corazón* de Guillermo Garzón Ubidia.

6. *Avecilla*: es un albazo escrito para piano solo en que la autora explora la atonalidad y se basa en una melodía del famoso Albazo ecuatoriano *Pajarillo* de Rubén Uquillas.
7. *Cielo Rojo*: es una obra que fusiona dos géneros: el Danzante y el Yumbo; fue compuesta para orquesta sinfónica con elementos de las obras *En las Colinas Bajo el Alba* y *El Coraje del Cacique*.

En cuanto a la instrumentación, la autora tiene formación de pianista, por lo que escogió su instrumento para la creación de estas obras y además eligió la flauta traversa, pues quiso emular el sonido del viento andino, y este instrumento con sus varias técnicas de producción de sonido constituye el ideal para ello. Con respecto a la obra *Cielo Rojo* para orquesta sinfónica, el orgánico fue conferido por la maestra Zulema De la Cruz para la realización de la última tarea de la asignatura de Proyectos de Composición Instrumental, siendo ésta la primera obra compuesta para orquesta sinfónica de la autora.

En cuanto a la elección de los géneros, se puede decir que todos ellos son de la Sierra andina, a excepción del Yumbo, cuyo origen es el Oriente ecuatoriano. Esto se da debido a que estos géneros son cercanos a la autora, ya que es originaria de Quito, capital del Ecuador que se ubica en la región de la Sierra, que se extiende de norte a sur por la Cordillera de los Andes.

Para el proceso de composición, la autora se basó en el estilo y en los recursos utilizados por compositores conocidos universalmente como Beethoven y Stravinsky. También tomó como referencia tanto ejemplos de la tradición popular como ejemplos académicos de compositores como Gerardo Guevara (discípulo de Nadia Boulanger¹) y Luis Humberto Salgado, famosos compositores ecuatorianos, cuyas biografías se presentarán en el marco teórico. Cabe decir que la obra *Avecilla* se basó en un sistema compositivo creado por la maestra Zulema De la Cruz, e impartido en las clases del Máster.

Es así que, en este trabajo, se presentan estas propuestas académicas que, basadas en los géneros tradicionales, muestran un lenguaje elaborado y estético, que espero sea de agrado del público, por lo que se pretende lograr una pequeña evolución en cuanto a la composición de los géneros tradicionales escogidos.

¹ Compositora, directora de orquesta, pianista y docente francesa de gran prestigio internacional que formó a muchos de los grandes compositores del siglo XX, entre ellos: Leonard Bernstein, Aaron Copland, Igor Markévich, Yehudi Menuhin, Astor Piazzolla, Philip Glass, Quincy Jones y Daniel Barenboim. (Consultado el 01/12/2023: <https://www.mujeresnotables.com/2020/10/17/biografia-de-nadia-boulanger-musico-francesa-de-prestigio-internacional/>)

3. AUTOVALORACIÓN DE LAS OBRAS PRESENTADAS

Como música ecuatoriana con poca experiencia en el área compositiva antes de iniciar este Máster, nació en mí el deseo de crear obras basadas en los géneros tradicionales de mi país, como imagino sucede con muchos compositores en sus distintas etapas compositivas. Es así que he creado estas obras manteniendo sus características generales a la vez que he mostrado un lenguaje propio gracias al conocimiento adquirido en estos últimos meses.

El lenguaje compositivo de tres obras, particularmente del Pasillo, el Danzante y el Yumbo, tiene una génesis que puede ser muy tradicional, sencilla y cercana para todo público. De esta manera, se pretende acercar a los no músicos a la música ecuatoriana compuesta desde el punto de vista académico-clásico. Se busca lograr entendimiento y agrado por parte del público que asiste a las salas de concierto en Ecuador. Además, se ha procurado enriquecer la sonoridad tradicional con los conocimientos de armonización, orquestación, instrumentación y demás áreas adquiridos en este Máster, por lo que considero que la evolución de las obras ha sido exponencial.

Por otro lado, los lenguajes compositivos del Yaraví, San Juanito y Albazo salen de lo tradicional. Surgieron debido a la necesidad de experimentación de la autora en lenguajes como la bitonalidad y el atonalismo, como se verán en el San Juanito y el Albazo, respectivamente. En el Yaraví, por ejemplo, cabe notar el uso de la instrumentación, distinta de los otros géneros, pues la flauta hace uso de técnicas extendidas y el *ostinato* rítmico de este género es ejecutado en la tapa del piano.

De esta manera, se puede decir que los géneros presentados en sus distintos lenguajes tanto tradicionales como contemporáneos, además de mantener su esencia, han sido llevados a otro nivel en que se han transformado para llevar otro traje, otra sonoridad, talvez más llena, llamativa, estética o simplemente solo diferente y con voz propia, siendo ésta una etapa importante para la autora en el desarrollo de su estilo o de varios estilos en su vida compositiva.

La metodología que se utilizará en el análisis será caleidoscópica, primando un análisis descriptivo. Esta metodología nos permitirá concebir cada obra dentro del entorno social y cultural en el que fue creada esa música popular, y así se podrá identificar qué parámetros musicales se han completado o desarrollado. Se abordarán los aspectos más característicos

de cada obra, a la vez que se establecerán comparaciones entre las piezas populares y las presentadas en este trabajo.

4. OBJETIVOS

El objetivo general de este trabajo es:

- Componer una serie de obras que incluya seis géneros tradicionales ecuatorianos y presentar su respectivo análisis.

Para lo cual, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Buscar una sonoridad que, dentro de las diferencias de cada género, les confiera unidad sonora a las piezas.
- Exponer los fundamentos del nacionalismo musical y su influencia en la música del Ecuador.
- Identificar las principales características de los géneros tradicionales ecuatorianos escogidos.
- Diseccionar los diferentes lenguajes compositivos de las obras con el fin de completar el análisis de varios aspectos: rítmico, melódico, armónico, formal e instrumental.
- Establecer las diferencias entre ejemplos populares de estos géneros tradicionales y las obras presentadas en este trabajo.

5. MARCO TEÓRICO

5.1. EL NACIONALISMO MUSICAL

En el momento de abarcar este punto de mi investigación, como es el Nacionalismo Musical, encontré una literatura musicológica y musical muy amplia. He consultado multitud de libros y partituras del nacionalismo, pero con el fin de dirigir mi investigación hacia el nacionalismo ecuatoriano, me decidí por realizar las siguientes aportaciones. En primer lugar, definamos la palabra nacionalismo. Viteri (2017) señala que “nacionalismo” es el sentimiento de pertenencia a la nación de cada persona, va más allá del sentimiento e incluye contenido doctrinal o acción política en un sentido concreto.

El nacionalismo en música, se refiere al uso de materiales que son reconocibles como nacionales o regionales. Por ejemplo, el uso de la música folclórica y el uso de melodías,

ritmos y armonías inspirados por la misma. El nacionalismo también incluye el uso del folclor² como base conceptual, estética e ideológica (...). (Viteri, 2017, p.4)

El autor explica que el nacionalismo también ha sido relacionado con el romanticismo musical de mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Algunos países relacionados con el nacionalismo son: España, Reino Unido, Estados Unidos, México, Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Venezuela, Ecuador, Polonia, Rusia, Rumanía, Hungría, Noruega, Finlandia, Suecia, Ucrania, entre otros. Unos pocos ejemplos de compositores nacionalistas son: Frédéric Chopin, en Polonia; Manuel de Falla, en España; Béla Bartók, en Hungría. Bartók (1881 – 1945) arranca del nacionalismo para llegar a la abstracción musical en sus últimas obras. Recogió en sus creaciones ritmos exóticos y desconocidos, así como escalas primitivas. Todo ello le hizo componer con un lenguaje audaz, llegando a ser una de las grandes revoluciones de la música en el siglo XX.

La música culta no popularesca ha sufrido casi siempre las influencias de la música popular. Para no remontarnos (...) a épocas demasiado lejanas (...) bastará pensar en el papel que tocara a las melodías de los corales en la música de Bach. Mientras tanto, los pastorales, las musettes de los siglos XVII y XVIII no son en el fondo sino imitaciones de la música popular de entonces, que era ejecutada en cornamusa o en cítara. (Bartók, 1979, p.68)

Bartók también explica (en esta primera edición en español) que los compositores clásicos de Viena también incluyeron la música popular en sus obras y da como ejemplo el tema principal de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, cuya melodía es de danza eslavo-meridional. El investigador menciona que los primeros compositores nacionalistas que cedieron abiertamente y en conciencia a la influencia de la música popular fueron: Franz Liszt, Chopin, Grieg, Smetana, Dvorák y los compositores rusos del siglo XIX, que introdujeron cada vez más en sus obras el carácter de su pueblo.

5.2. EL NACIONALISMO MUSICAL ECUATORIANO

El etnomusicólogo y compositor ecuatoriano Juan Mullo (2009) afirma que tanto el nacionalismo como la música nacional ecuatoriana son parte de un proceso que se gesta desde el siglo XVIII, XIX y tiene su auge en el XX, en donde los principios del hombre ya no se

² Conjunto de tradiciones, leyendas, creencias, costumbres y proverbios populares.

rigen por la razón o el espíritu, sino por la naturaleza. Estos conceptos dan paso al pensamiento romántico en el contexto republicano del siglo XIX.

Mullo también menciona que Pablo Guerrero, uno de los importantes musicólogos ecuatorianos, considera que la música indígena andina incide mucho en la música ecuatoriana.

La escala musical de cinco sonidos y la pentafonía andina fueron la base para la elaboración de las melodías de casi toda la “música nacional”. A los ritmos llegados del extranjero, el músico mestizo los procesa con esta estructura sonora. (...) La escala pentafónica sigue siendo la estructura sobre la cual se construye gran parte de esta música mestiza. (Mullo, 2009, p.35)

Como explica la musicóloga y compositora ecuatoriana Jannet Alvarado (2019), las escalas pentafónicas en mención son las que no poseen semitonos: do, re, mi, sol, la (modo mayor) y la, do, re, mi, sol (modo menor); uno de sus orígenes es atribuido a la música inca.

La música nacionalista ecuatoriana, en su búsqueda de identidad, menciona Alvarado, es una amalgama entre armonía tonal funcional europea, melodías construidas sobre escalas modales y géneros musicales populares mestizos como: danzante, yaraví, sanjuanito, albazo, pasillo, entre otros.

Si por una parte, el nacionalismo fomentó el incremento de la música académica, colonizadora e impositiva de la técnica tonal e instrumentos musicales de origen occidental, por otra, promovió la composición de pasillos, albazos, sanjuanitos o yaravíes, géneros populares mestizos que ingresaban al “salón” desplazando poco a poco a los europeos como: vals, polka, bolero español (...), dirigidos a los grupos sociales de élite (...). (Alvarado, 2019, p.27)

Viteri (2017) afirma que entre los primeros compositores nacionalistas ecuatorianos estuvieron Francisco Salgado³, Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, quienes se formaron en el Conservatorio Nacional de Música en Quito con maestros italianos. En una segunda generación de compositores nacionalistas ecuatorianos encontramos a Luis Humberto Salgado, Carlos Bonilla Chávez, Claudio Aizaga, Gerardo Guevara, entre otros. A continuación, presentamos una corta biografía de los dos compositores más influyentes en las obras de la

³ (1880-1970) Compositor, crítico musical, pianista y director de banda cayambeño. Padre de Luis Humberto Salgado.

autora de este trabajo, con el fin de que aquellos que consulten mi trabajo tengan un conocimiento más amplio de las fuentes en las que me he basado.

Luis Humberto Salgado (1903-1977) fue compositor, pianista y crítico musical, originario de la ciudad de Cayambe, ubicada en la Sierra ecuatoriana. Es la figura mayor de la música ecuatoriana del siglo XX. Fusionó los elementos vernáculos y europeos para crear una música propiamente ecuatoriana. Su estilo era “modernista y ultra modernista hasta el post-serialismo, más allá de Schönberg”. Salgado fue un compositor ecléctico y ocupa un sitio importante en la música latinoamericana. La difusión de sus obras lo situarán al lado de figuras como Héctor Villa-Lobos y Alberto Ginastera (Ortiz, s.f.).

Gerardo Guevara, compositor quiteño nacido en 1930. Fue discípulo de Luis Humberto Salgado, de Jorge Rayki (con quien estudió la obra de Béla Bartók) y posteriormente en Francia estudió con la compositora Nadia Boulanger, gracias a una beca de la UNESCO (Viteri, 2017).

Algunos de los elementos teórico-musicales utilizados por Guevara en sus obras son la escala pentafónica anhemitónica (que no contiene semitonos) en su modalidad mayor y menor, armonía cuartal (acordes formados por cuartas), formas musicales europeas (...) y géneros ecuatorianos (...). (Alarcón, 2020, p.23)

5.3. GÉNEROS TRADICIONALES ECUATORIANOS

La música ecuatoriana incluye una variedad de géneros musicales, pero se escogieron solamente seis para la realización del presente trabajo: Pasillo, Danzante, Yumbo, Yaraví, San Juanito y Albazo. A continuación, las principales características que los definen.

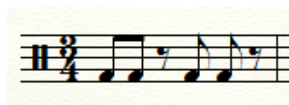
5.3.1. Pasillo

Alvarado (2019) afirma: “El pasillo es uno de los géneros musicales que más identifica al Ecuador” (p.21). La investigadora menciona que el compositor colombiano Jorge Añez concluye en su trabajo que “ha sido imposible señalar en cuál de estas naciones -Ecuador, Venezuela, Colombia- se mecía la cuna del elegante y típico ritmo” (p. 29).

Alvarado, además, explica que el pasillo es parte del patrimonio de varios países además de Colombia y Venezuela: Panamá, Costa Rica, Guatemala, El Salvador, México y Nicaragua; y no se puede precisar en cuál de estos lugares se originó, pero sí se puede afirmar que es parte del mestizaje entre danzas y canciones provenientes de Europa. Al respecto, Mullo (2009) concluye que este género se originó en el vals europeo. Así, Alvarado define al pasillo como

un género de la Sierra y de la Costa ecuatoriana con un tempo que puede ser movido o lento en compás de 3 / 4.

Figura 1. Esquema rítmico generalizado del pasillo



Fuente: Elaboración propia

Al pasillo se lo puede clasificar estructuralmente en tres grupos. En primer lugar, tenemos al pasillo de salón en tempo *Allegro* para piano, de estructura A-B o A-B-A, de armonía tonal. En segundo lugar, está el pasillo canción, en tempo *Moderato* o Lento de estructura: A-B o A-B-A con introducción y coda, generalmente con acompañamiento de guitarra y armonía tonal. Finalmente, está el pasillo instrumental o cantado, con propuestas académicas contemporáneas y cuya estructura y orquestación son libres (Alvarado, 2019).

5.3.2. Danzante

Según Mullo (2009), el danzante hace referencia al “hombre que danza” y su ritmo está marcado por el tambor o el bombo. Álex Alarcón (2020), pianista e investigador ecuatoriano, afirma: “El danzante es un género que tiene células rítmicas trocaicas, es decir, una nota larga y una corta, escrito en compás de 6/8 de tempo moderato. Generalmente su discurso melódico está escrito en pentafonía menor⁴⁹” (p.25). Alvarado (2019) indica que el danzante es un género de la Sierra ecuatoriana, cuyo esquema rítmico es:

Figura 2. Esquema rítmico del danzante



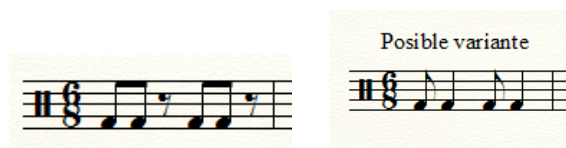
Fuente: Elaboración propia

5.3.3. Yumbo

Como lo afirma Alarcón (2020), el yumbo es una danza de los indígenas del Oriente ecuatoriano, de origen prehispánico, está escrito en 6/8 de tempo *Allegro*, o *Moderato*; su carácter es guerrero.

⁴ Basada en la escala pentafónica anhemitónica, la cual no contiene semitonos (Alarcón, 2020).

Figura 3: *Esquema rítmico del yumbo*



Fuente: Elaboración propia

Juan Mullo (2009) presenta un análisis realizado por el compositor Luis Humberto Salgado, en el que manifiesta que el yumbo junto al danzante son consideradas danzas heliolátricas⁵ y preincásicas. Confiere al yumbo un movimiento *Allegro*, vivo, y al danzante un movimiento más tranquilo. El compositor Gerardo Guevara también relaciona estos dos ritmos pues serían “la base rítmico-melódica de nuestra tradición musical” y concretamente el yumbo provendría del Oriente y se introduciría a la Sierra (p. 62). El autor encuentra similares a estos dos géneros y su ritmo está marcado por el bombo o el tambor.

Nótese que el esquema rítmico del yumbo es inverso al del danzante. El danzante tiene una nota larga y una breve y el yumbo una breve y una larga, lo cual tiene importancia en la danza de ambos ritmos. Según el coreógrafo Édgar López, el ritmo ceremonial de estos géneros tiene relación con el pulso cardíaco (Mullo, 2009).

Figura 4. *Comparación de esquemas rítmicos entre el danzante y el yumbo*



Fuente: Elaboración propia

5.3.4. Yaraví

Mullo (2009) considera que “en la melodicidad y expresión del yaraví se encontraría el *ethos*⁶ de la música nacional” (p. 62). Pablo Guerrero explica que “la matriz generadora de gran parte de la música ecuatoriana de raíz andina es el yaraví, ya que es el primer género musical sobre el cual existen más evidencias alrededor de 1876”⁷(p.55).

⁵ Relacionado al culto o adoración al Sol.

⁶ El Diccionario de la Lengua Española define *ethos* como el conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad.

⁷ Año de publicación de “La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875” de Juan Agustín Guerrero, en el cual ya se enuncia al yaraví como género determinante de la cultura quiteña.

El yaraví es un género lento de raíz indígena, de carácter melancólico. Su línea melódica es por lo general pentafónica, está escrito en 6/8. Existen dos tipos de yaravíes: el instrumental y el yaraví canción, cuyo texto trata de temas amorosos, dolorosos, de despedida o funerarios (Alarcón, 2020). Por otro lado, según Mullo (2009), Luis Humberto Salgado clasifica los dos tipos de yaraví en: yaraví indígena, de compás binario compuesto (6/8) y en pentafonía menor y yaraví criollo, de compás ternario simple (3/4) que utiliza la escala menor melódica y la cromática. Según Alvarado (2019), el esquema rítmico del yaraví es:

Figura 5. *Esquema rítmico del yaraví*



Fuente: Elaboración propia

5.3.5. San Juanito

Alvarado (2019) indica que es un género alegre de la Sierra ecuatoriana en compás de 2/4, cuyo esquema rítmico es:

Figura 6. *Esquema rítmico del Sanjuanito*



Fuente: Elaboración propia

Alarcón (2020) explica que el San Juanito o Sanjuanito tiene una estructura binaria, escrito en tonalidad menor, de tempo *Allegro* o *Allegro Moderato*. Existen dos tipos de Sanjuanitos: Sanjuanito indígena y Sanjuanito mestizo, cada uno con diferente estructura. El San Juanito indígena presenta un estribillo y estrofa mientras que el San Juanito mestizo tiene estribillo y dos estrofas, en ambos casos siempre se repetían con algún tipo de variación. Según Mullo (2009), el Sanjuanito indígena se lo interpreta en el contexto ritual de la fiesta de San Juan o *Inti Raymi* (Fiesta del Sol), mientras que el mestizo se lo ejecuta en cualquier ocasión.

Cabe mencionar que, a pesar de estar escrito en tonalidad menor, constituye un género bailable que ameniza las festividades.

5.3.6. Albazo

“Es una danza mestiza que se ejecutaba en las serenatas al alba, anunciando el inicio de las fiestas populares, de allí procede su nombre. Escrita en compás 6/8, (...) su tempo es allegro, moderato o allegro - moderato” (Alarcón, 2020, p.29).

Mullo (2009) afirma que, en el baile del albazo, se da un desplazamiento marcando dos tiempos: paso adelante y paso atrás. Gerardo Guevara piensa que el albazo es un yaraví que va ganando velocidad hasta convertirse en danza y la guitarra es la protagonista en el acompañamiento de este ritmo. Finalmente, en la música de banda, el tambor redoblante, posiblemente, simulará el rasgueado de la guitarra.

Según Alvarado (2019), el albazo es un ritmo alegre de la Sierra ecuatoriana, cuyo esquema rítmico es:

Figura 7. *Esquema rítmico del albazo*



Fuente: Elaboración propia

Cabe recordar que los géneros tradicionales escogidos en este trabajo provienen de la Sierra ecuatoriana, a excepción del yumbo, que es originario del Oriente ecuatoriano y se introdujo en la Serranía.

Como síntesis, podemos decir que los géneros musicales nombrados reflejan similitudes y diferencias, pues son danzas de distintos estilos. Sus diferencias radican especialmente en su tempo y estructura, mientras que sus similitudes son varias: el uso de la pentafonía menor en su melodía⁸, el uso frecuente del compás compuesto (6/8) y el uso de un sistema armónico tonal. Teniendo al yaraví como género determinante, estos géneros musicales se caracterizan por su profunda expresividad melódica.

En cuanto a la métrica de estos géneros, es importante remontarse a la historia, pues en Ecuador, la cultura musical mestiza, a la vez que adopta desde fines del siglo XIX los géneros indígenas con características heterométricas⁹, paralelamente va adecuándolos al sistema

⁸ Con excepción del pasillo, cuya melodía es heptáfona, característica heredada del vals europeo.

⁹ En el sistema rítmico dancístico de origen prehispánico, la música se dividía por acentos y heterometrías.

rítmico divisionario occidental (por compases): 2/4, 6/8, 3 / 4, compases en los que se escribe la música ecuatoriana. Esto tenía una intención de regulación dancística que ayudaría a la formación de una nueva identidad sonora y corporal, es decir, una occidentalización de los ritmos indígenas. Este proceso diseñó un lenguaje corporal dancístico diferente al de su progenitor andino cuanto del europeo, ya que estos pasos de baile tenían estrecha relación con la ejecución instrumental de la música mestiza (Mullo, 2009).

Es así que resulta interesante dilucidar que los géneros tradicionales nombrados en este trabajo, a pesar de estar escritos en tonalidad menor, son llevados al baile (a excepción del yaraví) y constituyen una expresión musical y corporal de identidad nacional. Al respecto, recordemos la frase célebre del naturalista y viajero alemán Alexander von Humboldt (1769-1859): “Los ecuatorianos son seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste”. De esta manera, se refleja “un reforzamiento de la tristeza como marca presente en buena parte de la producción musical nacional y del imaginario del ser ecuatoriano” (Cazar, 2013).

En el siguiente apartado, se procederá con el análisis de las obras compuestas. Como se dijo en la introducción, primará un análisis descriptivo de los aspectos más característicos de cada pieza a la vez que se tomarán en cuenta influencias de ejemplos populares y académicos. Además, cabe decir que el lenguaje compositivo elegido parte del lenguaje tradicional y se dirige hacia el contemporáneo, según la autora adquiriría conocimientos en este Máster. Se pretende desarrollar y mostrar un lenguaje propio que toma como base los géneros tradicionales del Ecuador para hacerlos perdurar en el tiempo. Es así que este trabajo constituye un aporte al panorama musical actual, pues hace llegar un lenguaje distinto al popular a la música vernácula ecuatoriana.

6. MARCO METODOLÓGICO

6.1. ANÁLISIS DE *EL CAMINO DE LA VIDA*

Esta obra de género pasillo, fue compuesta para piano solo en el año 2021 – 2022, un año antes de empezar este Máster y era muy corto, pues tenía una estructura muy sencilla. Cuando se lo pensó para el Trabajo de Fin de Máster, la autora lo amplió en el aspecto formal e instrumental, pues lo compuso para flauta travesa y piano y posteriormente para formato de sexteto (flauta travesa, clarinete en Si bemol, trompa en Fa, violín, cello y piano) como

una de las tareas de la asignatura de Proyectos de Composición Instrumental. Es importante decir que este pasillo es netamente instrumental, no posee letra o texto a ser cantado. El texto es característico de los pasillos populares. Hay ejemplos de pasillos ecuatorianos académicos que tienen texto y otros que no lo tienen.

Este pasillo hace una reflexión sobre los momentos buenos y malos que tenemos en la vida y que, sobretodo, debemos mantener una actitud positiva y tomar la felicidad como una decisión de vida.

6.1.1. Estructura formal y armónica

Este pasillo está escrito en compás de 3 / 4 y en tonalidad de sol menor. Posee una estructura bipartita con una introducción, un estribillo o interludio y una coda. La introducción, el estribillo y la parte A están en tempo *Moderato* con la indicación *molto espressivo*, mientras que la parte B y la coda en tempo *Allegro*.

Tabla 1. Estructura formal de *El Camino de la Vida*

Tempo:	Moderato				Allegro	
	Introducción	Interludio	Parte A	Interludio	Parte B	Coda
Tonalidad:	Sol menor				Sol Mayor	

Fuente: Elaboración propia

Introducción: En el formato flauta traversa – piano, la introducción (cc. 1 – 13) está escrita para piano solo y realiza estos enlaces en los compases 1 – 9: I – V – VI bajado con 7M – II bajado con 7M, con una sección de semicorcheas y corcheas que finaliza en un *ritardando*. Los últimos acordes además de ser bajados¹⁰ tienen la séptima mayor en su sonoridad, lo cual no es usual en el lenguaje tradicional ecuatoriano. En el c. 10 (*a tempo*) entra por el VI grado el ritmo característico del pasillo en el bajo con una sencilla melodía de negras y blancas en la mano derecha, termina esta frase en el I grado.

Estribillo o interludio: Abarca los compases 14 – 21 y es interpretado a piano solo. El ritmo de pasillo permanece y la melodía adquiere más personalidad. Los acordes utilizados son: Gm (I)

¹⁰ Los acordes bajados constituyen un recurso muy utilizado por el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado en gran parte de sus obras.

– Cm (IV) – F (V/Bb) – Bb (III) – Cm (IV) – Gm (I) – D (V) – Gm (I). En esta frase, hay un pequeño movimiento a la relativa mayor (Bb) y regresa a la tonalidad original.

Parte A: Abarca los cc. 22 – 53. Es la entrada de la flauta traversa con un calderón en el segundo tiempo (mi bemol) cantando la melodía, mientras que el piano hace un *ostinato* rítmico-armónico en la mano izquierda con la clave rítmica del pasillo. En el c. 25, cabe notar la melodía a manera de contra canto o respuesta del piano, un recurso muy empleado en la música ecuatoriana cuando existen notas largas al final de la frase en la melodía principal. El investigador Luis Rodríguez (2021) la denomina melodía secundaria, la cual “adquiere mayor protagonismo principalmente en los finales de los fragmentos internos de la melodía principal, como respondiendo o generando un diálogo con esta (...). Suelen tener independencia motívica con respecto a la melodía principal” (p.13). Hay varias instancias de este recurso en la pieza.

Figura 8. Ejemplo de melodía secundaria en *El Camino de la Vida*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 2/4. The score starts at measure 27. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Piano part has a rhythmic accompaniment. A red bracket labeled 'Melodía secundaria en el piano' points to a specific measure in the Piano part. The dynamic marking 'mf' is present in the Piano part.

Fuente: Elaboración propia

Se presentan dos frases de ocho compases cada una, en tonalidad de sol menor. En el c. 38, la flauta repite estas frases una octava arriba para darle más presencia, mientras que el piano cumple su función de acompañamiento y en ocasiones presenta melodías secundarias.

Interludio: Incluye los cc. 54 – 61 y es interpretado por el piano, la flauta ejecuta unos pequeños contra cantos.

Parte B: Incluye los cc. 62 – 97 en tempo *Allegro* y en tonalidad de sol mayor. Este cambio de tempo y cambio a una tonalidad mayor es muy común en este género en ejemplos populares y académicos. Se presentan dos frases de ocho compases cada una. Los enlaces armónicos utilizados son: G (I) – Am (II) – D (V) – G (I) – G (I) – Am (II) – Em (VI) – F (VII bajado) – C (IV) – D (V) – G (I). El uso del VII grado bajado sorprende al oyente, ya que no es común en este

género. El uso del II grado confiere ternura al pasaje, como el inicio del Pasillo popular *Al Besar de un Pétalo* de Marco Tulio Hidrobo: I – II – V – I en tonalidad mayor.

Hasta el c. 77, la flauta lleva la melodía principal. En el c. 78, el piano ejecuta la melodía principal, repitiendo las dos frases anteriores. En el c. 92, la flauta retoma la melodía principal y en el c. 93 se presenta el VI grado bajado, haciendo el enlace D (V) – Eb (VI bajado), y luego D (V) – G (I) – D (V) – G (I), que llega a un matiz de *ff*.

Coda: Abarca los cc. 97 – 100 y consiste en arpeggios de sol mayor en el piano para terminar la pieza y llegar a una nota larga con calderón en ambos instrumentos en matiz de *ff*. Como se dijo al inicio, el mensaje de la obra es tomar la felicidad como una decisión de vida, por lo que se decidió dar un final en tonalidad mayor y con este matiz.

6.1.2. Texturas

Según Rodríguez (2021), en la canción patrimonial ecuatoriana y en la canción en general dadas sus características inherentes, se presentan texturas de melodía con acompañamiento. Existen tres elementos en común dentro de estas texturas:

- Melodía principal: Es ejecutada por el cantante o por los instrumentos melódicos.
- Melodías secundarias: Son contra cantos realizados por los instrumentos melódicos.
- Acompañamiento: Identifica a cada ritmo y los diferencia entre sí. Suelen presentar internamente elementos como un bajo o línea de bajo característico, el rasgado de guitarra, y en algunos casos instrumentos de percusión.

En cuanto a la melodía principal, la melodía del pasillo es heptáfona, como ya dijimos, característica heredada del vals europeo y este pasillo no es la excepción. En esta obra, hay una larga sección a piano solo que comprende la introducción y el interludio (cc. 1 - 21). Esta característica es muy común en los pasillos populares y académicos, en que el pianista tiene el protagonismo para presentar la tonalidad y posteriormente dar paso a la melodía principal, la cual empieza en el c. 22 ejecutada por la flauta travesa, mientras que el piano lleva el acompañamiento ejecutando la clave rítmica.

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

Resulta importante señalar que los acompañamientos pueden ir presentando pequeñas variantes dentro de una misma obra, (...) no obstante a esto, se mantiene la presencia de las claves rítmicas como base de la estructura motivica de estos acompañamientos (Rodríguez, 2021, p. 17).

Es así que mientras la mano izquierda del piano ejecuta este *ostinato* rítmico-armónico, la mano derecha refuerza la melodía una octava abajo o realiza melodías secundarias o contra cantos. También en pocas ocasiones la mano derecha refuerza el *ostinato* rítmico-armónico.

Figura 9. Acompañamiento del piano en *El Camino de la Vida*

Figure 9 shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The piano part features a rhythmic pattern in the left hand, while the right hand provides harmonic support and occasional melodic reinforcement. Annotations include 'Contra canto' for the flute's counter-melody, 'El piano refuerza melodía' for the piano's right-hand reinforcement, and 'Ostinato rítmico' for the piano's left-hand pattern. Dynamics like *mp* and *mf* are indicated.

Fuente: Elaboración propia

Es importante mencionar que en los cc. 74-76, la mano izquierda del piano sale del *ostinato* rítmico y ejecuta corcheas, y la mano derecha hace negras con punto, cayendo en contratiempo. Este cambio es una de las variantes de acompañamiento en este género.

Figura 10. Variante de clave rítmica en el piano en *El Camino de la Vida*

Figure 10 shows a musical score for piano accompaniment, specifically a rhythmic variation. It consists of two staves: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The piano part shows a change in the left hand's rhythm, moving away from the previous ostinato. Dynamics like *mf* and *f* are indicated.

Fuente: Elaboración propia

Hasta el c. 77, la flauta lleva la melodía principal. En el c. 78, el piano ejecuta la melodía principal, repitiendo las dos frases anteriores, mientras que la flauta realiza un contrapunto y lleva una melodía secundaria.

Figura 11. Ejemplos de melodía principal y melodía secundaria en *El Camino de la Vida*



Fuente: Elaboración propia

En el c. 92, la flauta traversa retoma la melodía principal y junto al acompañamiento del piano, con ostinato rítmico-armónico y reforzamiento de la melodía, llegan al clímax final en *ff*.

6.2. ANÁLISIS DE *EN LAS COLINAS BAJO EL ALBA*

6.2.1. Estructura Formal y Armónica

Esta obra es de género danzante, compuesta en el verano del año 2023, durante el receso del Máster. Se tomó como referencia el famoso Danzante *Vasija de Barro* de Gonzalo Benítez y Luis A. Valencia¹¹. Está escrito en 6/8, se desarrolla en una sola tonalidad y su estructura formal es bipartita: introducción/interludio, parte A, interludio, parte B, interludio.

En las Colinas Bajo el Alba es un danzante escrito para flauta y piano, en compás de 6/8 en tempo *Moderato* con la indicación *molto espressivo*. Empieza en la tonalidad de re menor y luego modula a fa menor. A continuación, su estructura formal.

Tabla 2. Estructura formal de *En las Colinas Bajo el Alba*

Tempo: Moderato

Introducción	Parte A	Interludio	Parte B	Interludio	Puente	Parte C	Interludio	Parte D	Coda
--------------	---------	------------	---------	------------	--------	---------	------------	---------	------

Tonalidad: Re menor

Fa menor

Fuente: Elaboración propia

Introducción: Abarca los cc. 1 – 5 piano solo. Esta melodía se mueve en el primer grado de re menor y lleva ya el ritmo trocaico del danzante.

¹¹ La letra o texto fue escrito por los poetas Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Hugo Alemán y el pintor Jaime Valencia.

Parte A: Incluye los cc. 6 -21. Presenta dos frases de ocho compases cada una en tonalidad de re menor. Entra la flauta con la melodía y el piano lleva el acompañamiento con *ostinato* rítmico. Los enlaces armónicos son:

Primera frase: I – III – V (m) – I (se repite este patrón)

Segunda frase: III – VII (M) – IV – I – III – VII (M) – V (m) – I

Cabe notar la repetición de los patrones armónicos para completar las frases de 8 compases, rasgo común en las obras populares. Cabe notar también la presencia del V grado menor y el VII grado mayor, ya que la melodía es pentáfona anhemitónica y se toman los acordes derivados de esa escala. El uso de este tipo de escala se ve no solo en obras populares, sino también en académicas, en obras de compositores como Gerardo Guevara, Luis Humberto Salgado, entre otros.

Figura 12. Escala pentáfona de re menor y sus acordes en tríadas



Fuente: Elaboración propia

Es importante mencionar que la segunda frase empieza en el III grado, al igual que en *Vasija de Barro*, cuyos enlaces en la segunda frase son: III – VII (M) – III – V – I.

Interludio: Abarca los cc. 22 – 26 a piano solo. Los enlaces son: VII (M) – I – VII (M) – I.

Parte B: Incluye los cc. 27 – 38. Entra la flauta con la melodía y el piano lleva el acompañamiento. Los enlaces armónicos son: VI – III – VI – III – IV – III – VII (M) – I – IV – III – V(m) – I. Nótese que esta parte inicia con el VI grado, igual que en *Vasija de Barro*, cuyo enlace inicial es el mismo: VI – III – VI – III. Además, ambos danzantes terminan la parte B con el enlace III – V – I. Al respecto, Rodríguez (2021) afirma que este enlace es una cadencia muy usual en canciones de diversos ritmos ecuatorianos. Cabe decir que, en interpretaciones de *Vasija de Barro*, el V grado lo ejecutan como acorde menor o mayor. Mientras que, en esta obra, el V grado es acorde menor con 7ª menor.

Figura 13. Cadencia III – V – I en *En las Colinas Bajo el Alba*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The score starts at measure 35. The Flute part has a melody with eighth and sixteenth notes. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords. The cadence is marked with Roman numerals III, Vm, and I. Dynamics change from mf to mp and then to p.

Fuente: Elaboración propia

Interludio: Abarca los cc. 39 – 43 a piano solo. Los enlaces son: VII (M) – I – VII (M) – I.

Puente: Incluye los cc. 44 – 54 a piano solo. La mano izquierda sale del *ostinato* rítmico para ejecutar blancas con punto y la mano derecha ejecuta corcheas. En esta sección, hay una modulación a fa menor: V (m) – I (fa menor) – VI – I (fa menor) en segunda inversión – V (m) – I. En el c. 51, se presenta el cambio de armadura a fa menor y la mano izquierda vuelve al *ostinato* rítmico del danzante, mientras que la derecha hace una melodía con notas largas.

Parte C: Abarca los cc. 55 – 63. Presenta 2 frases de 8 compases cada una. Entra la flauta con la melodía y el piano acompaña con *ostinato* rítmico. Los enlaces armónicos son:

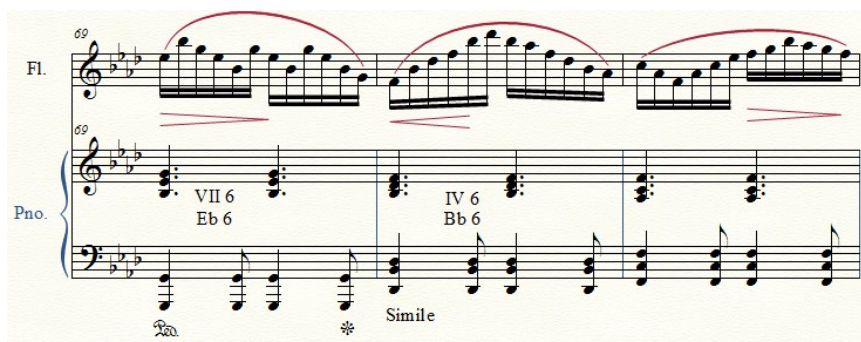
Primera frase: I – III – IV – I (se repite este patrón)

Segunda frase: I – III – V (m) 7m – I (se repite este patrón)

Interludio: cc. 64 - 67 a piano solo. Los enlaces son: VII (M) – I – VII (M) – I (nueva tonalidad).

Parte D: Incluye los cc. 68 – 75. Tiene 1 frase de 8 compases. Entra la flauta con la melodía y el piano acompaña con *ostinato* rítmico. Los enlaces armónicos son: III – VII 6 – IV 6 – I – III – VII 6 – V(m) 7m – I. Cabe notar la primera inversión (con cifrado 6) en los grados VII y IV, que dan una sonoridad atípica en la música tradicional, ya que, por lo general, se presentan los acordes en estado fundamental.

Figura 14. *Acordes en primera inversión en En las Colinas Bajo el Alba*



Fuente: Elaboración propia

Coda: Abarca los cc. 76 – 81 a piano solo. El *ostinato* rítmico se mantiene en la mano izquierda, mientras que la derecha hace negras con punto para dar paso a la melodía que ahora está en la izquierda y muestra los mismos intervalos iniciales de la introducción de la pieza. Termina el danzante en fa menor con un *ritardando*, llega al acorde de I grado con la 7ª menor como apoyatura, que resuelve a la tónica en el cuarto tiempo, en matiz *mp*.

Como vemos, si bien se tomó como referencia el danzante popular *Vasija de Barro*, en la pieza de la autora, se observan varios cambios: se amplió la estructura formal, se presentó una modulación de re menor a fa menor, tonalidad en la que finaliza el danzante, lo cual no ocurre en las piezas populares, pues tienen una sola tonalidad y si se da una modulación, regresan siempre al tono original. Además, se aprecia un tratamiento diferente de los acordes: el V grado menor con 7ª menor, acordes en primera inversión y I grado menor con 7ª menor para finalizar la pieza. Estos rasgos han otorgado al danzante una sonoridad diferente a la popular.

6.2.2. Texturas

En esta obra, se observan varias secciones a piano solo, como la introducción, el interludio, el puente y la coda. Las demás partes las ejecutan ambos instrumentos, por lo que hay un constante cambio de textura a lo largo de la obra. En las partes A, B, C y D, mientras la flauta lleva la melodía en corcheas, negras y negras con punto, el piano lleva el acompañamiento haciendo un *ostinato* rítmico de octavas en la mano izquierda, y la derecha hace negras con punto con la armonía por tríadas y en ocasiones añadiendo la 7ma del acorde. Este es el tipo de acompañamiento del piano en esta obra, no hace melodías secundarias ni refuerza la melodía de la flauta, mas tiene su protagonismo en las secciones ya indicadas. Esta textura en general refleja calma y un estado meditativo, que es lo que se quería lograr en la pieza.

Además, hay dos secciones en que la flauta sale de las corcheas para ejecutar semicorcheas (cc. 55 – 59 y 68 – 75) y llegar a *forte*, el acompañamiento del piano se mantiene.

Figura 15. *Textura flauta-piano en En las Colinas Bajo el Alba*



Fuente: Elaboración propia

6.3. ANÁLISIS DE EL CORAJE DEL CACIQUE

6.3.1. Estructura Formal y Armónica

Para la composición de esta obra, se tomó como referencia el yumbo *Apamuy Shungu* (Dame el corazón) de Gerardo Guevara. Esta pieza tiene texto escrito en quichua y ha sido interpretada por varias agrupaciones corales dentro y fuera del Ecuador. Este yumbo tiene una sola tonalidad, ya que es tradicional. Está escrito en tonalidad menor con melodía pentáfona. Su estructura formal es sencilla, pues es bipartita con una introducción, interludio y coda. Los acordes se forman en base a triadas. El uso generalizado del IV y VI grados está presente. Hay que notar el VII grado menor en la introducción y el uso del II grado bajado en la cadencia final: IV – I – II bajado – I. El compositor utiliza frases de 4 compases y las repite para llegar a 8 compases, un recurso muy utilizado en la música tradicional.

El Coraje del Cacique es un yumbo en compás de 6/8, de tempo *Allegretto vivo*. Está escrito para flauta y piano en do menor. La estructura formal es la siguiente:

Tabla 3. *Estructura formal de El Coraje del Cacique*

Tempo:	Allegretto Vivo									
	Intro	Interludio	Parte A	Interludio	Parte B	Parte C	Puente	Parte B 2	Interludio	Coda
Tonalidad:	Do menor				Mi b Mayor	Mib menor		Mi b Mayor	Do menor	

Fuente: Elaboración propia

Como se ve, la obra tiene una estructura formal ampliada, presenta modulaciones y regresa al tono original. Cabe notar que la introducción (cc. 1 – 6) empieza en el IV grado, al igual que

Apamuy Shungu, con notas largas primero y luego se oye el *ostinato* rítmico del yumbo de carácter guerrero, con acentos en la primera corchea. En el interludio (cc. 7 – 16) a piano solo, cabe notar el uso del VI grado con 7ª mayor, no usual en la música tradicional.

Figura 16. Ejemplo de VI grado con 7ª Mayor en *El Coraje del Cacique*



Fuente: Elaboración propia

En la parte A, entra la flauta con la melodía pentátona y el V grado se lo emplea en el modo menor. Las frases por lo general tienen 4 compases y se repiten para llegar a los 8 compases (dando la sensación de sentido completo), al igual que en la parte B de *Apamuy Shungu*.

En la parte B de la obra de la autora, se presenta una modulación a la relativa mayor (Mi bemol Mayor) entrando por el V grado mayor (Bb), luego hace el enlace IV – V – I en primera inversión, IV – V - I (Mi bemol menor), produciendo un cambio de modo y entramos a la parte C. Hay un cambio de armadura a seis bemoles, tonalidad Mi bemol menor. Las frases en esta sección tienen 3 compases y se repiten para llegar a los 6 compases, lo mismo ocurre en la parte A de *Apamuy Shungu*. Cabe notar el movimiento en círculo de quintas, haciendo este enlace: Ebm (I) – Ab (V de Db) – Db (V de Gb) – Gb, siendo estos V grados mayores. Luego viene un puente en el c. 52, entrando por el IV grado y en el c. 58 se presenta el V grado Mayor (Bb) para resolver a la tónica en modo menor.

Figura 17. Ejemplo de V grado Mayor en *El Coraje del Cacique*



Fuente: Elaboración propia

En el c. 61, hay un cambio de armadura a 3 bemoles, empieza la parte B2; es decir, retomamos la segunda frase de la parte B. Para ello, entramos por el acorde común de la bemol mayor (IV) para hacer V – I, tonalidad de mi bemol mayor. En los c. 69 y 70, se observa el V grado menor de do menor y resolvemos en la tónica para hacer el interludio a piano solo.

La coda empieza en el c. 79 en el VI grado con 7ma mayor, en *súbito piano* para ambos instrumentos. Con la indicación *sempre crescendo*, se da este enlace: VI 7M – I en segunda inversión – III 6 – VII – VI 6 – I en segunda inversión – III 6 – VI 7 M. Como vemos, llega al VI grado con 7ma mayor en matiz *forte*. Para terminar, en el c. 87 se da este enlace: VII – I – V menor – I llegando a *fff*. Cabe recalcar que, en esta obra, se observa VII grado mayor, como dijimos, derivado de la escala pentáfona anhemitónica.

Es importante decir que en esta obra se vio mucha mayor presencia del V grado mayor que del V grado menor, debido al carácter guerrero de la obra. Los cambios a la tonalidad mayor (no usual en este género en la música tradicional) la hacen interesante y ayudan a mantener la energía y es por eso que es una obra intensa y, de seguro, muy amena para los intérpretes.

6.3.2. Texturas

La flauta y el piano tocan notas largas en la introducción hasta que el piano ejecuta el *ostinato* rítmico, dando paso al interludio a piano solo. En la parte A, entra la flauta con la melodía con acentos en la primera corchea, mientras que el piano acompaña con el *ostinato* rítmico en la mano izquierda y una melodía secundaria en la derecha. Ambos instrumentos tienen presencia para lograr el carácter guerrero del yumbo. En la segunda frase, cabe notar el uso de la técnica extendida de *frullato* en la flauta (c. 22 y 24), a manera de respuesta a la melodía del piano.

Figura 18. *Frullato en El Coraje del Cacique*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Flute part has two red boxes labeled 'Flutt' at measures 22 and 24, indicating the use of the frullato technique. The Piano part features a rhythmic ostinato in the left hand and a secondary melody in the right hand, marked with a forte (f) dynamic.

Fuente: Elaboración propia

En la parte B, el piano hace la misma figuración que la flauta, corcheas, y en la segunda frase, hace la melodía de la flauta una octava abajo en la mano derecha, mientras que la izquierda se mantiene con el *ostinato* rítmico. En la parte C, el piano refuerza la armonía una tercera descendente de la melodía de la flauta con la misma figuración y hace un contra canto.

Figura 19. Refuerzo armónico-melódico y contra canto del piano en *El Coraje del Cacique*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) starting at measure 47. The Flute part has a melodic line with eighth notes. The Piano part has a rhythmic ostinato in the left hand and harmonic reinforcement in the right hand. A red box highlights the 'Refuerzo armónico' (harmonic reinforcement) where the piano plays the flute's melody an octave lower in the right hand. A blue box highlights the 'Contra canto' (counter-melody) where the piano plays a counter-melody in the right hand. The score includes dynamic markings like *ff* and *fff*, and a crescendo hairpin.

Fuente: Elaboración propia

En el puente, cambia la textura. El piano hace corcheas en la derecha para dar densidad y agitación a esta sección, donde la melodía de la flauta lleva blancas con punto y negras con punto. En la parte B2, el piano hace contra cantos, refuerzos armónico-melódicos y la flauta otra vez ejecuta *frullato* en los cc. 69 y 70. Finalmente, en la coda, la flauta lleva la melodía mientras que el piano ejecuta el *ostinato* rítmico-armónico con la indicación *sempre cresc.* Luego, ambos instrumentos hacen la misma figuración para llegar al clímax final en *fff*. Para lograrlo, la autora tomó la influencia del clímax final Beethoveniano dado el carácter épico de este yumbo. Al respecto, el compositor Juan Cruz-Guevara (2018) afirma que entre las características de la música orquestal de Beethoven está el *Finale* sinfónico, que es “la búsqueda de clímax hacia el final de los movimientos para dar mayor intensidad en los finales” (p.5). **Figura 20.** Clímax final en *El Coraje del Cacique*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) starting at measure 87. The Flute part has a melodic line with eighth notes. The Piano part has a rhythmic ostinato in the left hand and harmonic reinforcement in the right hand. The score includes dynamic markings like *ff* and *fff*, and a crescendo hairpin.

Fuente: Elaboración propia

6.4. ANÁLISIS DE AIRES DEL TIEMPO

Para abordar esta obra, se analizarán varios aspectos a la vez: formal, armónico e instrumental, dada la naturaleza de la pieza. Para la composición de esta obra de género yaraví, la autora tomó como referencia *Yaraví* de Gerardo Guevara y texto de César Monroy, para soprano y piano. En este yaraví académico, el texto y la música expresan el sufrimiento del indígena. Para comenzar el análisis, se hablará, en primer lugar, sobre su estructura formal para dar paso a los parámetros que comparte o difiere con *Aires del Tiempo*. La obra de Guevara tiene una sola tonalidad, es bipartita con una introducción y un interludio. A continuación, la estructura formal de la pieza de la autora.

Tabla 4. Estructura formal de Aires del Tiempo

Tempo:	Lento									
	Intro	Interludio	Parte A	Interludio	Parte B	Interludio	Puente	Parte C	Interludio	Coda
Tonalidad:	Fa menor							Do menor	Fa menor	

Fuente: Elaboración propia

Aires del Tiempo es un yaraví escrito para flauta y piano en fa menor, con compás de 6/8, de tempo lento e indicación *molto espressivo*. Vale recordar que el yaraví “es un lamento” según Gerardo Guevara (Mullo, 2009), pero en esta pieza, se ha querido dar un aire reflexivo, meditativo y filosófico, talvez con un tinte de nostalgia en ciertas partes. Hablando del tempo, la indicación metronómica es la misma, corchea = 116. En la obra de Guevara, la introducción está a cargo del piano, mientras que en *Aires del Tiempo* esta sección (cc. 1 – 12) es para flauta sola. La figuración del primer compás es la del primer compás de la parte A de la obra de Guevara. La melodía pentáfona se mueve en el espectro del V grado menor (Cm). En los cc. 13 - 14, el piano ejecuta el *ostinato* rítmico del yaraví en la tapa del piano. En el c. 15 empieza el interludio, el piano mantiene el *ostinato* con la mano derecha, y la izquierda hace acordes con cuarta añadida (fundamental, cuarta y quinta del acorde). La flauta entra con la melodía. En general, ésta será la textura usada a lo largo de la pieza, con pocas excepciones. Esta sección tiene 4 compases que se repiten para llegar a 8 compases y completar la frase. En la repetición, se hace un cambio de matiz de *mf* a *mp*.

Figura 21. Inicio del interludio en Aires del Tiempo

Fl. 13

1. *mf*
2. *mp*

ostinato rítmico en tapa de piano

Pno. 13

1. *mf*
2. *mp*

Acordes con cuarta añadida

Rea. Rea. Rea. *

Fuente: Elaboración propia

Uno de los recursos utilizados por Guevara en sus obras es la armonía cuartal (acordes formados por cuartas) (Alarcón, 2020). Es por ello que la autora experimentó con la cuarta justa añadida en estos acordes, pero solamente la usó como reemplazo de la tercera del acorde. Este tipo de acordes le dio el aire meditativo y calmado que la autora buscaba.

En el c. 19 empieza la parte A. Posee 2 frases de 8 compases cada una, que consisten en 4 compases con su repetición. Cada repetición tiene un elemento que la distingue de su original, en el matiz o en la técnica extendida de la flauta. Las técnicas extendidas empleadas en la obra son: sonidos aireados, *frullato*, golpe de llaves y multifónicos. Los acordes del piano también cambian en las repeticiones, pues la primera vez que se presenta la frase de 4 compases, el piano hace acordes en triadas con enlaces usuales como: III, V, IV, I, siendo el V grado menor, y en la repetición de la frase, los acordes tienen la cuarta añadida, como vimos. Estos constantes cambios en los parámetros le dan una sonoridad única a la obra, liberándola de una posible monotonía debido al tempo lento característico de este género y repetición melódica¹². Es importante decir que en el interludio después de la parte A, la flauta ejecuta el *ostinato* rítmico del yaraví con golpes de llaves, mientras que el piano toca la melodía y los acordes en triadas (I – V(m) – IV – I). En el siguiente interludio (c. 55), se da la misma textura, pero el piano toca acordes con cuarta añadida.

¹² Al repetir las frases, técnica muy usada en la composición de este género, se requirió dar variedad utilizando distintos recursos en las repeticiones: cambio de matiz, uso de diferentes técnicas extendidas en la flauta y cambio de armonía en los acordes del piano. Siendo esta la obra más larga de esta serie de piezas (5 min. aprox.), parece resultar interesante y amena para los intérpretes debido a las técnicas empleadas.

Figura 22. *Acordes en triadas en el interludio de Aires del Tiempo*

Fl. 33 Golpe de llaves
Pno. 33 1. *mf* 2. *mp*

Fuente: Elaboración propia

En el c. 59, empieza un pequeño puente con acordes del piano en Gm, V grado de do menor, pero hace el enlace V – VI. Sale del *ostinato* para hacer arpegiados de negras con punto y dar paso a los multifónicos de la flauta (cc. 60 – 63). En el c. 64, empieza la parte C en do menor.

Figura 23. *Puente y parte C en Aires del Tiempo*

Fl. 59 Puente Parte C
Pno. 59 *mf* *mp* *mf*

Fuente: Elaboración propia

En la parte C, en la primera frase, cabe destacar los intervallos de la flauta en la melodía pues hace saltos de octava y novena y el piano ejecuta acordes en triadas: I – III – V(m) – I, siendo el III grado muy usual en la música ecuatoriana. También aquí, como en las otras partes, hay elementos distintivos en las repeticiones de frases. En el c. 80, hay un cambio de armadura a fa menor para hacer el interludio, pero esta vez es diferente. El piano toca la melodía y los acordes los 4 primeros compases y, los siguientes 4, la flauta toca la melodía haciendo un cambio de registro en los 2 últimos compases y termina en el do grave. El piano mantiene el *ostinato* rítmico en la tapa del piano. En los cc. 88-89, el piano ejecuta el I grado con 7ª menor y 9ª mayor, que puede ser igual a la yuxtaposición de los acordes de fa menor y do menor, y luego hace I grado con 7ª menor solamente. En el c. 90, la coda es ejecutada por la flauta con elementos de la introducción en matiz *mp* que llega a *p* con un *ritardando*.

Figura 24. *Final de Aires del Tiempo*

Fuente: Elaboración propia

6.5. ANÁLISIS DE EN LA FIESTA DEL SOL

Este San Juanito está escrito para piano solo, en compás de 2/4 en tempo *Allegretto* con la indicación *con anima*. Cabe decir que, en las comunidades indígenas del Ecuador, los San Juanitos se bailan en junio en la fiesta del *Inti Raymi*¹³ (Fiesta del Sol), de ahí su nombre. Para su composición, la autora se basó en el famoso San Juanito popular ecuatoriano *Pobre Corazón*¹⁴ de Guillermo Garzón Ubidia, cuya estructura es bipartita y tiene una introducción que es a la vez el interludio. A continuación, el análisis formal de la obra de la autora.

Tabla 5. *Estructura formal de En la Fiesta del Sol*

Tempo: Allegretto

Intro	Interludio	Parte A	Interludio	Parte B	Interludio	Parte C	Coda
-------	------------	---------	------------	---------	------------	---------	------

Tonalidad: La menor

Fuente: Elaboración propia

Como podemos apreciar, la estructura de este San Juanito es ampliada, pues tiene 3 partes, la introducción es diferente al interludio y tiene además una coda. En la introducción, la autora presenta una cita¹⁵ del San Juanito *Pobre Corazón* en la misma tonalidad, la menor, en matiz *mf*. Esta cita corresponde a la introducción/interludio de la pieza original, que abarca 8 compases (repetición de 4 compases). Luego, se presenta el interludio de la obra de la autora

¹³ Celebración en que se agradece al Dios Inti (Sol) por la abundancia en las cosechas.

¹⁴ A pesar de su texto tan triste, este San Juanito es una pieza de mucha alegría y gozo en el país, lo que me lleva a cuestionarme como ecuatoriana sobre el proceso de significado y amalgamamiento entre música, texto y tradición en mi país.

¹⁵ La cita musical es “evocar o utilizar dentro de una obra propia un material musical ajeno a dicha obra” (De la Cruz, 2018, p.11).

en matiz *f* entrando por el VI grado (VI – III – I), que consiste también en la repetición de 4 compases para llegar a una frase de 8 compases.

En las tres partes A, B, C ocurre algo no visto en otros San Juanitos. Cada parte tiene 2 frases de 8 compases cada una. Las melodías consisten en 4 compases que se repiten para llegar a la frase de 8 compases, recurso muy utilizado en la música popular, como ya lo hemos dicho, pero el tratamiento de la armonía es muy singular. Durante los 4 primeros compases la tonalidad es la menor, pero en los siguientes 4 compases, la mano izquierda del piano hace acordes en la tonalidad de mi menor respetando los mismos grados tomados en los primeros enlaces, logrando un resultado sonoro de un espectro bitonal (la menor con mi menor). Este recurso confiere variedad sonora en la repetición de los primeros 4 compases de cada frase.

Figura 25. Armonización de melodías en *En la Fiesta del Sol*

Fuente: Elaboración propia

Como vemos, la melodía abarca 4 compases y se repite exactamente en los siguientes, mientras que la armonía es diferente en la repetición de la melodía. En este ejemplo, en el c. 13, el I grado de mi menor tiene una 4ta añadida, luego el III grado de mi menor está en primera inversión, V grado mayor (Bb) y I grado con 4ta añadida. Se respetan los enlaces de los primeros compases: I – III – V – I. Lo que nos lleva a decir que los compases 13-16 tienen un espectro bitonal, ya que la melodía está en la menor y la armonía en mi menor. Este contraste está presente en todas las frases de la obra y le da una sonoridad general diferente a la popular. En las demás partes, los enlaces cambian, pero el tratamiento es el mismo. Cabe recordar que después de cada parte se presenta el interludio, el cual es tonal, y se percibe el continuo contraste entre el espectro tonal y el bitonal a lo largo de la obra. En cuanto a

matices, solo hay un *dim.* a *mp* al final de cada frase. No se pensó en dar un matiz *p* en las repeticiones justamente para hacer notar el cambio de armonía.

En cuanto al ritmo alegre, la mano derecha lleva la melodía con corcheas, semicorcheas y negras (no hay silencios), mientras que la mano izquierda lleva el *ostinato* rítmico de este género, a excepción de la coda. En esta parte, hay arpeggios con 7ma menor en semicorcheas que van cambiando de mano hasta llegar a cc. 71-72, en que se presenta otra vez el espectro bitonal (la menor en mano derecha – mi menor en mano izquierda) haciendo los enlaces I – V en semicorcheas y corcheas. Luego se presenta un juego con el motivo de la cita de *Pobre Corazón* en la mano derecha, mientras la izquierda baja diatónicamente en octavas haciendo corcheas y llega al acorde de la menor en segunda inversión. En el c. 77, se presenta el V grado mayor con 9ª menor con un calderón para resolver en el I grado de la menor con 4ta añadida en matiz de *ff*, llegando al clímax final (*Finale* sinfónico Beethoviano).

Figura 26. Final de *En la Fiesta del Sol*

The musical score is for a piano solo piece in 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 70 and ends at measure 75. The second system starts at measure 76 and ends at measure 78. The score is written for piano (Pno.).

Measure 70: The right hand (RH) plays a melody of eighth notes, and the left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The RH has a dynamic marking of *f* and the LH has a dynamic marking of *ff*.

Measure 71-72: The RH and LH continue their respective patterns. The RH has a dynamic marking of *f* and the LH has a dynamic marking of *ff*.

Measure 73-75: The RH and LH continue their respective patterns. The RH has a dynamic marking of *f* and the LH has a dynamic marking of *ff*.

Measure 76: The RH and LH continue their respective patterns. The RH has a dynamic marking of *f* and the LH has a dynamic marking of *ff*.

Measure 77: The RH and LH continue their respective patterns. The RH has a dynamic marking of *f* and the LH has a dynamic marking of *ff*.

Measure 78: The RH and LH continue their respective patterns. The RH has a dynamic marking of *f* and the LH has a dynamic marking of *ff*.

Annotations:

- Espectro bitonal:** A purple box highlights measures 71-72, indicating a bitonal spectrum.
- Motivo de cita de Pobre Corazón:** An orange box highlights measures 73-75, indicating a quote from the piece 'Pobre Corazón'.

Fuente: Elaboración propia

6.6. ANÁLISIS DE AVECILLA

Este Albazo está escrito para piano solo, en compás de 6/8 y tempo *Allegro*. Su estilo compositivo es contemporáneo, pues está basado en un sistema personal de la maestra Zulema De la Cruz, impartido en las clases del Máster. Se trata de un “sistema de composición propio basado en la idea de que un grupo de sonidos o material sonoro actúen como célula generadora de una obra musical” (De la Cruz, 2019, p. 4). La maestra explica que, al aislar la

relación entre los sonidos elegidos, se podrá organizar las uniones verticales y horizontales del sistema compositivo. Es así que este sistema ha permitido a la autora de este trabajo incursionar en la atonalidad. Empecemos el análisis con el parámetro formal de la obra.

Tabla 6. Estructura formal de *Avecilla*

Tempo: Allegro

Intro	Interludio	Parte A	Puente	Parte B	Interludio	Parte C	Parte D	Coda
-------	------------	---------	--------	---------	------------	---------	---------	------

Fuente: Elaboración propia

Para la composición de esta pieza, la autora se basó en el albazo popular ecuatoriano *Pajarillo* de Rubén Uquillas. Como primer elemento, a manera de introducción (cc. 1 – 8), se presenta una cita melódica de *Pajarillo* en do menor a cargo de la mano izquierda. En el c. 9, en clave de sol, empieza la entrada de las notas que conforman el acorde generador de la obra. En el c. 11, ya se lo puede escuchar en su totalidad. En el c. 12, empieza el interludio con corcheas en la mano izquierda, mientras la derecha toca el acorde en una nota larga. Los intervalos que hace la mano izquierda son característicos del acompañamiento del interludio en los albazos.

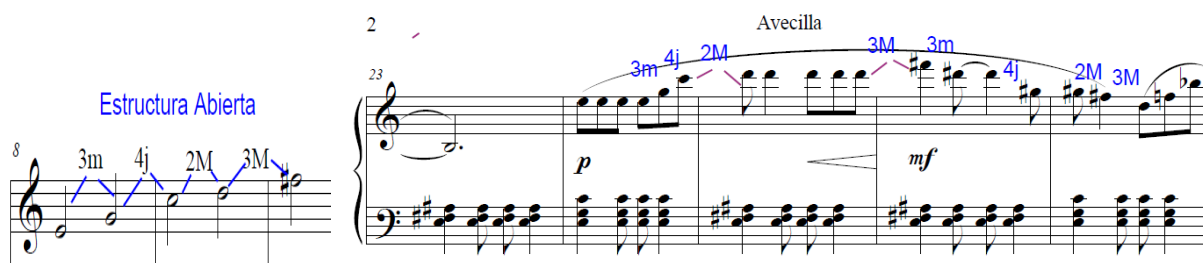
Figura 27. Acorde generador y figuración/intervalos característicos del albazo

Fuente: Elaboración propia

Para la composición de cada parte, se toman en cuenta los intervalos de las estructuras abiertas y cerradas del acorde generador, según lo explicado por De la Cruz (2019). En la parte A, por ejemplo, que contiene 2 frases de 8 compases cada una, se toma en cuenta la estructura abierta, es decir, los intervalos que se forman entre las notas que conforman el acorde, se relaciona un sonido con el siguiente. Estos intervalos son: 3m, 4j, 2M, 3M. Siguiendo este

orden de intervalos, se compuso la melodía y se mantiene la figuración y el movimiento ascendente o descendente de la melodía de *Pajarillo*. La mano izquierda hace el *ostinato* rítmico del albazo con acordes formados por los intervalos del acorde generador con la nota MI como bajo. Así, la melodía de *Pajarillo* suena “transportada” a un lenguaje atonal.

Figura 28. *Uso de la estructura abierta del acorde generador en Avecilla*

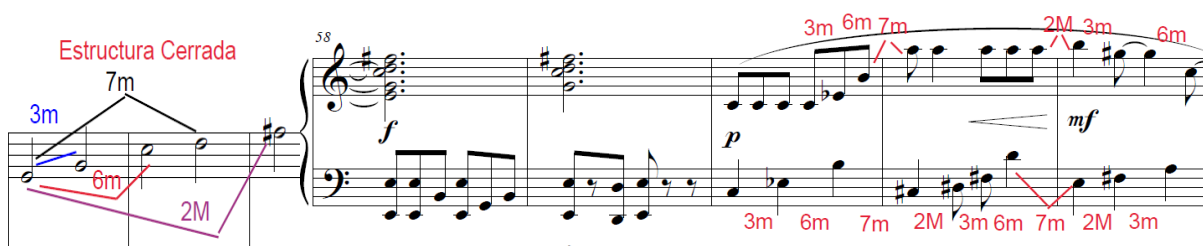


Fuente: Elaboración propia

Las siguientes secciones, el puente y la parte B, siguen el orden de los mismos intervalos, pero en su inversión: 6M, 5j, 7m, 6m. El puente está solo a cargo de la mano izquierda haciendo una variación rítmica del *ostinato*, mientras que la parte B tiene una sonoridad más densa que la parte A, pues ambas manos del piano siguen el orden de los intervalos de la inversión. La mano derecha hace la melodía con una figuración libre y la mano izquierda hace la variación rítmica del *ostinato* del albazo.

La parte C refleja los intervalos de la estructura cerrada: “se construyen partiendo de un sonido y relacionando todos los intervalos que nacen del grupo celular con el primero” (De la Cruz, 2019, p. 9). Los intervalos son: 3m, 6m, 7m, 2M. La densidad se mantiene, pues ambas manos siguen estos intervalos.

Figura 29. *Uso de la estructura cerrada del acorde generador en Avecilla*



Fuente: Elaboración propia

La parte D sigue estos intervalos, pero en sentido retrógrado: 2M, 7m, 6m, 3m y la mano izquierda ahora hace acordes formados por estos intervalos. Para terminar, en la coda se

presenta el motivo de la melodía de *Pajarillo* en do menor y luego llevado al lenguaje atonal para llegar a la figuración del interludio en la mano izquierda, mientras que la derecha va presentando las notas del acorde generador en un *cresc.* que llega a *ff*. Termina la obra con las notas de este acorde en un *sfz*.

6.7. ANÁLISIS DE CIELO ROJO

Esta obra constituye una fusión de los géneros danzante y yumbo, en que la autora utiliza elementos de sus obras *En las Colinas Bajo el Alba* y *El Coraje del Cacique* en formato de orquesta sinfónica. Esta obra fue la última tarea corregida por la maestra Zulema De la Cruz en la asignatura de Proyectos de Composición Instrumental del Máster.

La obra empieza en re menor y termina en do menor. La forma de la obra es bipartita; la parte A abarca los 50 primeros compases del Danzante *En las Colinas Bajo el Alba*, en tempo *Moderato*. En los cc. 45 – 50, se presenta una modulación a fa menor, y este acorde representa un elemento pivote pues con su aparición inicia la introducción del Yumbo *El Coraje del Cacique*, escrito en do menor, es decir, esta parte B inicia con su IV grado (fa menor). De esta manera, los dos géneros quedan unidos a una sola obra de una manera muy natural para el oído. Con la entrada del Yumbo, en el c. 51, hay cambio de armadura a do menor y cambio de tempo a *Allegretto* enérgico.

En cuanto a la instrumentación, el orgánico utilizado es el siguiente: 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete en Sib, 1 trompa en Fa, 1 trompeta en Do, percusión: timbales medios y platos suspendidos, 4 violines I, 3 violines II, 2 violas, 2 violonchelos, 1 contrabajo.

Entre todos los parámetros que se pueden analizar en una obra sinfónica, se cree necesario hablar principalmente de las texturas presentes en la obra, ya que, de la estructura formal y armónica de los géneros que conforman esta pieza ya se habló en anteriores secciones. Cabe decir que la estructura formal es clave para elegir las texturas de cada frase o sección.

Existen texturas simples y complejas en la obra. Las texturas simples son “aquellas que constan de un solo tipo de trama o tejido musical” (De la Cruz, 2019, p. 12). En *Cielo Rojo*, hay 2 ejemplos de texturas simples: 1. La introducción del Yumbo (cc. 51-54), en *tutti* parcial de las maderas y los metales, es decir, estos instrumentos tienen la misma figuración. 2. Los tres últimos compases (cc. 158 – 160) en *tutti* total para llegar a *fff*.

Figura 30. Ejemplo 1 de textura simple en Cielo Rojo

Fuente: Elaboración propia

En general, se puede decir que, en esta obra predominan las texturas complejas, definidas como “aquellas que constan de varias clases de tramas o tejidos musicales que se combinan entre sí” (De la Cruz, 2019, p.13). Esto se da debido a que estos géneros tradicionales son canciones, es decir, presentan una melodía y un acompañamiento, por lo que se escucharán claramente estos dos componentes, además de otros elementos como contra cantos o figuras que puedan completar la armonía. Un ejemplo de textura compleja está en la parte B, cc. 55-104, en que la melodía la lleva el oboe y la trompa, el clarinete hace la misma figuración, pero como soporte armónico y la flauta hace un contra canto en *staccato*. Aquí la sección de cuerdas lleva el *ostinato* rítmico del yumbo a manera de percusión con acentos en la primera corchea. **Figura 31. Ejemplo de textura compleja en Cielo Rojo**

Fuente: Elaboración propia

El tratamiento de la cuerda como instrumento de percusión lo apreciamos en *Los Augurios Primaverales* de *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky.

Figura 32. Sección de cuerdas en *Los Augurios Primaverales* y en *Cielo Rojo*

Extracto de <i>Los Augurios Primaverales</i>	Extracto de <i>Cielo Rojo</i>
	

Fuente: Elaboración propia

En el c. 105, en el cambio de armadura a Mi bemol menor, el violín I hace la melodía en unísono con la flauta y el violín II lleva la misma figuración, pero como soporte armónico. El *ostinato* rítmico está ahora a cargo solamente de la viola, cello, contrabajo y el timbal. En el c. 150, en un *tutti* total, con textura compleja en matiz *subito piano* empieza la coda del Yumbo, en *cresc.* llega a *forte*, y en textura simple llega al punto culminante en *fff*.

7. CONCLUSIONES

Como conclusión, se puede decir que se cumplieron los objetivos establecidos al inicio de este trabajo, pues se creó una serie de piezas en distintos formatos basadas en los géneros tradicionales ecuatorianos, se presentó la teoría relevante para entender de una manera más técnica el proceso compositivo de estas obras y se analizaron los parámetros más relevantes en cada pieza. Todo con esto con el fin de lograr una mejora continua en el Máster.

La influencia de autores populares y académicos es evidente en las obras presentadas, ya que se vio un amalgamamiento de elementos vernáculos y académicos. Se partió de un lenguaje académico-clásico hacia un sistema compositivo contemporáneo en que se llevó a la música tradicional ecuatoriana a una sonoridad única, no pensada por la autora antes de este Máster. También se compararon piezas populares con las obras de la autora, no con el fin de minimizarlas, sino con el fin de presentar semejanzas y diferencias que solo pueden

enriquecer el análisis para una mejora continua en el proceso de composición. Las piezas aquí presentadas llevan un traje único, que es la sonoridad a la que la autora quiso llegar, de acuerdo a su deseo de desarrollar la música vernácula de su país. Su deseo de explorar nuevos lenguajes compositivos que llegaron al contemporáneo fue muy natural y pertinente, pues como compositores debemos ser curiosos y buscar nuevos sonidos constantemente. Todo esto ha representado una importante etapa en la vida compositiva de la autora y ha sido un elemento motivante y de mucha satisfacción en su vida.

8. LIMITACIONES Y PROSPECTIVA

En cuanto a las limitaciones presentadas, siempre fue un factor importante el tiempo. Considero que con algo más de tiempo, se hubiese podido desarrollar las obras con más elementos, como recursos electroacústicos, por ejemplo, o técnicas extendidas del piano y de la flauta en más obras, y no solo en una. Otra limitación que puedo mencionar es la imposibilidad de grabar las obras con instrumentos reales. Cabe decir que solo el Yaraví pudo grabarse con el sonido real del piano. Aunque me hubiese gustado mucho grabar alguna obra para flauta y piano con instrumentos reales, finalmente, no se dio esa posibilidad.

Como prospectiva, como todo compositor, me gustaría mucho publicar y estrenar mis obras. Quisiera publicar y estrenar una suite ecuatoriana para flauta y piano que incluya 4 danzas, tomando en cuenta las obras presentadas en este trabajo: el Danzante, el Yumbo, el Yaraví, y el Pasillo. Además, como intérprete me interesa estrenar mis obras para piano: el San Juanito y el Albazo. Quisiera estrenar la obra para orquesta sinfónica *Cielo Rojo* y llevar al formato orquestal las demás obras compuestas para este trabajo.

Espero que la información, las ideas y las piezas presentadas en este trabajo sirvan de ayuda a actuales y futuros compositores para la creación de nuevas obras musicales basadas en los géneros tradicionales del Ecuador para preservarlos en el tiempo e irlos renovando conforme a los nuevos lenguajes compositivos.

Para finalizar, quisiera decir que soy consciente de que el ser compositora es un trabajo de aprendizaje continuo, que se logra con la experiencia, con la escucha de obras de distinto origen y género y con la lectura. Es así que me motiva el saber que seguiré aprendiendo para lograr un nivel de expresión cada vez más musical, técnico y pulido y, así, ampliar mis horizontes en el fascinante mundo de la composición musical.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, A. (2020). Análisis Musical de los Tres Preludios para Piano del compositor Gerardo Guevara: Una aproximación a su estilo compositivo. *Edosonía*, (1), 20 – 43.
- Alvarado, J. (2019). *Música y Literatura en Cuenca. El Pasillo: Performatividad, Identidad e Historia*. Cuenca, Ecuador: Editorial Don Bosco.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores. Recuperado de: https://www.academia.edu/35213208/Bela_bartok_escritos_sobre_musica_popular
- Benítez, G. (1950). Vasija de Barro. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=D0n-FUQduAc>
- Cazar, D. (2013). La Mirada de Alexander von Humboldt sobre la Música Ecuatoriana. Recuperado de <https://diegocazarbaquero.wordpress.com/2013/03/29/61/>
- Cruz-Guevara, J. (2018). *Tema 3. Beethoven*. UNIR.
- De la Cruz, Z. (2019). *Tema 3. Desarrollo de la Modalidad en los Siglos XX y XXI. Un Sistema Personal*. UNIR.
- Garzón, G. (1917). Pobre Corazón. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tnlZ1DluGG0>
- Guevara, G (1958). Apamuy Shungo. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rxe3cBJMJ7U>
- Mullo, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Ortiz, J. (s.f.). *Luis Humberto Salgado. Ocho Partituras para Piano*. Quito, Ecuador: Ediciones Fonsal.
- Rodríguez. L. (2021). *Las Texturas en la Canción Patrimonial Ecuatoriana. Introducción a su Análisis Compositivo*. Quito, Ecuador: Fundación Cultural Rodríguez Pazmiño.
- Stravinsky, I. (1913). The Rite of Spring. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rP42C-4zL3w&t=312s>

Viteri, C. (2017). El Nacionalismo Musical en el Ecuador. Enfoque en el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara. *Alternativas*, (18), (1), 65 – 70. Recuperado de:

file:///F:/Downloads/Dialnet-ElNacionalismoMusicalEnElEcuadorEnfoqueEnElComposi-6642724%20(2).pdf

Anexo A. Enlace de partituras y audios de las obras

https://alumnosunir-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/anacecilia_alvear163_comunidadunir_net/EoWEmEVs2ZtOkb6-xITVi34BmgjToqbcRWpRjeYq4z_1-g?e=a9T6VE