



U N I V E R S I D A D
D E L O S H E M I S F E R I O S

S A B E R Y S A B E R H A C E R

Facultad de Artes y Humanidades

Carrera de Música

Composición de dos obras ecuatorianas: Dualidad entre el sol y la luna dentro de la cosmovisión andina de los pueblos indígenas del Ecuador.

Producto Artístico

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la obtención del título de Licenciatura en Música

Autora

Camila Libertad Zaldumbide Flores

Profesor guía

PhD. Jorge Campos

(Julio 2017)

ÍNDICE

ÍNDICE	2
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
b. Definición clara y concreta de la problemática.....	6
c. Objetivos generales y específicos.	6
d. Justificación del tema dentro de la carrera o carreras respectivas.	6
e. Justificación del tema como aporte al desarrollo científico y/o social del país.	7
f. Marco teórico o conceptual.	7
g. Metodología de investigación.	8
CAPÍTULO I	9
1. Paridad entre el sol y la luna dentro de la cosmovisión andina de los pueblos indígenas del Ecuador.	9
1.1 Cosmovisión andina.....	9
1.2 La Energía del Sol en el Centro del Mundo: <i>Kitu</i> , Lugar sagrado.....	12
1.3. Adoración al <i>Taita Inti</i> (Padre Sol) y la <i>Mama Killa</i> (Madre Luna).	15
CAPÍTULO II	18
2. Rapsodia “Claves de Luna y de Sol”	18
2.1 Orquestación	18
2.2 Forma	25
2.2.1 Yaraví	25
2.2.2 Danzante	27
2.2.3 Sanjuanito	30
2.2.4 Yumbo	32
2.3 Armonía	34
2.4 Técnicas	43
2.4.1 Monodía	43
2.4.2 Melodía y acompañamiento	43
2.4.3 Homofonía.....	45
2.4.4 Polifonía	47
2.4.5 Técnicas contemporáneas.....	52
CAPÍTULO III	54

3. “Suite Andina”	54
3.1 “Wayra Killa” - Viento de Luna (Yaraví)	54
3.1.1 Orquestación.....	54
3.1.1.1 Vientos.....	54
3.1.1.2 Cuerdas	57
3.1.1.3 Percusión	60
3.1.2 Armonía.....	62
3.1.3 Forma	63
3.1.4 Técnicas.....	66
3.1.4.1 Monodía.....	66
3.1.4.2 Melodía y Acompañamiento	67
3.1.4.3 Homofonía.....	67
3.1.4.4 Polifonía	69
3.1.4.5 Técnicas Contemporáneas	69
3.1.4.5.1 El efecto de soplo.....	70
3.1.4.5.2 Melodía de colores.....	71
3.2 “Punlla” – Amanecer (Capishca)	72
3.2.1 Orquestación.....	72
3.2.2 Armonía.....	72
3.2.3 Forma	76
3.2.4 Técnicas.....	81
3.2.4.1 Monodía.....	81
3.2.4.2 Melodía y Acompañamiento	81
3.2.4.3 Homofonía.....	82
3.2.4.4 Polifonía	83
3.3 “Killa Achik” - Luna Resplandeciente (Danzante)	85
3.3.1 Orquestación.....	85
3.3.2 Armonía.....	85
3.3.3 Forma	88
3.3.4 Técnicas.....	91
3.3.4.1 Monodía.....	91
3.3.4.2 Melodía y acompañamiento	91

3.3.4.3 Polifonía	92
3.3.4.4 Técnicas contemporáneas	93
3.3.4.4.1 Unión de sonido con fonémas o sílabas	93
3.4 “Rupak Inti” - Sol Ardiente (Yumbo)	94
3.4.1 Orquestación.....	94
3.4.2 Armonía.....	94
3.4.3 Forma	97
3.4.4 Técnicas.....	101
3.4.4.1 Monodía.....	101
3.4.4.2 Melodía y acompañamiento	101
3.4.4.3 Homofonía.....	102
3.4.4.4 Polifonía	103
3.4.4.5 Técnicas contemporáneas	104
i. Conclusiones y Recomendaciones	105
j. Bibliografía.	107
k. Anexos	109

Resumen

El presente trabajo corresponde a la composición de dos obras ecuatorianas: Rapsodia compuesta para el “Afro Andino Ensemble” y Suite Andina para la “Orquesta de Instrumentos Andinos” (OIA); obras escritas para incentivar la creación de producciones inéditas de jóvenes compositores en el ámbito nacional. Además, se utilizaron danzas indígenas, cadencias ecuatorianas y pentafonía por ser características relevantes de la música nacional de nuestro país. Ambas obras se basaron en el tema: La Paridad entre la Luna y el Sol dentro de la Cosmovisión Andina, para lo cual se realizó una investigación en varios textos que tratan la misma problemática; la misma que ha permitido valorar la riqueza y el bagaje cultural de las raíces indígenas latinoamericanas y ecuatorianas.

Abstract

The present work corresponds to the composition of two Ecuadorian works: Composed Rhapsody for the "Afro Andino Ensemble" and Andean Suite for the "Andean Instruments Orchestra" (OIA); Written works to encourage the creation of unpublished productions of young composers at the national level. In addition, indigenous dances, Ecuadorian cadences and pentafonía were used because they are relevant characteristics of the national music of this country. Both works were based on the theme: The Parity between the Moon and the Sun within the Andean Cosmvision, for which an investigation was carried out in several texts that deal with the same problem; The same that has allowed to value the wealth and the cultural baggage of the Latin American and Ecuadorian indigenous roots.

Palabras Clave: Cosmovisión Andina, *Killa*, *Inti*, Danzas ecuatorianas, Pentafonía, Suite.

INTRODUCCIÓN

b. Definición clara y concreta de la problemática.

Al contrario de la formación de músicos intérpretes, la formación en composición académica constituye un campo de la enseñanza musical poco difundido e incentivado; lo que significa que el porcentaje de jóvenes intérpretes es mucho mayor que el de jóvenes compositores.

Las agrupaciones musicales, ensambles y orquestas del país ejecutan obras de los compositores ecuatorianos que ya han tenido una gran trayectoria en el ámbito musical; lo que determina que las dos agrupaciones: “Afro Andino Ensemble” y la “Orquesta de Instrumentos Andinos”, requieren repertorio de música ecuatoriana nueva, escrita por una joven generación de compositores y dirigida hacia una emergente audiencia en formación.

c. Objetivos generales y específicos.

Objetivo General

Crear dos obras musicales ecuatorianas: Rapsodia “Claves de Luna y de Sol” para Afro Andino Ensemble y “Suite Andina” para Orquesta de Instrumentos Andinos.

Objetivos Específicos:

- Representar musicalmente la dualidad existente entre el sol y la luna en la cosmovisión andina de las culturas indígenas del Ecuador.
- Utilizar el sistema de pensamiento musical pentáfono conjuntamente con los estilemas cadenciales ecuatorianos propios de la música tradicional de nuestro país.
- Tomar como referencia determinadas danzas indígenas ecuatorianas como el yaraví, danzante, yumbo, capishca y sanjuanito.

d. Justificación del tema dentro de la carrera o carreras respectivas.

Estas obras musicales podrán ser utilizadas como referencia para futuros compositores y compositoras o estudiantes de la carrera de música que se interesen por la creación académica de música ecuatoriana con la utilización de instrumentos andinos.

Además será un aporte a la música sapiente de nuestro país, la cual debe predominar en el desarrollo de un músico profesional ecuatoriano.

e. Justificación del tema como aporte al desarrollo científico y/o social del país.

A lo largo del tiempo han existido compositores académicos que se han dedicado a poner en valor la música ecuatoriana, basándose en los ritmos autóctonos de las diferentes culturas nacionales y locales; sin embargo, la composición musical sigue siendo una rama bastante reducida dentro de la actividad artística profesional.

Este trabajo constituye una manera de fomentar la creación y la composición musical académica ecuatoriana en los estudiantes y en los futuros profesionales de las carreras de música; para dinamizar de una manera significativa, tanto cuantitativamente como cualitativamente el repertorio de la nueva creación musical ecuatoriana.

Por otro lado, tomando como referencia un tema propio de los pueblos indígenas y su cosmovisión andina como es la dualidad existente en el *Inti* (Sol) y la *Killa* (Luna) se fomentará la difusión de nuestra cultura no sólo en términos musicales sino también socioculturales.

f. Marco teórico o conceptual.

Orquestación: La primera obra fue compuesta para el “Afro Andino Ensemble” que fusiona por una parte una lutería instrumental típicamente andina, en constante diálogo con instrumentos musicales pertenecientes al formato orquestal sinfónico y complementándose con la riqueza instrumental que nos aporta la música popular. Entre los Instrumentos andinos podemos citar zampoña, quena y dulzainas; conjuntamente con clarinete, fagot, piano, guitarra eléctrica, bajo, batería y percusión menor. La segunda obra tiene como formato instrumental la “Orquesta de Instrumentos Andinos” (OIA).

Forma: La primera obra musical es una rapsodia, por el hecho de que coexisten varios ritmos musicales en su interior. La segunda obra es una suite, forma musical caracterizada por la alternancia, basada en el principio de contraste, de diferentes danzas. Los ritmos ecuatorianos utilizados fueron: Yaraví, Danzante, Sanjuanito, Capishca y Yumbo.

Estilo y Armonía: La armonía utilizada es esencialmente pentáfona, apoyándose en las cadencias ecuatorianas más características. El material armónico y melódico se nutren de un modo de pensamiento musical pentafónico, cuerpo vital y esencial de la música de tradición oral ecuatoriana.

Técnicas: las técnicas utilizadas fueron predominantemente corales y contrapuntísticas, obteniéndose un tratamiento de textura homofónica, melodía y acompañamiento y polifónica (varias voces melódicas superpuestas).

g. Metodología de investigación.

Se realizó la investigación musical basándose fundamentalmente en la utilización de manuales de composición para el tratamiento formal, técnico y estilístico de las obras. Además, de producciones de música ecuatoriana tanto en lo referente a las danzas como a los instrumentos andinos.

Por otro lado, se investigó el estudio de la temática del presente trabajo, en el cual se basan las obras musicales: la dualidad sol y luna dentro de la cosmovisión andina.

h. Desarrollo

CAPÍTULO I

1. Paridad entre el sol y la luna dentro de la cosmovisión andina de los pueblos indígenas del Ecuador.

Este trabajo toma diversos planteamientos de investigadores, arqueólogos, antropólogos, sociólogos, arquitectos etc. que han aportado con sus estudios e investigaciones, alimentando el concepto de la dualidad, de la paridad del Sol y la Luna, enmarcado en la cosmovisión andina como parte de un todo; su simbología, sus ritos, sus mitos, sus costumbres, etc. así como las ceremonias sagradas para celebrar los solsticios y equinoccios desde tiempos inmemoriales a lo largo del Tahuantinsuyo.

1.1 Cosmovisión andina

La cosmovisión andina tiene características muy particulares sobre el origen de la vida, el tiempo-espacio, lo sagrado, la permanencia y razón de existir de lo humano y no humano que se fundamenta en la relación complementaria e incluyente con la naturaleza, con el cosmos, con el universo. Todo se interrelaciona, la ciencia, la tecnología, el arte están relacionados con la vida, en esta cosmovisión nada está separado ni excluido del todo, entendiéndose que el todo no es la suma de las partes. Armonía y equilibrio están presentes en todo momento.

La concepción simbólica del espacio y su carácter sagrado han derivado en mitos sobre el origen del hombre de estas tierras andinas. Los símbolos son respetados y son parte de la vida, se cuentan historias fantásticas como aquella que dice que los *Kitu Caras*, los *Chachis* y los *Cayapas* nacieron del abrazo del padre sol y de la madre luna, esta pareja se mueve con movimientos de baile: avanzan, retroceden, se enlazan al son de la música dejando enseñanzas de la danza de anudamiento biológico social que exige al corazón ritmo y sentimiento, con esto dieron a sus hijos la danza de afirmación. (Costales, 2005: pág. 112).

Al ser seres luminosos engendraron seres solares con el sol en el corazón del hombre y la luna en el corazón de la mujer. Atawallpa Oviedo, en uno de sus libros refiriéndose al momento actual, dice: "...después de este aprendizaje violento y duro, regresamos nuevamente al

camino del corazón. Reaprendemos otra vez, que no somos hijos del pecado de Adán y Eva, sino hijos del amor de la luz del Padre Sol y de la ternura nutritiva de la Madre Tierra.” (Oviedo, 2008: pág. 20).

El espacio/tiempo es un complejo concepto íntimamente relacionado con la *Pachamama* o Madre Tierra, mantiene una dimensión sagrada y se reactualiza en el ritual, con el mito, las costumbres y con todas las acciones de culto, manifestados como parte de su cosmovisión. La religiosidad se la vive como experiencia de lo sagrado, tomando en cuenta que lo sagrado es parte del Todo incluyendo el diario vivir.

No hay diferencia entre Tiempo y Espacio, los pueblos andinos pasan ante el tiempo como ante el sol, se avanza con el pasado de los abuelos que es el que les guía y direcciona, por lo cual no se quedan en frustraciones o problemas, sino que aprenden de lo vivido. El futuro está detrás porque es desconocido e impredecible, por lo tanto viven el presente, de una manera cíclica: presente-futuro-pasado como un eterno retorno que se renueva: el *Pachakuti*. Según Patricio Guerrero:

“La vivencia del pasado, presente y futuro no están fuera del cuerpo, sino que es con el cuerpo que lo viven, así el pasado no está atrás, sino adelante porque es un tiempo que ya lo conocemos, que ya lo hemos vivido y podemos por ello aprender de sus lecciones; mientras que el futuro está en la espalda, está atrás y no adelante como en occidente, pues es un tiempo que aún no nace, que no conocemos, que debemos construir.” (Guerrero, 2007: pág. 83).

Los pueblos andinos eran seres espirituales, esa espiritualidad que permite interactuar con otros seres humanos o no humanos construyendo la existencia, donde cada uno accede al camino de la realidad por experiencia propia, comprendiendo que la vida es el arte del equilibrio y la armonía, pues el *Gran Orden Unidiverso* constituido por parejas complementarias (*Tawantin*), no es uno, es *Multiverso* o *Unidiverso*, donde la tierra es parte de ellos como un todo, son un solo Dios con la Totalidad, con el Infinito y la Espiral de la vida. Patricio Guerrero dice: “Todo está enlazado como la sangre que une a una familia, todo está enlazado, todo lo que le ocurra a la tierra le ocurrirá a los hijos de la tierra. El hombre no tejió la trama de la vida, él es solo un hilo. Lo que hace con la trama se lo hace a sí mismo.” (Seattle cit. por Guerrero, 2007: pág. 58).

Viven de acuerdo a los mandatos de la Madre Tierra y el Padre Sol respetando todo, incluso lo diferente, promoviendo el *tawantin* (relaciones complementarias), donde todo es mutuo, recíproco y opuesto complementario en la vida, caminando en equilibrio, pensando con el corazón, estando en unión con la naturaleza, sabiendo que solo hay una raza humana con diferentes colores y que el mejor agradecimiento es devolver lo que se ha recibido, en una práctica diaria de dar y recibir, reciprocando todo lo que se recibe, aceptando con sabiduría los momentos vividos sin descalificarlos, y continuando con un aprendizaje conciente.

Esa conciencia de ser fruto del amor de la Madre Tierra y del Padre Sol, de ser seres de luz fue fundamental para salir de estos cinco siglos de dominación, cambiando la visión de la vida, convencidos de que el paraíso y la luz del *Taita Inti* están siempre con ellos, que como un padre con amor se da en cada alimento, río, montaña, etc. contribuyendo a que la humanidad se autorealice creativamente porque son uno solo con Dios, con el Todo, con el *Unidiverso*.

Principios como correspondencia, complementariedad, reciprocidad, ciclicidad son básicos dentro de la cosmovisión andina y se manifiesta a nivel cósmico, antropológico, económico, político y religioso. Todo está interrelacionado, no existe la vida fuera de la red de relaciones de cualquier índole. Vida es “con-vivencia”, para el ser humano andino, resulta un tanto absurdo el problema heredado de Occidente de encontrarse entre individuos separados y autónomos.

Según Josef Estermann “en la concepción andina, el ser humano no es en primer lugar productor y consumidor, sino guardián (*arariwa*) de los procesos naturales de transformación y partícipe de los principios cósmicos de complementariedad, correspondencia, y reciprocidad que hacen posible la vida y la conservan.” (Estermann, 2014: pág. 78).

La concepción de la vida plena y de la convivencia cósmica andinas implica, según Estermann, “el acceso de todos los seres humanos a los bienes básicos para su existencia”. (Estermann, 2014: pág. 79). Bajo esta concepción se mantiene en muchos lugares especialmente rurales, la minga, como un trabajo en favor de toda la comunidad, así como la cosecha, las fiestas de agradecimiento a la *Pachamama* como del *Inti Raymi*, *Kápac Raymi*,

etc., costumbres donde se aplican: reciprocidad, solidaridad, igualdad, respeto y convivencia con el entorno.

Se habla del Retorno de la *Koyari*, de la *Pachamama*, pues esta nueva conciencia renovadora es esencialmente femenina, sensual y segura como la Madre Luna, es el tiempo del cuarto estado de conciencia, del equilibrio entre el lado derecho (masculino) y el lado izquierdo (femenino) que conforman al ser humano y a todos los seres, lo femenino sostiene a lo masculino y no viceversa, ese es el equilibrio, es la ley de la vida: la paridad complementaria. En el mundo andino, el hombre es uno más de la naturaleza, dios es cada uno de nosotros, y todos estamos para servirnos mutuamente, por lo que no buscamos la imposición sino la armonía entre las parejas complementarias de la vida (*Tawantin*). (Oviedo, 2008: pág. 187, 240).

Para los pueblos andinos no existe el bien y el mal, sino el bien y el menos bien, no hay amar y odiar, hay amar más o amar menos, pero siempre amando, aspectos a considerarse en esta nueva era. Se dice que el destino de la humanidad es iluminar, brillar, transparentar. Es vital que el hombre se auto cure: cambie los hábitos alimenticios dañinos por unos sanos, haga conciencia del respeto a la naturaleza y a las plantas curativas y principalice la construcción del espíritu, del amor y de la gratitud haciendo florecer la conciencia en cada día, sabiendo que todo es energía solar y el sol es la gran medicina que lo cura todo.

El sol con su calor penetra en cada célula, la llena de energía positiva, es el Gran Fuego Sagrado que enciende el fuego interior de cada ser. Al ser seres solares, la ausencia del sol o la obscuridad equivale a la desintegración manifestada en enfermedades, por eso cargarse de energía era vital y llevaba a tener una conciencia superior; restablecer el equilibrio buscando la paridad complementaria sin hacer, ni ser, ni tener, solo estar, vivir con plenitud en el tiempo y en el espacio que les corresponde.

1.2 La Energía del Sol en el Centro del Mundo: *Kitu*, Lugar sagrado.

La ubicación de *Kitu* no fue eventual ni producto de la casualidad, se localizó considerando la ubicación del sol, del cosmos, de los astros, símbolos y aspectos tomados en cuenta para encontrar el lugar sagrado que es el Centro de Energía. Según Alfredo Lozano Castro

“...el lugar o espacio sagrado, es el centro donde actúan las divinidades astrales, apareciendo como una simbología unitaria, pues el símbolo visual, recrea la memoria histórico cultural y alimenta la conciencia colectiva; en este sentido, el simbolismo de centro, básico en el planteamiento del centro sagrado de la ciudad indígena, abarca las siguientes nociones: B.- La de espacio hierofónico y en su virtud real, la de espacio creacional por excelencia, único en el que se puede comenzar la creación, es decir, desde el punto de vista de los conceptos nativos, ordenar el espacio, y por ende fundar una ciudad significa, establecer un centro o punto en el cual se concentra la energía...” (Lozano, y otros, 2008: pág. 126).

Se cuenta que *Huayna Cápac* en sus últimos movimientos expansivos encontró el lugar donde ya se encontraba una parte del territorio *Kitu Cara* y fundó la ciudad imperial de los Incas en la mitad del mundo. Este punto está configurado en el tramo inicial del *Inca Ñan*: la posición solar equinoccial sobre el planeta.

Según narraciones incas, hubo un rito consistente en ubicar al sol en un trono de oro, probablemente para establecer los solsticios y equinoccios, buscando el lugar donde los rayos solares cayeran verticalmente y no en forma oblicua como sucedía en el Cuzco; iban buscando que el sol se siente cómodamente en el trono y lo encontraron en las cercanías de *Kitu*, donde finalmente el sol se sentó en posición vertical; el culto solar había encontrado su apogeo en las latitudes equinociales. (Lozano, y otros, 2008: pág. 307).

Cabe mencionar que esta deidad no sólo era adorada en estas regiones, sino en otras culturas como lo manifiesta Holger Jara, “... esta deidad, si bien era omnipresente, no era exclusiva ni de los *kitus* ni del mundo andino; por el contrario, se la encuentra ejerciendo su poder divino en todas las culturas y civilizaciones del mundo: la figura solar está en Egipto con su *Amun Ra*; en Grecia y Roma con *Helios*; en Mesoamérica con *Quetzalcoatl* de los aztecas y *Kinich Ahau* de los Mayas, acá en el Tahuantinsuyo con el *Inti*, etc.” (Jara, 2012: pág. 23).

Reconocida *Kitu* como un lugar simbólico, los incas alcanzaron el lugar céntrico, sagrado, lleno de energía, para ellos este centro les correspondía porque se autodenominaban “hijos del sol”. Según Inés del Pino “el sol dibuja una cruz de brazos iguales al cabo de un año, y en donde, al mediodía de los equinoccios, la sombra es cero...” (Lozano, y otros, 2008: pág. 75).

Quito tiene un privilegio, aquí se da el fuego del Sol Recto que reúne la energía del equilibrio; es decir, la energía de los dos polos de la tierra en proporciones armónicas, por eso, en fechas de equinoccios y solsticios, los rayos solares llegan en forma totalmente perpendicular proporcionando una energía revitalizadora. Además, al estar en la línea ecuatorial, jamás desaparece el sol y todos los seres de este territorio están llenos de energía solar.

Quito era considerado como el corazón revitalizador, a este lugar venían en peregrinación permanente para recibir el Sol Recto los Mayas, Incas, Toltecas y todos los pueblos y las Ordenes Sagradas de América, conocedores de que al recibir el sol todo el tiempo, se abrían los canales interiores energéticos (paralelo a los *chakras*) y se expandía la conciencia.

Las ceremonias de solsticios y equinoccios han sido suplantadas por el culto religioso como es el caso del *Inti Raymi*, fiesta de agradecimiento al Dios sol en el solsticio de verano se lo hace bajo la celebración católica de San Juan. Manuel Espinosa Apolo recuerda las celebraciones de esta manera:

“... las principales ceremonias religiosas de la macro-comunidad quichua-hispánicas son aquellas que coinciden con el calendario agrario-cosmológico prehispánico, es decir con los acontecimientos heliolátricos, los mismos que marcan el inicio de las cosechas y las siembras, se trata de los solsticios y equinoccios que continúan festejándose bajo la forma de celebraciones a los santos católicos más próximos o coincidentes con la fecha del suceso cosmológico...” (Apolo, 2000: pág. 158).

Estas celebraciones tradicionales propias de los pueblos originarios están recuperando su espacio, cada año se difunde con más fuerza, especialmente la fiesta del *Inti Raymi*, aunque en algunos sitios se la está folklorizando, no deja de tener importancia la autenticidad con la que la celebran ciertas comunidades, indígenas en su mayoría, en lugares emblemáticos como Otavalo, Cayambe, Pujilí, etc. No es de extrañar que en el caso de la comunidad mestiza ecuatoriana sus principales tradiciones culturales son compartidas por el grupo indígena quichua del cual proceden la mayoría de sus integrantes.

Desde Quito, en la época actual, se puede observar la conjugación del sol con las montañas en el día del solsticio de verano, buscando una armonía entre el hombre, la tierra y el cosmos; se trazaron *ceques* (líneas imaginarias) que conectan las montañas con sitios sagrados y

ayudaron en el trazado de calles de la ciudad. En las fechas del solsticio de verano, se puede observar claramente como el sol se dirige directamente por las calles que remarcan las alineaciones del astro rey. Esta alineación la describe Andrés Peñaherrera:

“...Para el caso de la ubicación de Quito, es el cruce de las alineaciones del sol, cuando está en el solsticio de verano, con los volcanes Cayambe y Pichincha e Ilaló que se conjugan al amanecer y al anochecer, respectivamente, que determina el sitio que es coincidente con la Plaza Grande. La Ave. Gran Colombia y su continuidad con la Guayaquil con la Plaza del Teatro; y, posiblemente la calle Bolívar desde la Imbabura hacia el oeste, estarían trazadas respectivamente para remarcar y patentizar lo expuesto. Por otro lado, en Quito (*Yawirac* y Plaza Grande) se cruzan cuatro alineaciones. Estas realidades son argumentos contundentes para sostener que Quito fue escogido como sitio privilegiado para ser un centro ceremonial de gran sacralidad...” (Lozano, y otros, 2008: pág. 174).

3.3. Adoración al Taita Inti (Padre Sol) y la Mama Killa (Madre Luna).

A la llegada de los Incas a tierras *Kitu Caras*, encontraron dos templos principales, seguramente hechos por los *Shyris*, templos opuestos, el uno dedicado a adorar la Luna y las estrellas, y el otro dedicado a adorar al Sol, éste último ubicado en la cumbre del *Yawirac* o Panecillo, cuyos rayos entraban por la puerta que daba al oriente; era un sitio desde el cual se hacían observaciones astronómicas: dos solsticios y dos equinoccios.

El *Yawirac* tenía una construcción de figura cuadrada, todo de piedra labrada con bastante perfección con cubierta piramidal, junto al cual estaban observatorios astronómicos utilizados regularmente por los reyes, tenía dos columnas altas a los dos lados de la puerta, para observar los dos solsticios, alrededor de la plaza donde estaba ubicado el Templo, habían doce columnas que indicaban los meses del año, y cada una indicaba con la sombra, el inicio del mes que le correspondía. (Lozano, y otros, 2008: pág. 133)

El templo de adoración al Sol fue reedificado por *Huayna Cápac*, pasando el *Yawirac* a ser el cerro tutelar que señala el sur-celeste; esta importante referencia sirve para ubicar los hitos geográficos terrestres y astrales. La identificación de los puntos cardinales con las coordenadas respectivas y los hitos geográficos, permite señalar los solsticios y equinoccios.

Se dice que en la cima del Panecillo se realizaba la ceremonia ritual de encender el fuego en los solsticios, en la cual se colgaba una soga de oro desde esta cima hasta el Templo de la Luna o *Huanacauri*, así se mantenía la dualidad en base a una dialéctica de la división del todo en sus componentes, similares en importancia pero opuestos y complementarios, por ejemplo: masculino y femenino, bueno y malo, diurno y nocturno, el nacimiento y la muerte, el orto (*anti*) y el ocaso (*cunti*), la luna y el sol, la *hanansaya* (arriba) y *hurinsaya* (abajo), etc. (Lozano, y otros, 2008: pág. 191).

Dentro de la cosmovisión andina la dualidad, la paridad, la complementariedad son factores sin los cuales la existencia no sería posible. En el Cuzco, el *Coricancha* era el gran Templo del Sol, allí el gobernante y los sacerdotes ofrecían sacrificios a la divinidad, además se preocupaban de dar comida, bebida y abrigo a las *mallquis* (momias) de los primeros incas como si estuvieran vivos. (Púa, 2001: pág. 121).

Cada día, el saludo al Padre Sol permite conectarse con el *unidiverso* complementario, siendo parte de él; son rituales diarios para activar los chacras u Ojos de Energía Consciente y asimilar la fuerza regeneradora del sol y de la luna. (Oviedo, 2008: pág. 56). Los pueblos andinos esperaban con reverencia la salida del Padre Sol, llamado también Padre de Vida o la Sagrada Luz de la Conciencia Infinita, para nutrirse de su energía vital; igual se recibía a la Luna, Madre inspiradora, *Mama Killa*, o Madre Platinada.

Atawallpa Oviedo dice: "... El Sol es la Luz Sagrada atrapada en la materia; de él dimana el orden divino, es fuente de la vida eterna... El sol mantiene la vida y los otros elementos sostienen la vida, todos necesarios e importantes para la existencia del Todo..." (Oviedo, 2008: pág. 47).

El otro templo era de la Luna, *Huanacauri* o *Killa Huasi*, ubicado en la loma de San Juan, en el lado opuesto del *Yavirac* o Panecillo, manteniendo la dualidad. El templo era una construcción en forma redonda, con varias ventanas a su alrededor por donde entraba la luz de la luna a una imagen de plata que se encontraba en el centro (Lozano, y otros, 2008: pág. 133). Las fiestas se realizaban los primeros días de apareamiento de la luna que salía de entre la sombra, juguetona y dulce, irradiando sensualidad y gracia, aparecía como una madre inspiradora y ensoñadora.

“... Para los observadores de la llanura amazónica y aún para los del espacio de Quito, la luna aparece sobre el Pichincha formando un segmento esférico cuyos vértices apuntan hacia el cielo. Hacia la derecha se despliega la figura del felino con sus fauces abiertas cerca de la Luna. El conjunto sugiere que su parte no visible ha sido devorada...” (Lozano, y otros, 2008: pág. 319).

No sólo en la Amazonía se conserva el mito de la relación del felino con la Luna y sus fases; en los observatorios astronómicos localizados en zonas como Cochasquí ya se visualizaba este fenómeno. Hasta la actualidad, el calendario agrícola para la siembra, cosecha, deshierbe, etc. tiene su referencia en las fases de la Luna, su apariencia no pasaba desapercibida para los pobladores de estas regiones, sino que todo estaba relacionado; la Luna rige la cosecha y simbolizaba todo lo femenino. Era adorada cada primer día que aparecía en el firmamento.

“La luz de la luna es luz del sol pero en una frecuencia femenina, intuitiva” (Oviedo, 2008: pág. 172). La *Mama Killa* representa la intuición, la fertilidad, la dulzura, la sensualidad y la feminidad mientras que el Taita Inti representa la energía vital, la fuerza, el protector y la fuente de vida, la masculinidad.

Así como la Luna y el Sol, la mujer y el hombre son seres pares, complementarios, cada uno con un lado masculino y femenino, cada uno como un solo cuerpo con dos campos energéticos separados: el lado derecho (masculino) y el lado izquierdo (femenino), dualidad presente en cada ser del *Unidiverso Complementario*.

CAPÍTULO II

2. Rapsodia “Claves de Luna y de Sol”

2.1 Orquestación

La primera obra fue compuesta para Afro Andino ensamble, grupo conformado por ocho músicos que fusionan instrumentos andinos con instrumentos de la orquesta sinfónica y la música popular.

Los instrumentos que forman parte del formato del ensamble y los que fueron utilizados son los siguientes:

2.1.1 Instrumentos andinos:

La música dentro de la cosmovisión andina tiene una funcionalidad ligada a todos los eventos cotidianos de la vida, así también los instrumentos musicales andinos están ligados a sus costumbres como a su diario vivir, por ejemplo en las festividades del calendario agrícola como los equinoccios y solsticios.

Los instrumentos andinos se los divide en pares machos o hembras, por su sonido grave o agudo respectivamente, para lograr el equilibrio musical y se los ejecuta de acuerdo a su función; Como dice Marcelo Rodríguez en su libro: “...Estos instrumentos tienen una clasificación distinta al mundo occidental, pues hay instrumentos machos y hembras, y la funcionalidad de los mismos es muy diversa así: la paya y el tambor se ejecutan en la fiesta del Coraza, las flautas y el rondín conjuntamente con la guitarra en las fiesta de San Juan y San Pedro...” (Rodríguez, 2008: pág. 27).

En esta obra se utilizaron tres instrumentos andinos aerófonos para representar la luna y el sol; cada uno escogido por sus características de timbre y color.

2.1.1.1 Zampoña.

Es un instrumento construido por un conjunto de tubos cerrados en un extremo, los cuales son construidos con cañas huecas como el bambú. Este instrumento es muy difundido en las zonas rurales andinas de Bolivia, Perú, Chile, Argentina y Ecuador. “En la Cultura Jama Coaque de Ecuador, según uno de los hallazgos arqueológicos se puede ver una figura de un músico tocando una zampoña gigante...” (Rodríguez, 2008; pág. 16). Las zampoñas que se utilizan actualmente son cromáticas de dos o tres filas de tubos.

En esta obra se la utilizó en la primera parte (yaraví) por su timbre más dulce que la quena, el cual también es un poco melancólico. En la rapsodia, la zampoña representa el despertar de la *Mama Killa* (Madre Luna), el despertar del amor y la intuición.



Ejemplo N° 1: Zampoña de doble fila

2.1.1.2 Dulzainas

Las dulzainas son dos flautas autóctonas del Ecuador similares a los pífanos. “Estas flautas dobles son macho y hembra. La primera tiene siete orificios (macho) y la segunda, cinco (hembra).” (Godoy, 2012: pág. 43). Dentro de la cosmovisión andina,

el equilibrio se logra mediante la combinación de pares y opuestos, por lo que las dulzainas se tocan en par.

Estos instrumentos son muy utilizados en la parte central de la Sierra ecuatoriana como en Cotopaxi y Chimborazo, “el ejecutante tiene que tocar las dos a la vez produciendo melodías suaves y dulces” (Rodríguez, 2008: pág. 40). Además son instrumentos transpositores debido a que suenan una octava más aguda de lo que se escribe. Su afinación depende del lugar de origen y el constructor.

Para la rapsodia, las dulzainas fueron utilizadas en la parte del Danzante por su sonido dulce y agudo, el mismo que representa la dulzura, la fertilidad características principales de la Luna y del lado femenino que forma parte de cada ser.



Ejemplo N° 2: Dulzainas de caña

2.1.1.3 Quena

Flauta preincaica que se utiliza en toda la región andina. Es un instrumento de tubo de caña o bambú con seis orificios que a diferencia de los pífanos o pingullos, no tiene pico en su embocadura sin que “posee un escote que puede ser en forma de u, v, rectangular o cuadrado” (Rodríguez, 2008: pág. 21).

Al ser un instrumento macho muy versátil (Godoy, 2012: pág. 43) en el cual se puede tocar con gran fuerza y velocidad, para esta obra se lo utilizó en las partes del

sanjuanito y el yumbo que representan el Padre Sol o *Taita Inti*, su fuerza abrazadora, su energía vital, su fuego que da vida.

Se debe tener en cuenta que la quena, al igual que las dulzainas, suena una octava más aguda de lo que está escrito y su afinación tradicional es Sol Mayor.



Ej. N° 3: Quena

2.1.2 Clarinete

Instrumento aerófono que consiste en un tubo cilíndrico con boquilla de una sola caña. Toda la familia del clarinete está formada por instrumentos transpositores, de los cuales el más utilizado es el clarinete en Sib; es decir, “...si un clarinete en Sib toca una melodía escrita en la tonalidad de Do, la melodía sonaría en Sib.” (Adler, 2006: pág. 205). Forma parte de la sección de viento-maderas en el formato de Orquesta Sinfónica junto con el Clarinete Bajo.

Para esta obra se utilizó el clarinete en Sib como parte del formato de Afro Andino Ensemble.

2.1.3 Fagot

Instrumento aerófono de doble caña. Es el instrumento grave de la sección de viento-maderas, junto con el clarinete bajo, en el formato de Orquesta Sinfónica. A diferencia de la familia del clarinete, el fagot no es un instrumento transpositor.

2.1.4 Piano

Instrumento de teclado muy conocido y utilizado por su versatilidad tanto como solista y acompañante. Es el instrumento con el registro más amplio dentro de la Orquesta Sinfónica, “...aunque ha estado disponible de una u otra forma desde el siglo XVIII, el piano no se convirtió en instrumento orquestal hasta la última parte del siglo XIX y sólo en el siglo XX se ha usado extensivamente en este medio.” (Adler, 2006: pág. 469).

En esta rapsodia, se utilizó el piano como instrumento armónico tanto como melódico.

2.1.5 Guitarra eléctrica

Instrumento de cuerda pulsada comúnmente utilizado en la música popular. Nace de la guitarra clásica o acústica, la cual sí es utilizada dentro de la Orquesta Sinfónica; sin embargo, toma sus propias características como son las cuerdas de metal, el uso de la vitela, la pedalera y un amplificador como fuente de poder.

Este este caso se usó guitarra eléctrica y no acústica por respetar el formato del Ensamble.

2.1.6 Bajo eléctrico

Instrumento eléctrico de cuerda pulsada, equivalente al contrabajo de la Orquesta Sinfónica. Se usa sobretodo en la música popular.

2.1.7 Batería

Instrumento constituido por un conjunto de tambores (membranófonos): bombo, redoblante, tom de piso, tom agudo y tom medio., y platillos (ideófonos): hi hat, crash, ride, etc.

2.1.8 Percusión menor

Dentro de la percusión menor se utilizaron varios instrumentos ideófonos como:

2.1.8.1 Palo de lluvia

Tubo cilíndrico cerrado con semillas dentro que al chocar con la pared de bambú imita el sonido de la lluvia. Dentro de la obra fue utilizado en el Yaraví.



Ej. N° 4: Palo de lluvia

2.1.8.2 Chagchas

Instrumento ideófono de sacudimiento construido con pezuñas de animales atadas a una cinta, que se entrechocan. Las chagchas se utilizaron en la parte del Danzante de la obra.



Ej. N° 5: Chagchas de pezuña de animal.

2.1.8.3 Cucuyos

Pitos hechos de caña o bambú que simulan el sonido de los pájaros. En la rapsodia estos instrumentos se utilizaron para la transición entre el danzante y el sanjuanito, la cual representaba el paso de la luna al sol (amanecer).



Ej. N° 6: Cucuyos de diferentes tamaños.

2.1.8.4 Cascabeles

Ideófono conformado por varias esferas de metal que se sacuden y chocan entre sí, las cuales se utilizaron en la parte final: el yumbo.



Ej. N° 7: Cascabeles de metal.

2.1.8.5 Bombo andino

Instrumento construido con una membrana fabricada con la piel de algún animal. El bombo andino al ser un instrumento tan representativo dentro de la música indígena, fue utilizado a lo largo de toda la obra.



Ej. N° 8: Bombo andino con membrana de piel de animal.

2.2 Forma

Esta obra fue compuesta como una Rapsodia: pieza de forma más libre que las formas clásicas como la sonata o la sinfonía, la cual mezcla varios ritmos o danzas dentro de un mismo movimiento. Como dice Pablo Guerrero en su Enciclopedia de la Música Ecuatoriana: “literalmente significa: canciones reunidas.” (Guerrero, 2004: pág. 1172).

Así como las rapsodias europeas se basaron en melodías folklóricas de sus países (Guerrero, 2004: pág. 1172), esta obra se basó en cuatro ritmos indígenas ecuatorianos, todos en modo menor, vigentes hasta la actualidad. A continuación citamos las danzas empleadas:

2.2.1 Yaraví

Ritmo indígena incaico que llegó a nuestro país con la invasión de los Incas. Se caracteriza por ser un canto de amor muy lento y triste que se lo ejecuta tradicionalmente con pingullos,

rondadores y guitarras. “Su melodía es pentafónica, lírica y melancólica.” (Viteri, 2007: pág. 156). Además se lo escribe en compás de 6/8 y en modo menor.

Una de las definiciones más generalizadas de esta danza es que se trata de un canto fúnebre, que se cantaba en los entierros, “un canto de despedida de los indígenas.” (Viteri, 2014: pág. 120).

Sin embargo, en esta obra, el yaraví representa el lado femenino del cosmos, el despertar de la *Mama Killa* o Madre luna por lo que no es un ritmo triste, por el contrario está cargado de dulzura y amor, sentimientos representados sobre todo por la zampoña la cual, después del palo de lluvia, comienza con un solo presentando el tema.

Score

Claves de Luna y de Sol

Rapsodia

Camila Z. Flores

Yaravi
Largo (♩. -35)

Quena

Zampoña

espress.

2

Claves de luna y de sol

9

Ej. Nº 9: Fragmento del inicio de la suite “Claves de Luna y de Sol”. Solo de zampoña.

El yaraví continúa hasta el compás 55 donde empieza una transición en la que se ejecutan varios modos pentáfonos para dar paso al Danzante.

9

10 Claves de luna y de sol
accel.

Bb Cl.
Bsn.
Pno.
E.Gtr.
E.B.

Claves de luna y de sol

11

12 Claves de luna y de sol
Danzante (♩ = 50)
Dolzinias

Bb Cl.
Bsn.
Pno.
E.Gtr.
E.B.
D.S.
Perc.

Ej. N° 10: Transición del Yaraví al Danzante.

2.2.2 Danzante

Este ritmo indígena es una danza autóctona de la región interandina del Ecuador, el mismo que después de la colonización tomó características mestizas; sin embargo, es uno de los ritmos más antiguos de nuestro país que conserva sus raíces hasta la actualidad.

Esta danza toma el nombre de Danzante por los bailarines, quienes “asientan el ritmo con cascabeles atados a los tobillos; además, bailan con una vestimenta muy vistosa, que para lucirlas tenían que alquilarlas, empleando el salario de hasta cuatro años...” (Viteri, 2004: pág. 148).

El danzante se escribe en compás de 6/8 al igual que el yaraví, además es una danza pentafónica; no obstante, desde la época de la colonia se utiliza también la escala de siete sonidos (heptafonía).

En la rapsodia, el danzante representa la adoración a la luna y pese a que tradicionalmente los danzantes (bailarines) son hombres por el peso de los trajes, en esta obra se simboliza una danza femenina en agradecimiento a la *Mama Killa* y en representación del lado femenino que todos los seres existentes en el cosmos poseen; razón por la cual, esta parte de la rapsodia comienza con el tema en las dulzainas (compás 69) y después pasa al registro agudo del piano.

Danzante (♩=50) Dulzainas

Claves de luna y de sol 13

71

B. Cl.

B. sn.

Pno. *mp*

E. Gtr.

E. B.

Ej. N° 11: Inicio del Danzante.

Danzante (♩=50) Dulzainas

Claves de luna y de sol

71

Ej. N° 12: Dulzainas presentando el tema del Danzante.

La transición más importante dentro de la obra es la que va desde el final del Danzante (compás 109) al comienzo del Sanjuanito (compás 146) ya que representa el paso entre la Luna y el Sol, por lo tanto, esta parte inicia con los cucuyos ad libitum, instrumentos de percusión que imitan el trino de los pájaros para anunciar el amanecer.

Ej. N° 13: Transición de cucuyos imitando el sonido de los pájaros.

A continuación se fragmenta el tema del Danzante tocado por el Bajo eléctrico en armónicos mientras se intercala con el clarinete, la quena y la guitarra el tema del Sanjuanito que vendrá más adelante.

Ej. N° 14: Siguiendo fragmento de la transición de Luna a Sol.

Para finalizar la transición central, la obra cambia al compás de 2/4 dando la impresión de un sanjuanito lento, el cual mediante un *acelerando* da paso al *tutti* con el tema principal del Sanjuanito en el compás 146.

The image displays two pages of a musical score for the piece "Claves de luna y de sol". The left page shows the initial part of the score in 3/4 time, with a tempo marking of "Bombo andino". The right page, numbered 25, shows the transition to 2/4 time, marked with "accel" and a tempo change to "(♩ 95)". The score includes parts for Br. Cl., Bsn., Pno., E.Gtr., E.B., D.S., and Perc.

Ej. N° 15: Final de la transición Luna a Sol.

2.2.3 Sanjuanito

Ritmo indígena prehispánico originario de la provincia de Imbabura que se caracteriza por ser un baile alegre en compás de 2/4 tradicionalmente ejecutado por flautas y bombo, puede ser pentafónico o heptafónico. Al igual que el danzante, es un ritmo que tuvo muchas influencias del mestizaje por lo cual “se dice que es una danza religiosa en honor a San Juan, cuya celebración es el 24 de Junio.” (Viteri, 2014: pág. 82).

Junto con el *Raymi* o Zapateado “que son los temas que se utilizan para la danza en las casas o caminando de una casa a otra.” (Pontón y Cachiguango, 2010: pág. 65), el sanjuanito se baila y se toca de forma repetitiva en las fiestas del *Inti Raymi* o del Padre Sol, festividad que se celebra desde el periodo prehispánico por el calendario agrícola.

Por lo tanto, el sanjuanito (compás 146) en esta obra, representa el sol cuando amanece y la energía vital que emana, representa su abrazo que cobija y da vida. Además, está compuesto “a base de diálogo alternado” (Bas, 1947: pág. 324) como el Concierto Barroco; es decir, se altera un tutti-solo-tutti-solo y así sucesivamente hasta el compás 337.

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled 'Sanjuanito' and is marked with measure 25 and a tempo of quarter note = 95. It features staves for E.Gtr., Bombo y chachas, and Perc. The right page is titled 'Claves de luna y de sol' and is marked with measure 26. It features staves for Bb Cl., Ban., Pno., E.Gtr., E.B., D.S., and Perc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Ej. N° 16: Inicio del Sanjuanito (Tutti).

The image shows a musical score for an electric guitar solo. It is marked with measure 154 and the word 'Solo'. The staff is labeled 'E.Gtr.' and contains a melodic line with various notes and rests.

Ej. N° 17: Primeros compases del solo de Guitarra eléctrica.

A continuación del Sanjuanito viene un puente de transición hacia el Yumbo desde el compás 338 al 362. En esta transición se toma parte del tema central del Sanjuanito y se lo varía introduciendo tresillos en el tema.

The image displays three pages of a musical score. The first page (left) is numbered 55 and titled 'aves de luna y de sol'. The second page (middle) is numbered 56 and titled 'Claves de luna y de sol'. The third page (right) is numbered 100 and titled 'Yumbo (4. 100)'. The score includes staves for B. Cl. (Bass Clarinet), Ban. (Bassoon), Pno. (Piano), E. Gr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), D. S. (Drum Set), and Perc. (Percussion). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ej. N° 18: Puente transicional del Sanjuanito al Yumbo.

2.2.4 Yumbo

“La palabra yumbo proviene del idioma quichua y quiere decir brujo...” (Viteri, 2014: pág. 53)

El yumbo es un baile enérgico y ritual prehispánico de las provincias centrales de la Sierra Ecuatoriana, escrito en compás de 6/8 y caracterizado por ser pentafónico; además, es un ritmo rápido y de carácter fuerte, interpretado tradicionalmente con pingullo, rondador y acompañamiento de un tambor. “Es parte de una ceremonia de adoración al Dios Sol, en la que los danzantes, hacen la guardia de honor de los ministros del Dios Sol.” (Viteri, 2004: pág. 157).

En la obra, el yumbo es la parte final y representa la fuerza poderosa del sol, el fuego y su energía, por lo cual es un pasaje polifónico que comienza en el compás 363 con la presentación del primer sujeto en la Quena.

Yumbo
(c. 190)

Claves de luna y de sol 57

Llevar a ritmo de Yumbo

Bombo andino y cascabeles

58 Claves de luna y de sol

B. Cl.
Ban.
Pno.
E.Gtr.
E.B.
D.S.
Perc.

Ej. N° 19: Inicio del pasaje fugado (Yumbo).

Posteriormente al pasaje fugado que corresponde al yumbo, se llega a un tutti con unas escalas pentafónicas que concluyen toda la rapsodia.

2 Claves de luna y de sol

83 Claves de luna y de sol

B. Cl.
Ban.
Pno.
E.Gtr.
E.B.
D.S.
Perc.

Ej. N° 20: Tutti final de la rapsodia.

2.3 Armonía

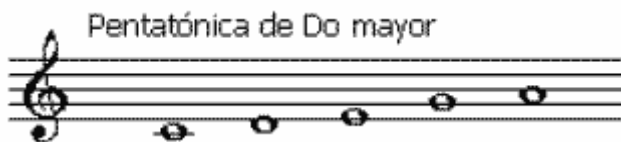
El sistema de pensamiento musical es pentafónico, sistema modal de cinco sonidos que no contiene semitonos en su estructura interna, siendo ésta una característica de la música ecuatoriana prehispánica. Según Floresmilo Viteri: “La música indígena se desenvuelve dentro de un sistema de cinco sonidos, basado en una concepción definitivamente modal.” (Viteri, 2014: pág. 24).

Además, los ritmos ecuatorianos en su mayoría están escritos en modo menor; por lo tanto, para esta obra se utilizó pentafonía menor junto con acordes formados por terceras y quinta (de manera occidental) pero únicamente con los cinco sonidos de la organización modal pentáfona.

“El sistema pentafónico se desenvuelve dentro de un bicentralismo tonal, es decir, que la melodía descansa en los sonidos fijos del sistema, los que se encuentran a distancia de cuarta y de quinta, razón por la cual, es posible formar acordes a la manera occidental.” (Viteri, 2014: pág. 26).

El bicentralismo tonal quiere decir que la pentafonía puede ser mayor o menor al mismo tiempo por las notas que se utiliza; lo que la define como mayor o menor es la nota que funcionaría como tónica. Por ejemplo:

En una escala pentafónica de Do mayor, las notas serían: DO – RE – MI – SOL – LA



Sin embargo, si tomo las mismas notas empezando por el La, la escala pasaría a ser de La menor. Así: LA – DO – RE – MI – SOL.

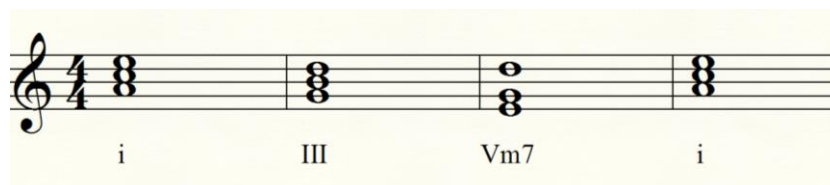


Lo que define esta escala es la nota que armónicamente funciona como principal o tónica; es por esto, que los acordes de las cadencias ecuatorianas se cifran de manera occidental. “En el

modo menor, los grados básicos son: el I que es la tónica, el II (tercero en la sucesión ascendente de la escala) que es el relativo mayor y el V grado que es la dominante menor.” (Viteri, 2014: pág. 26).

Por lo tanto, las cadencias ecuatorianas más utilizadas son:

- I – III – Vm7 – I



- I – III - IIb – I

En este caso, el Segundo grado bajado o también conocido como Napolitano, cumple la función de dominante o del V grado; sin embargo, no es parte de las cinco notas de la pentafonía.



Se debe tomar en cuenta que para respetar la pentafonía, el V grado debe ser menor (al no utilizar la escala menor armónica que se usa en el sistema tonal funcional) y sin 5ta. Por ejemplo:

En la pentafonía de La menor, las notas a utilizarse en los acordes de las cadencias ecuatorianas serían las mismos de la escala: LA – DO – RE – MI – SOL. Por lo tanto, el V grado menor se formaría sin quinta y con séptima menor por ser el acorde dominante, así:



En esta obra, la armonía se basó en ambas cadencias ecuatorianas, con algunas variaciones, y se utilizaron varias pentafonías menores.

La armonía del Yaraví está en la tonalidad de Si menor y se basa en la secuencia armónica presentada por la guitarra desde el compás 15 al 22.

Esta progresión armónica es:

Bm – F#m7 – Bm – D – F#m7 – Bm - D – F#m7 - Bm

(i – vm7 – i – III – vm7 – i – III – vm7 – i)



Ej. N° 21: Progresión armónica del yaraví presentado por la guitarra eléctrica.

Armonía que se sigue repitiendo a lo largo del yaraví pasando a otros instrumentos armónicos como el piano.



Ej. N° 22: Pasaje del yaraví. Acompañamiento de piano y guitarra.

En el compás 38 se modula de la pentafonía de Si menor a la de Mi menor con la misma progresión armónica.



Ej. N° 23: Modulación a Mi menor en el Yaraví.

A continuación modula a la pentafonía de La menor para terminar el Yaraví en V grado menor (Em7).



Ej. N° 24: Sección final del yaraví, modulación a La menor.

El clarinete realiza un camino gradual pentáfono de La menor mientras en los graves se juega con las notas La y Re (i – iv) como anticipación para llegar al Dm7, acorde cuya función es la

de Vm7 en Sol menor, tonalidad en la que a partir del compás 59, continúa el resto de la transición y el Danzante.

The image shows a musical score for Example 25. It consists of five systems of staves. The top system is for voice, with a melody starting at measure 55. The second system is for piano, with a melody starting at measure 55. The third system is for piano, with a melody starting at measure 55. The fourth system is for piano, with a melody starting at measure 55. The fifth system is for piano, with a melody starting at measure 55. The score includes dynamics like *p*, *mf*, and an *accel.* marking.

Ej. N° 25: Modulación a Sol menor. Transición al Danzante.

Desde el compás 69 donde empieza el Danzante, la progresión armónica sigue siendo la misma de las cadencias ecuatorianas pero en pentafonía de Sol menor. Esto continúa hasta el principio del Sanjuanito:

Gm – Bb – Dm7 – Gm (i – III – vm7 – i)

The image shows a musical score for Example 26, titled 'Claves de luna y de sol'. It consists of three systems of staves. The first system is for Dulzairas, with a melody starting at measure 50. The second system is for B. Cl., Bsn., Pno., E.Gtr., and E.B., with a melody starting at measure 71. The third system is for B. Cl., Bsn., Pno., E.Gtr., and E.B., with a melody starting at measure 74. The score includes dynamics like *f* and *pp*.

Ej. N° 26: Progresión armónica del Danzante.

El tutti que cierra el Danzante en el compás 104 hasta el 109, utiliza la segunda cadencia ecuatoriana con el II grado bemol en la misma tonalidad de Sol menor, así:

Gm – Bb – Ab7 – Gm (i – III – IIb – i)

Ej. N° 27: Segunda cadencia ecuatoriana utilizando IIb.

El Sanjuanito es la parte más moduladora de la obra debido a que cada solo y tutti están escritos en una pentafonía diferente, empezando en Gm, sigue a Cm y regresa en un círculo de quintas (pasando por Gm, Dm, Am, Em) a Si menor, la tonalidad de la obra en la última parte de la transición al Yumbo.

Sanjuanito 25 Claves de luna y de sol 26

(♩=95)

B. Cl.
B. sn.
Pno.
E. Gtr.
E. B.

Ej. N° 28: Inicio del Sanjuanito. Tutti en Sol menor

Ej. N° 29: Solo de piano en Do menor.

Ej. N° 30: Solo de Clarinete en Sol menor

Ej. N° 31: Solo de Bajo eléctrico Re menor.



Ej. N° 32: Solo de Quena La menor.

Ej. N° 33: Transición del Sanjuanito al Yumbo en Si menor.

Para finalizar, en el yumbo se utiliza una progresión en Si menor de las cadencias ecuatorianas al igual que en las otras partes:

F#m7 – Bm – F#m7 – Bm – D – F#m7 – Bm (vm7 – i – vm7 – i – III – vm7 – i)

The image shows two pages of a musical score. The left page is numbered 57 and is titled 'Yumbo Claves de luna y de sol'. It features a Yumbo part with a tempo marking of quarter note = 100 (♩ = 100) and a piano accompaniment. The right page is numbered 58 and is titled 'Claves de luna'. It features a piano accompaniment for measures 368-370, with parts for B♭ Clarinet, Bassoon, and Piano.

Ej. N° 34: Progresión armónica del yumbo.

La rapsodia concluye con una Cadencia Perfecta: Vm7 – i (F#m7 – Bm).

The image shows a musical score for the final cadence of a rhapsody. It includes parts for B♭ Clarinet, Bassoon, Piano, Electric Guitar, and Electric Bass. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a final cadence marked with a double bar line and a fermata. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present throughout the passage.

Ej. N° 35: Cadencia perfecta del final de la rapsodia.

2.4 Técnicas

2.4.1 Monodía

La obra empieza con un solo de zampoña o monodia que significa una voz o una sola línea melódica sin acompañamiento, característica de la música prehispánica. “La estructura vernacular de la mayoría de los ritmos, tanto bailables como líricos se expresa en el predominio del aspecto monódico por sobre el armónico.” (Moreno cit. por Espinosa, 2000: pág. 184).



Ej. N° 36: Solo de zampoña. Inicio del yaraví.

La monodia es utilizada también en los solos del Sanjuanito como por ejemplo el solo de batería del compás 274.



Ej. N° 37: Solo de batería. Sección del Sanjuanito.

2.4.2 Melodía y acompañamiento

La melodía con acompañamiento es un tema sobre una base armónica, la cual “debe revelar la armonía inherente al tema y producir un movimiento unificador. Debe satisfacer las necesidades y explotar los recursos del instrumento (o grupo de instrumentos).” (Schoenberg, 1994: pág. 101).

En la rapsodia hay algunos pasajes con esta textura, por ejemplo al inicio la melodía con acompañamiento entre la zampoña y la guitarra eléctrica en el compás 15.

15 (♩.-40)

Flauta

Clarín Bb

Fagot

Piano

Guitar *mp*

Ej. N° 38: Sección de zampona con acompañamiento de guitarra. Yaraví.

Este tipo de estructura musical se desarrolla a lo largo del Yaraví y en partes del Danzante. Otro ejemplo de esta técnica se puede observar desde el compás 23, esta vez con dos instrumentos acompañantes; por un lado la guitarra con el piano y por otro lado el piano con el bajo eléctrico.

23

Flauta

Clarín Bb

Fagot

Piano

Guitar

Bass

Ej. N° 39: Acompañamiento de guitarra y piano, sección del yaraví.

En los tutti del Sanjuanito también se utiliza esta técnica, mientras unos instrumentos hacen la base armónica, es decir el acompañamiento (plano secundario), los demás ejecutan la melodía (plano principal).

The image displays a musical score for a piece titled 'Tutti del Sanjuanito'. The score is arranged in six staves, each representing a different instrument: Flauta (Flute), Clarinet in Bb, Saxofón (Saxophone), Piano, Guitarra (Guitar), and Bass. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score begins at measure 242. The Flauta part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Clarinet in Bb and Saxofón parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines. The Guitarra and Bass parts provide a steady rhythmic foundation. A red dashed line with the word 'Solo' above it spans across the Piano staff from measure 242 to the end of the excerpt.

Ej. N° 40: Tutti del Sanjuanito, melodía y acompañamiento.

2.4.3 Homofonía

La homofonía, es una estructura musical en la cual las melodías se mueven simultáneamente con el mismo ritmo pero diferentes notas, formando acordes. A esta técnica también se la llama textura coral. Caracterizada por el predominio de la conciencia vertical.

La homofonía es utilizada en el compás 93 del Danzante donde todos los instrumentos hacen un tutti con el mismo ritmo (pulsaciones isócronas) pero variando las notas.

Flute

Clarinet in B \flat

Bassoon

Piano

Guitar

Bass

93

Ej. N $^{\circ}$ 41: Textura homofónica final del Danzante.

Otro pasaje homofónico es la transición al Sanjuanito desde el compás 133, ya que sin contar el fagot y el bajo que marcan un ostinato rítmico, los demás instrumentos tienen el mismo ritmo pero con diferentes notas.

Flute

Clarinet in B \flat

Bassoon

Piano

Guitar

Bass

132

p

accel

Ej. N $^{\circ}$ 42: Textura coral. Última parte de la transición de Danzante al Sanjuanito.

2.4.4 Polifonía

La parte final del Yumbo, como se mencionó anteriormente es un pasaje fugado que consta de 2 Exposiciones, Stretto y Nota pedal, partes de la fuga que se desarrollan sobre un ostinato rítmico de percusión. Es un pasaje polifónico que se va desarrollando a cuatro voces; sin embargo, hay 5 entradas del primer “sujeto” por ser 6 instrumentos melódicos, los que conforman el Ensamble.

La Primera Exposición comienza con la quena presentando el sujeto en el compás 363.



Ej. N° 43: “Sujeto” del pasaje fugado presentado por la quena.

Luego de la exposición del primer sujeto, “...éste es inmediatamente imitado por otra voz; esta imitación se llama respuesta y se realiza imitando el sujeto a la 5° superior o a la 4° inferior.” (Soler, 1998: pág. 6). Por lo cual en la obra, el fagot hace la respuesta a distancia descendente de un intervalo de cuarta justa mientras la quena toca el “contrasujeto”.

Se debe tomar en cuenta que esta imitación no es idéntica al sujeto, ya que por razones modales de la pentafonía, algunas notas deben ser sustituidas por otras que sí pertenezcan a la pentafonía del Yumbo, es decir, Si menor.

Musical score showing the first response presented by the bassoon and the "counter-subject" of the quena. The score is in treble clef, key of D major (two sharps), and 6/8 time. It starts at measure 370. The quena part (top staff) plays a counter-subject, while the bassoon part (bottom staff) plays the response. The bassoon response is a descending fourth interval from the quena's subject.

Ej. N° 44: Primera respuesta presentada por el fagot y “contrasujeto” de la quena.

La segunda respuesta es por parte del clarinete, mientras el fagot ejecuta el “contrasujeto” y la quena realiza una parte libre.



Ej. N° 45: Segunda respuesta por parte del clarinete.

La tercera respuesta la realiza el piano a la 5° justa superior. En este pasaje de la exposición ambas manos funcionan como una sola voz dentro del contrapunto de la obra.



Ej. N° 46: Tercera respuesta del piano.

En la cuarta respuesta realizada por la guitarra, la quena desaparece dejando el contrapunto a 4 voces.

Ej. N° 47: Cuarta respuesta ejecutada por la guitarra.

Para finalizar la primera exposición, el bajo presenta la quinta respuesta hasta el compás 405, mientras que el fagot desaparece.

Ej. N° 48: Última respuesta ejecutada por el bajo.

Desde el compás 406 hasta el 423 se realiza una parte libre a modo de divertimento, el en cual hay una disminución en la densidad ya que pasan a ser 3 voces.

Ej. N° 49: Parte libre, disminución de la densidad.

En el compás 424 comienza la Segunda Exposición con el sujeto en el bajo. La segunda exposición modula al V grado de Si menor, es decir Fa# menor y termina en el compás 474 donde comienza el “Stretto”.

Ej. N° 50: Inicio de la “Segunda exposición”.

De igual manera que en la primera exposición, hay 5 respuesta con sus “contrasujetos”. La primera respuesta es del piano, seguido de la guitarra, el fagot, la quena y por último el clarinete.

The image shows two systems of musical notation. The left system features a piano part with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right system shows a piano part (Pno.) with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic, and an electric guitar part (E.Gtr.) with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic. The score is in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

Ej. N° 51: Primera respuesta por parte del piano.

A continuación de la segunda exposición, comienza el “Stretto” en el cual se toma solo los primeros compases del sujeto y se lo imita de forma sucesiva en todas las voces. Como dice Josep Soler en su libro Fuga, técnica e historia: “Si por medio de algún artificio se hace entrar la respuesta antes de haber terminado la exposición del sujeto completo, se produce la combinación contrapuntística llamada stretto.” (Soler, 1998: pág. 27).

El “Stretto” comienza con la guitarra, sucesivamente continúa el fagot, el piano, el clarinete, el bajo y por último la quena, la cual es el único instrumento que presenta completo el sujeto.

The image shows a complex musical score for a fugue titled “Stretto”. It features six staves: Quena, Clarinet in Bb (Cl. in B \flat), Bassoon (B. soon), Piano (Piano), Guitar (Guitar), and Bass. The Quena part begins at measure 474 with a melody marked *f*. The Clarinet in Bb part begins at measure 474 with a melody marked *mf*. The Bassoon part begins at measure 474 with a melody marked *mf*. The Piano part begins at measure 474 with a melody marked *mf*. The Guitar part begins at measure 474 with a melody marked *mf*. The Bass part begins at measure 474 with a melody marked *f*. The score is in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

Ej. N° 52: “Stretto”

A continuación del Stretto y para finalizar el pasaje fugado está la Nota pedal, la cual “consiste en la prolongación de una nota durante cierto número de compases en una o más partes... Generalmente tiene lugar sobre la dominante o sobre la tónica.” (Soler, 1998: pág. 39).

En este caso, la nota pedal la realiza el fagot sobre la dominante (Fa#) de Si menor en un contrapunto a 6 voces, en el cual el clarinete y la quena presentan el sujeto por última vez.

The image displays a musical score for six instruments: Quena, Clarinet in Bb, Bassoon, Piano, Guitar, and Bass. The score is in the key of B minor (two sharps: F# and C#) and is marked with a tempo of 492. The bassoon part (labeled 'Bassoon') features a prominent pedal point on the dominant note, F#, which is sustained throughout the passage. The other instruments play various melodic and harmonic lines, with the guitar and bass providing a rhythmic accompaniment. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios.

Ej. N° 53: Nota pedal del pasaje fugado.

2.4.5 Técnicas contemporáneas

Las técnicas contemporáneas se refieren a todo tipo de ejecución no convencional en un instrumento. En esta obra se utilizó esta técnica en la parte de los solos del Sanjuanito.

El clarinete y el fagot pasan a tomar un papel percusivo con un ostinato rítmico que se realiza presionando con fuerza las llaves contra la madera, de esta manera se produce un sonido sin nota como acompañamiento rítmico.

The image shows a musical score for a piece titled 'Ej. Nº 54: Técnica percutiva utilizada con las llaves del clarinete y fagot en la sección del Sanjuanito.' The score is arranged in five systems. The first system contains the percussion part, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* (forte). The second system contains the clarinet part, with a bass clef and a key signature of two sharps. The notation is mostly rests, with a dynamic marking of *f* at the beginning. The third system contains the piano part, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps. The notation is mostly rests. The fourth system contains the guitar part, with a treble clef and a key signature of two sharps. The notation is mostly rests. The fifth system contains the bass part, with a bass clef and a key signature of two sharps. The notation consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* at the beginning. The score is set against a light yellow background.

Ej. Nº 54: Técnica percutiva utilizada con las llaves del clarinete y fagot en la sección del Sanjuanito.

CAPÍTULO III

3. “Suite Andina”

La suite es un conjunto de danzas en la cual, a diferencia de la rapsodia, cada danza se interpreta por separado como en el caso de una Sinfonía o un Concierto que se dividen en movimientos. Como dice Pablo Guerrero: “es un término usado en Europa para designar una sucesión de piezas instrumentales, por lo general del tipo danza, diferentes en su ritmo y movimiento.” (Guerrero, 2004: pág. 1332).

Esta suite compuesta para la Orquesta de Instrumentos Andinos está conformada por cuatro danzas indígenas ecuatorianas, las cuales son: Yaraví, Capishca, Danzante y Yumbo.

3.1 “Wayra Killa” - Viento de Luna (Yaraví)

3.1.1 Orquestación

Como se mencionó anteriormente, toda la suite andina fue compuesta para el formato de la Orquesta de Instrumentos Andinos, sin embargo; cada danza varía en algunos instrumentos aerófonos.

La OIA se divide en tres secciones: vientos, cuerdas y percusión. A continuación se presentará los instrumentos que conforman esta orquesta.

3.1.1.1 Vientos

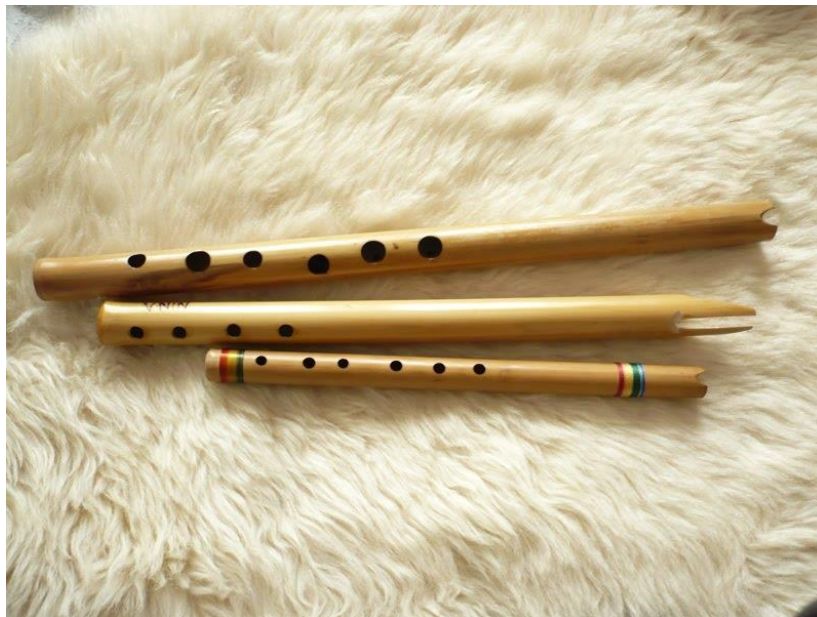
3.1.1.1.1 Quena

Este instrumento fue explicado en el Capítulo II. Véase pág. 17

3.1.1.1.2 Quenacho

Este instrumento de origen aymara pertenece a la familia de las quenachos, con la diferencia de que el quenacho es un tubo más largo que la quena, por lo tanto su sonido es más

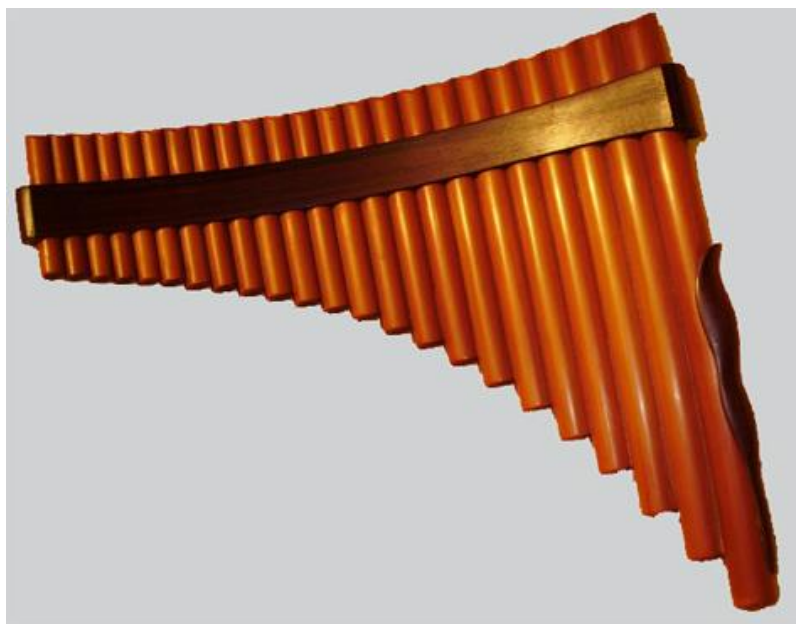
grave y no es un instrumento transpositor. La afinación más común de este instrumento es Re Mayor, una cuarta justa más grave que la quena.



Ej. N° 55: Quenilla, Quena y Quenacho.

3.1.1.1.3 Flauta de Pan

Instrumento aerófono constituido por un conjunto de tubos huecos cerrados por un extremo y agrupados en hileras, similar a la zampona. La diferencia entre estos dos instrumentos es su color, ya que el timbre de la flauta de pan es mucho más dulce y el registro de la zampona es un poco más amplio.



Ej. N° 56: Flauta de pan.

3.1.1.1.4 Zampoña

La zampoña de igual manera, fue explicada en el Capítulo II. Véase pág. 17.

3.1.1.1.5 Zampoñas graves o Toyos

Son los instrumentos más graves de esta familia y se escriben en clave de Fa desde el G1. “En lengua Aymara significa Bajos, tiene una medida del doble de la Sanka.” (Rodríguez, 2008: pág. 18).

Estas zampoñas en la orquesta están cifradas como Zampoñas 3 y 4, sin embargo, son conocidas como Toyos.



Ej. N° 57: Toyos.

3.1.1.2 Cuerdas

3.1.1.2.1 Charango

Es un instrumento muy utilizado en las zonas andinas de América del Sur sobretodo en Bolivia y Perú. Es el instrumento de cuerda más pequeño en la orquesta de instrumentos andinos y está forma por 5 pares de cuerdas de nylon “su afinación de primeras a quintas es:

MI MI – LA LA – MI MI – DO DO – SOL SOL.” (Cavour, 2003: pág. 8).



Ej. N° 58: Charango.

3.1.1.2.2 Bandolín

Este instrumento ha sido muy difundido en Ecuador, posee 15 cuerdas metálicas distribuidas en grupos de 3. Junto con la guitarra y el charango, por su sonido dulce (arrullador) incluso por su forma son instrumentos hembras. (Godoy, 2012: pág. 43).



Ej. N° 59: Bandolin.

3.1.1.2.3 Tiple

Este instrumento andino fue una adaptación colombiana de la guitarra clásica. Sus principales diferencias son: es más pequeño que la guitarra acústica y en su afinación

tiene dos cuerdas menos, es decir, su afinación corresponde a las cuatro primeras cuerdas de la guitarra (MI – SI – SOL- RE).

Sus cuerdas son de metal y se agrupan en cuatro grupos de tres (3 primeras, 3 segundas, 3 terceras y 3 cuartas) formando un total 12 cuerdas. (Civallero, 2011). Este tipo de encordado se utiliza para la aparición de más armónicos ya que la segundas, la terceras y las cuartas tienen una cuerda en el medio afinada una octava más aguda que las cuerdas que la rodean como el caso del charango.

Se debe tomar en cuenta que estos instrumentos cordófonos (charango, tiple y bandolín) no fueron nativos de América, sino que descienden de instrumentos europeos como el laúd, la vihuela y la guitarra, los cuales fueron adaptados en cada región. (Civallero, 2011).



Ej. N° 60: Tiple.

3.1.1.2.4 Guitarra acústica

La guitarra clásica o acústica es el instrumento más utilizado por su versatilidad como solista o acompañante, razón por la que ha tenido un uso masivo en la música popular. Este instrumento puede pertenecer a la Orquesta Sinfónica si el compositor así lo demanda.

La guitarra acústica está conformada por 6 cuerdas de nylon las cuales de aguda a grave están afinadas en: MI – SI – SOL – RE – LA – MI. “la afinación de la guitarra proviene de las antiguas afinaciones del laúd y es irregular porque no mantiene los mismos intervalos entre cada una de las seis cuerdas.” (Adler, 2006: pág. 102)

3.1.1.2.5 Contrabajo

Es el instrumento más grave de las cuerdas dentro de la Orquesta Sinfónica. Por lo general se lo toca con arco al igual que los demás instrumentos de su familia: violín, viola y cello; no obstante, en este instrumento es común que se toque con los dedos en pizzicato. Es transpositor a octava grave y su registro va desde el E2 (suena E1).

3.1.1.3 Percusión

Dentro de la percusión, la mayoría de los instrumentos que se utilizan en la suite para resaltar la música andina, son los mismos que se utilizaron en la rapsodia.

3.1.1.3.1 Chagchas

Ideófono de sacudimiento explicado en el Capítulo II. Véase pág. 19

3.1.1.3.2 Bombo andino

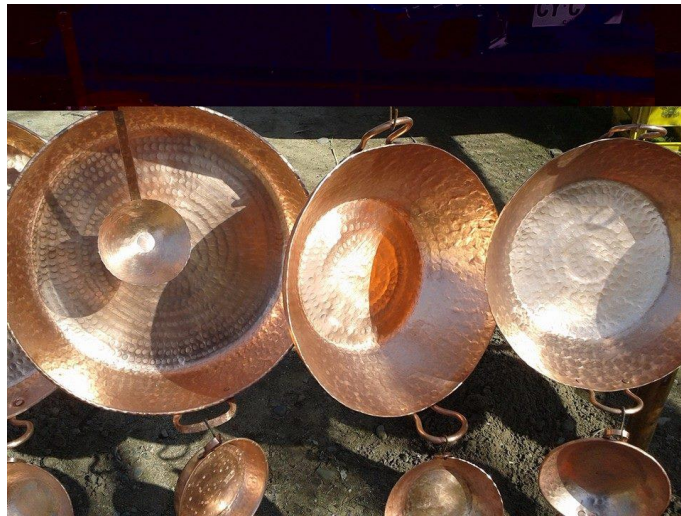
Membranófono fabricado con pieles de animales. Véase pág. 20.

3.1.1.3.4 Juego de pailas de bronce (aguda, media, grave)

Estas pailas son “instrumentos musicales” atípicos en la sección de percusión que toman el papel de un triángulo pero en un contexto sonoro más andino. Las pailas de bronce son muy utilizadas en las zonas rurales andinas para cocinar alimentos y van desde tamaños muy pequeños hasta pailas grandes como las que se usan para cocinar fritada,

una de las cuales utiliza Mesías Maiguashca en sus obras “Y ahora vamos por aquí” (Maiguashca, 1977: N° 13) y “Música de Cámara, con Paila obligato.” (Maiguashca, 2012: N° 72) por su sonido y para resaltar un elemento ecuatoriano sacándole de su uso tradicional para experimentar con ella musicalmente.

En esta obra se utiliza un juego de 3 pailas de diferentes tamaños: una muy pequeña, una pequeña y una mediana para obtener 3 timbres: agudo, medio y grave.



Ej. N° 61: Pailas de bronce.



Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA).

3.1.2 Armonía

La armonía utilizada en la suite es la misma que en la rapsodia: Pentafonía junto con las cadencias ecuatorianas. Véase Capítulo II pág. 29.

“La pentafonía proviene de la época primitiva de la música y ha sido elemento auténtico en muchos de nuestros países de ascendencia indígena.” (Brouwer, 2000: pág. 35). Es por esta razón que en ambas composiciones se utilizó la pentafonía para resaltar el tema de lo andino y su cosmovisión.

El modo pentafónico de esta danza es La menor. La armonía está dividida en dos progresiones basadas en las cadencias ecuatorianas, las mismas que se van intercalando y desarrollando a lo largo de esta primera danza, así:

La primera progresión armónica del Periodo 1 del tema es:

Am – Em7 – Am – Em7 – Am – C- Em7 – Am. (i – vm7 – i – vm7 – i – III – vm7 – i)

A musical score for a single melodic line in treble clef. The tempo/mood is marked 'dolce' and the dynamics 'mp'. The key signature has one flat (B-flat). The progression consists of eight measures with the following chords: Am, Em7, Am, Em7, Am, C, Em7, Am. The melody is written in a pentatonic style, using notes from the A minor pentatonic scale.

Ej. N° 62: Progresión armónica primer periodo del tema. Yaraví: *Wayra Killa*.

La segunda progresión armónica del Periodo 2 del tema es:

Am – C- Em7 – Am – Am – C – Em7 – Am. (i – III – vm7 – i – i – III – vm7 – i)

A musical score for a two-part setting in treble and bass clefs. The tempo/mood is marked 'mf' and the dynamics 'mp'. The key signature has one flat (B-flat). The progression consists of eight measures with the following chords: Am, C, Em7, Am, Am, C, Em7, Am. The melody in the treble clef is written in a pentatonic style, using notes from the A minor pentatonic scale. The bass line provides a rhythmic accompaniment.

Ej. N° 63: progresión armónica del segundo periodo del tema del yaraví.

Ambas progresiones continúan hasta el compás 64 en el cual hay una modulación a la pentafonía de Mi menor continuando hasta el final con la misma progresión armónica del periodo 1 en Mi menor:

Em – Bm7 – Em Bm7 – Em – G – Bm7 – Em. (i – vm7 – i – vm7 – i – III – vm7 – i)

Ej. N° 64: Modulación a Mi menor, compás 64.

3.1.3 Forma

El yaraví está basado en dos periodos que comprenden el tema principal, los cuales se van desarrollando a lo largo de la obra; por lo tanto tiene una forma canción A-A' de variedad IV, "Esta manera es más eficaz y tiene por base el apartamiento tonal de la repetición, así: la exposición A en la tonalidad principal y la Repetición A' en una tonalidad vecina." (Bas, 1947: pág. 159).

La danza comienza con una Introducción en la cual los instrumentos de viento realizan un efecto de soplo en un tempo libre hasta el compás 17.

Score

Wayra Killa (Viento de Luna)

Camila Z. Flores

Ej. N° 65: Introducción del yaraví.

A partir del compás 17 se presenta el primer período del tema en un solo de flauta de pan.

Ej. N° 66: Primer periodo del tema de la danza.

El segundo período del tema es presentado por las zampoñas acompañadas por los toyo y el contrabajo.

Ej. N° 67: Segundo periodo del tema del yaraví.

Ambos períodos temáticos se van desarrollando en La menor hasta finalizar la parte A en el compás 63.

Ej. N° 68: Desarrollo temático.

Desde el compás 63 inicia la parte A' en la pentafonía de Mi menor. A continuación se realiza un último tutti en la misma pentafonía desde el compás 71 al 80.

Ej. N° 69: Parte A' de la danza Wayra Killa.

A partir del compás 80 se realiza una Coda en la cual vuelven los efectos de viento, pero esta vez también participan las cuerdas. En el compás 94 se presenta el tema por aumentación por última vez en los charangos.



Ej. N° 70: Coda final con efectos de viento.

3.1.4 Técnicas

Las técnicas que se utilizaron son las mismas que fueron explicadas en la rapsodia. Véase Capítulo II.

3.1.4.1 Monodía

En el compás 17 la flauta de pan presenta el tema con un solo.



Ej. N° 71: Solo de Flauta de pan.

Ej. N° 73: ejemplo de textura coral compás 32.

En la segunda sección, encontramos también la utilización de la homofonía, esta vez las cuerdas pasan a tocar el acompañamiento coral, mientras los vientos hacen la melodía en el último tutti, compás 72 al 80.

Ej. N° 74: Tutti del compás 72, utilización de la textura coral.

3.1.4.4 Polifonía

Los pasajes contrapuntísticos en la suite no poseen las partes de la fuga que se utilizó en la rapsodia, sino que hay pasajes contrapuntísticos en los que hay imitaciones de los temas entre varios instrumentos y melodías superpuestas, como por ejemplo en el Yaraví, el pasaje del compás 64 al 71.

Ej. N° 75: Pasaje contrapuntístico compás 64.

3.1.4.5 Técnicas Contemporáneas

Las técnicas contemporáneas utilizadas en esta obra son dos: Efecto de soplo y la melodía de colores. Su utilización está ligada a la noción de “transposición” de gestos climáticos puramente andinos, como son el viento del páramo y el “silbido” de los árboles azotados por los rafaes andinos.

3.1.4.5.1 El efecto de soplo

Lo realizan los instrumentos aerófonos en la Introducción y todos juntos en la Coda. Estos efectos de soplo en la introducción son soplos agudos, medios y graves pero sin una nota definida.

Score

Wayra Killa
(Viento de Luna)

Camila Z. Flores

Yaraví
(♩=40)

Libre

Largo

Quenilla.
Soplo agudo

Menos largo

Quena.
Soplo medio

Soplo Grave

ppp

pp

p

Soplo muy grave

The image shows a musical score for 'Wayra Killa (Viento de Luna)' by Camila Z. Flores. The score is for a Yaraví piece with a tempo of ♩=40. It features five staves: Flutes 1 and 2, Charango, Pan de Azúcar, Flutes 3 and 4, and Bass Flute. The score is divided into sections: 'Libre' (free), 'Largo', 'Quenilla. Soplo agudo' (acute breath), 'Menos largo' (less slow), and 'Quena. Soplo medio' (medium breath). The 'Soplo Grave' (grave breath) section is marked with 'ppp' and 'pp' dynamics. The 'Soplo muy grave' (very grave breath) section is marked with 'p' dynamics. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Ej. N° 76: Efecto de soplo en la Introducción de la danza.

Mientras que los efectos en la Coda son mucho más complejos y variados. Hay soplos con F, soplos con ruido blanco más un glissando de boca, soplos dentro de las cajas de resonancia del charango y el bandolín y por último trémolos irregulares con la yema de los dedos en la caja de la guitarra.

Ej. N° 77: Efecto de soplo de toda la orquesta. Coda de la danza.

3.1.4.5.2 Melodía de colores

El “Klangfarbenmelodie” o melodía de colores fragmenta la melodía con el fin de que cada fragmento sea tocado por un instrumento o instrumentos diferentes. “Es una melodía en la que cada nota es interpretada por un instrumento diferente, donde el timbre aparece como valor diferenciador de los objetos.” (Schaeffer, 1988: pág.178). El Klangfarbenmelodie si bien es cierto históricamente lo podemos encontrar ya en épocas anteriores (ej: Beethoven sinfonía n 1 primer movimiento, tema secundario), su utilización sistemática lo encontramos esencialmente en la obra de Schoenberg y la segunda escuela de Viena.

La melodía de colores está presente también en compositores como Ravel y su bolero, obra en la cual él mezcla diferentes timbres para conseguir nuevos colores.

En el yaraví la melodía fue fragmentada por compás. Este pasaje va del compás 40 al 47.

The image displays a musical score for 'Melodía de colores'. It is divided into two main sections. The left section shows vocal lines with lyrics and dynamic markings like 'mf'. The right section shows instrumental parts for various instruments: Qn 1 y 2 (Quena), Qcho (Chalchahuayo), Fl. P. (Flauta Pajara), Zamp 1 y 2 (Zampalero), Zamp 3 y 4 (Zampalero), Char. (Charango), Band. (Banda), and Tip. (Tijera). The score includes notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'Am'.

Ej. N° 78: Melodía de colores. Sección del compás 40.

3.2 “*Punlla*” – Amanecer (Capishca)

3.2.1 Orquestación

La orquestación del Capishca es el mismo formato que en el Yaraví a excepción del juego de pailas que es sustituido por los Cucuyos, instrumentos de percusión que simulan el canto de los pájaros (explicados en el capítulo II, véase pág. 20), los cuales se utilizan en la parte inicial de esta danza.

3.2.2 Armonía

Este capishca utiliza la pentafonía de Re menor la cual modula a las pentafonías cercanas de Sol menor y La menor.

La progresión armónica que se utiliza en esta danza es la siguiente:

Dm – F – Am7 – F – Am7 – Dm – Am7 – Dm – F – Am7 – Dm (i – III – vm7 – III – vm7 – i – vm7 – i – III – vm7 – i)

Llevar a ritmo de Capishca

Dm F Am7 F Am7

Dm F Am7 F Am7

Tip. Dm Am7 Dm F Am7 Dm

Gtr. 1 Dm Am7 Dm F Am7 Dm

Gtr. 2 Dm Am7 Dm F Am7 Dm

Ej. N° 79: Progresión armónica utilizada en esta danza.

Desde el compás 37 hasta el compás 59 modula a la pentafonía de Sol menor en la cual se utiliza la misma progresión:

Gm – Bb – Dm7 – Bb – Dm7 – Gm – Dm7 – Gm – Bb – Dm7 – Gm (i – III – vm7 – III – vm7 – i – vm7 – i – III – vm7 – i)

Qn. 1 y 2

Qcho.

Fl. P.

Zamp. 1 y 2

Zamp. 3 y 4

Char.

Bend.

Tip.

Gtr. 1

Gtr. 2

Cb.

Qn. 1 y 2

Qcho.

Fl. P.

Zamp. 1 y 2

Zamp. 3 y 4

Char.

Bend.

Tip.

Gtr. 1

Gtr. 2

Cb.

Ej. N° 80: Modulación a Sol menor.

Desde el compás 60 la obra regresa por un momento a la pentafonía de Re menor como puente para el tutti en La menor del compás 70.

Ej. N° 71: Tutti en La menor del compás 70.

A partir del compás 87 modula a la pentafonía original Re menor hasta el compás 115.

Ej. N° 72: Modulación al modo inicial: Re menor. Compás 115.

A continuación del solo de bombo que va hasta el compás 126, hay un pasaje en La menor muy pequeño desde el compás 127 al 132, el mismo que da paso a la parte polifónica en Re menor.

Musical score for Ej. N° 73, showing a tutti in D minor from measure 127 to 132. The score includes staves for Qn. 1 y 2, Qcho., Fl. B., Zamp. 1 y 2, Zamp. 3 y 4, Char., Band., Tlp., Otr. 1, Otr. 2, and Co. The bass line shows chords Am, C, Em7, and C.

Ej. N° 73: Tutti en La menor. Puente a la parte polifónica.

La parte polifónica que inicia en el compás 133 regresa a la tonalidad inicial: Re menor hasta el final que cierra la danza con un tutti.

Musical score for Ej. N° 74, showing a polyphonic section in D minor starting at measure 133. The score includes staves for Qn. 1 y 2, Qcho., Fl. B., Zamp. 1 y 2, Zamp. 3 y 4, Char., Band., Tlp., Otr. 1, Otr. 2, and Co. A note "Dejar resonar el acorde" is present in the bass line.

Ej. N° 74: Sección polifónica en Re menor.

3.2.3 Forma

El capishca es una danza indígena por sus rasgos melódicos y armónicos, que tomó características mestizas desde la Colonia. Por lo general escrita en 3/4 o 6/8 en modo menor al igual que la mayor parte de danzas ecuatorianas. “Presente en las poblaciones indígenas y mestizas de las provincias de Azuay y Loja. De acuerdo con algunos lingüistas la raíz etimológica del capishca está en el quichuismo capina, que significa exprimir.” (Guerrero, 2004: pág. 394). Además esta palabra quichua significa también cacho aplastado.

Esta danza parte de la forma Rondó tipo B “esta variedad está integrada por tres periodos diferentes: A, B y C.” (Bas, 1947: pág. 248) junto con la alternancia de solo y tutti del Concierto Barroco. La forma del Capishca es más libre, así:

B – A – B1 – A1 – B2 – A2 – B3 – A3 – C – A4 – B4 – A5

Comienza con B debido a que la obra inicia con una parte contrapuntística en la cual se suceden imitaciones del tema principal.

Ej. N° 75: Inicio del capishca. Parte B.

En esta danza todos los A son tutti. El primer A está en la tonalidad inicial: Re menor.
Compás 15.

Ej. N° 76: Primer tutti en el modo de la danza: Re menor.

B¹ es una variación del mismo tema que inicia la danza, esta vez con acompañamiento en el compás 26.

Ej. N° 77: Parte B¹ compás 26.

A¹ Vuelve al tutti, esta vez en la pentafonía de Sol menor. Compás 37.

Ej. N° 78: Tutti en Sol menor, compás 37.

A continuación, el tema es ejecutado por familias de instrumentos: vientos – cuerdas en la parte B² desde el compás 49 al 69.

Ej. N° 79: Parte B²

A y B se siguen alternando entre solos y *tutti* hasta llegar al compás 116 donde comienza la parte C: solo de percusión (bombo).



Ej. N° 80: Parte C, solo de bombo andino. Compás 116.

En A⁴ una vez más se regresa a un pequeño *tutti* en La menor desde el compás 126, el mismo que da paso a la última parte B⁴.

A musical score for Example 81, measures 126-133. The score is in La minor (three flats) and features a *tutti* section. The left side shows the vocal line with lyrics and a piano (*f*) dynamic. The right side shows the instrumental accompaniment for various instruments: Qn. 1 y 2, Qcho., Fl. P., Zamp. 1 y 2, Zamp. 3 y 4, Char., Band., Tip., Gtr. 1, Gtr. 2, and Cb. The guitar parts include chords Am, C, Em, and D. The bass line is marked with *f* dynamics. The score is marked with *ff* and *f* dynamics.

Ej. N° 81: Parte A⁴, pequeño *tutti* en La menor. Compás 126.

Esta parte B⁴ vuelve a la textura polifónica que fue presentada al inicio, pero esta vez en un contrapunto más complejo. Compás 133.

Ej. N° 82: Parte B⁴, sección polifónica. Compás 133.

La danza concluye con un último tutti: A⁵ que regresa a la pentafonía inicial de la obra: Re menor.

Ej. N° 83: Último tutti final del Capishca.

3.2.4 Técnicas

Las técnicas usadas en el Capishca son las mismas de la anterior danza (Yaraví “*Wayra Killa*”), exceptuando las técnicas contemporáneas que no fueron utilizadas en esta parte de la obra.

3.2.4.1 Monodía

La parte en la que se utiliza esta técnica es en el solo de percusión del compás 116.



Ej. N° 84: Solo de bombo andino.

3.2.4.2 Melodía y Acompañamiento

Esta técnica es utilizada en el compás 36 donde las guitarras hacen un acompañamiento con ritmo de capishca.

Ej. N° 85: Acompañamiento de guitarras. Compás 36.

Por otro lado, la melodía y acompañamiento está en todos los tutti debido a que siempre el contrabajo y la percusión están haciendo el acompañamiento mientras que el resto de los instrumentos hacen la melodía de forma coral. En el tutti del compás 105, las guitarras se unen al acompañamiento.

Ej. N° 86: Tutti con la utilización de esta textura. Compás 105:

3.2.4.3 Homofonía

La textura coral podemos encontrarla en dos secciones: la primera sección, es en la que se ejecuta el tema por familias de instrumentos. Compás 48.

Ej. N° 87: Sección homofónica por familias de instrumentos compás 48.

Y la segunda, en la cual aparecen dúos de instrumentos a octavas en el compás 87.

Ej. N° 88: Dúos de instrumentos con textura coral. Compás 87.

3.2.4.4 Polifonía

Esta técnica contrapuntística es utilizada mediante imitaciones en dos secciones. Al principio de la obra en la cual se imita el tema en varios instrumentos.

Score

Punlla
(Amanecer)

Camila Z. Flores

Capishca
(♩ = 160)

Qena 1 y 2

Quesacho

Fluta de Pan

Zampoñas 1 y 2

Zampoñas 3 y 4

Charango

Bandolín

Tiplo

2 [Title]

Qn. 1 y 2

Qcho

Fl. P.

Zamp. 1 y 2

Zamp. 3 y 4

Char.

Band.

Tip.

Gtr. 1

Ej. N° 89: Imitaciones contrapuntísticas al inicio de la danza.

Y en el compás 133 donde el contrapunto se desarrolla en todos los instrumentos de la orquesta que van entrando secuencialmente con el tema principal hasta concluir en un tutti.

[Title] 19

[Title] 20

Qn. 1 y 2

Qcho

Fl. P.

Zamp. 1 y 2

Zamp. 3 y 4

Char.

Band.

Tip.

Ej. N° 90: Sección polifónica. Compás 133.

Por otro lado, también hay una sección de polirritmia en el solo de percusión del compás 82, en la cual ambos percusionistas interactúan con rítmicas diferentes.

The image shows a musical score for two percussion parts, Perc. 1 and Perc. 2, starting at measure 83. Perc. 1 is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a sequence of eighth notes and quarter notes, with some rests. Perc. 2 is written on a single staff with a bass clef and a common time signature. It features a sequence of eighth notes and quarter notes, with some rests. The two parts are played simultaneously, creating a polyrhythmic texture. A vertical blue bar is positioned between the two staves, indicating the start of the polyrhythmic section.

Ej. N° 91: Sección polirítmica en la percusión. Compás 82.

3.3 “Killa Achik” - Luna Resplandeciente (Danzante)

3.3.1 Orquestación

En esta danza se utiliza el mismo formato de la orquesta con dos pequeñas diferencias: Uno de los Quenistas pasa a tocar el Moceño, por lo cual, el formato se define en Quena, Quenacho y Moceño. Y la segunda diferencia, en la percusión se aumenta el Palo de lluvia.

El Moceño es una de las flautas más graves de la región andina, pero sobre todo en Bolivia, es construido con bambú o caña hueca y su sonido es muy penetrante y melancólico. Originalmente fue un instrumento pentafónico; sin embargo, en la actualidad ya se lo construye diatónico.

Se le reconoce como el instrumento mayor de la familia de los pinquillos, los cuales son instrumentos precolombinos que en lengua aymara significan delgado. (Rodríguez, 2008: pág. 24). Hay moceños de diferentes tamaños y grosores pero el más utilizado es el Moceño en Sol menor que tiene una extensión de un poco más de una octava y comienza desde el G2.

3.3.2 Armonía

La armonía utilizada al igual que en las otras danzas, es pentafónica junto con las cadencias de corte ecuatorianas. La diferencia en esta danza es que hay una sección polimodal.

Este danzante está escrito en la pentafonía de Mi menor y su progresión armónica es la siguiente:

Em – G – Bm7 – Em – G – Bm7 – Em (i – III – vm7 – i – III – vm7 – i)

Esta progresión en Mi menor continúa hasta el compás 65.



Ej. N° 92: Progresión armónica utilizada en el Danzante en Mi menor.

En el compás 66 al 77 se modula a La menor en el compás 65. La progresión armónica en esta sección es:

Am – C – Em7 – Am – Em7 – Am – Em7 – Am – C – Em7 – Am (i – III – vm7 – i – vm7 – i – vm7 – i – III – vm7 – i)

Ej. N° 93: Modulación a La menor compás 65.

En el compás 77, comienza la parte B, una sección polimodal en la cual se superponen varias pentafonías de La menor, Re menor, Sol menor, Mi menor y Si menor. De esta forma:

Ej. N° 94: Parte B, Sección Polimodal.

A continuación la obra vuelve a modular esta vez a la pentafonía de Si menor desde el compás 87 utilizando esta progresión armónica:

Bm – D – F#m7 – Bm – D – F#m7 – Bm (i – III – vm7 – I – III – vm7 – i)

Ej. N° 95: Modulación a Si menor, compás 87.

Para finalizar, la armonía regresa a la pentafonía inicial de la obra: Mi menor desde el compás 96 hasta concluir la obra.

Ej. N° 96: Progresión armónica en el modo inicial de la obra: Mi menor. Compás 96.

3.3.3 Forma

Este Danzante tiene una forma canción ternaria A B A'. “Es tal vez la más importante entre todas las formas musicales... desde la canción popular a la Sonata, a la Sinfonía, que en el fondo no es más que una forma de canción ternaria perfeccionada.” (Bas, 1947: pág. 175).

La danza inicia con una introducción en la que aparecen los instrumentos de percusión poco a poco, primero el bombo, seguido del palo de lluvia y al final las chagchas.

Ej. N° 97: Introducción de la danza.

Los instrumentos de percusión abren el camino al solo de Moceño que inicia la parte A con la cabeza del tema tratado por aumentación.



Ej. N° 98: Inicio de la parte A. Solo de Moceño.

El tema es presentado en el compás 20 en un solo de Toyos.



Ej. N° 98: Solo de Toyos presentando el tema.

El tema se desarrolla a lo largo de la parte A, la cual continúa hasta el compás 76

Ej. N° 99: Desarrollo temático de la parte A.

En la parte B se detiene el discurso mediante el uso de varios calderones que comienzan en el compás 67. Es una sección polimodal, libre en el tiempo y las entradas de cada instrumento

que además conjuga el sonido con la palabra. Cada instrumentista toca pronunciando una sílaba que en conjunto forman: “*Killa Achik*”, el nombre de la danza.

Ej. N° 101: Parte B, compás 97.

La parte A' continúa desde el compás 86 hasta el final en el cual los instrumentos van realizando un “*fade out*”, desapareciendo uno por uno con la cabeza del tema.

Ej. N° 102: Parte A' compás 86.

3.3.4 Técnicas

En esta danza se utilizan las mismas técnicas que en las anteriores danzas excepto homofonía.

3.3.4.1 Monodía

Al principio de la obra se utiliza esta técnica para presentar el tema en el solo de Moceño.



Ej. N° 103: Solo de Moceño.



Ej. N° 104: Solo de Toyos presentando el tema, compás 20.

3.3.4.2 Melodía y acompañamiento

Existen varios pasajes en los cuales se usa esta técnica compositiva, por ejemplo el pasaje del compás 28 en el cual las zampoñas tocan la melodía y las guitarras hacen el acompañamiento.

Ej. N° 105: Melodía y acompañamiento: Zampoña y guitarra. Compás 28.

Además, todos los tuttis están tratados con esta técnica por ejemplo el del compás 87.

Ej. N° 106: Estructura musical utilizada en los tuttis.

3.3.4.3 Polifonía

El pasaje del compás 54, posee algunas imitaciones de la cabeza del tema en contrapunto; sin embargo, no es un contrapunto muy elaborado.

Ej. N° 107: Imitaciones de la cabeza del tema, compás 54.

3.3.4.4 Técnicas contemporáneas

3.4.4.4.1 Unión de sonido con fonemas o sílabas

La palabra “*Killa Achik*” es dividida en sílabas: Ki – Lla – A – Chik, las cuales son repartidas por secciones: Vientos hacen las sílabas: Ki y Chik, mientras que las cuerdas realizan Lla y A. Cada sílaba tiene una especificación de cómo ser ejecutada:

Las sílabas Ki y A con una dinámica de *fp*, (acentos súbitos), deben mantenerse en la nota en el caso de los vientos y mantener la sílaba en el caso de las cuerdas; mientras que, las sílabas Lla y Chik deben ser pronunciadas *forte* y con *staccato* antes de tocar, en el caso de los vientos se las debe pronunciar en el instrumento mientras que los instrumentistas de las cuerdas las pronuncian normalmente sin ninguna relación con el instrumento.

The image shows a musical score for Example 108, illustrating the integration of sound with syllables. The score is divided into two systems. The first system (measures 74-76) features woodwinds playing 'Ki' and 'Chik' syllables, while strings play 'Lla' and 'A'. The second system (measures 77-79) continues the same pattern. Red annotations highlight the specific timing and dynamics for each syllable.

Ej. N° 108: Unión de sonido con sílabas, compás 77.

3.4 “Rupak Inti” - Sol Ardiente (Yumbo)

3.4.1 Orquestación

El formato que se utiliza en esta danza cambia únicamente en los instrumentos de percusión en los cuales el palo de lluvia y las chagchas son sustituidos por cascabeles y un plato suspendido “Crash”. Instrumentos explicados en el capítulo II pág. 20.

Además el Moceño es reemplazado por la Quenilla, instrumento piccolo de la familia de las quenenas, la cual también es un instrumento transpositor a octava aguda.

3.4.2 Armonía

Este yumbo está escrito en la pentafonía de Sol menor y utiliza dos progresiones armónicas. La primera progresión del periodo 1 del tema es:

Gm – Dm7 – Gm – Bb – Dm7 – Gm – Bb - Gm – Bb – Dm7 – Gm (i – vm7 – i – III – vm7 – i – III – i – III – i – III – vm7 – i)

The image displays a musical score for the first period of the theme in Sol menor. It features seven staves: Zamp 3 y 4, Char., Band., Tip., Gtr. 1, Gtr. 2, and Cb. The score includes chord symbols (Gm, Dm7, Bb) and dynamics markings (mf, f, p). The progression is: Gm – Dm7 – Gm – Bb – Dm7 – Gm – Bb - Gm – Bb – Dm7 – Gm (i – vm7 – i – III – vm7 – i – III – i – III – i – III – vm7 – i).

Ej. N° 109: Progresión armónica del primer periodo del tema del yumbo en Sol menor.

La segunda progresión utilizada corresponde al segundo periodo del tema:

Gm – Bb – Dm7 – Gm – Bb – Gm – Bb – Dm7 – Gm (i – III – vm7 – i)

Ej. N° 110: Progresión armónica del segundo periodo del tema en Sol menor.

La obra continúa en Sol menor hasta el compás 61 donde hay un pasaje polimodal entre Sol menor, Re menor y Mi menor. La línea contrapuntística que ejecutan las zampoñas pese a ser cromática, parte de estas tres pentafonías: el Si natural de Mi menor, el Si bemol de Sol menor y el La de Re menor.

Ej. N° 111: Sección polimodal. Compás 61.

En el compás 72 hay una modulación en el tutti a La menor como puente hacia la parte C, sección en la que se modula a Re menor desde el compás 82 al 111.

Ej. N° 112: Modulación a Re menor, parte C compás 82.

En el tutti del compás 112 la danza regresa a su pentafonía original Sol menor.

Ej. N° 113: Modulación al modo original Sol menor, compás 112.

Al finalizar la obra en el último tutti del compás 138, mediante una escordatura se retorna a la tonalidad principal de la primera danza “Wayra Killa” (Yaraví): La menor para de esta manera llegar a un final conclusivo de toda la Suite, en el tono inicial.

The image displays a musical score for the final of the dance. It consists of two main sections. The left section shows a full orchestral arrangement with multiple staves for various instruments, including Qchob, Fl. P., Zampoñas (Zamp 1 y 2, Zamp 3 y 4), Charango, Bandera, Tipiti, and two Guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2). The right section shows a simplified version of the same arrangement, focusing on the melodic lines of the Qchob, Fl. P., Zampoñas, Charango, Bandera, Tipiti, and Cb. (Cello/Bass). The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and chord changes like Am, Em7, C, and C6. A vertical blue bar is present between the two sections, indicating a transition or a specific point in the music.

Ej. N° 114: Escordatura a La menor. Final de la danza.

3.4.3 Forma

La forma de esta danza al igual que el Capishca se basa en un Rondó; sin embargo, las partes están separadas por tutti a manera de estribillos, así:

A - tutti – B – tutti – C – tutti – D – tutti

La obra comienza con una introducción en la cual las guitarras tienen un rol percusivo, de manera que tocan un acorde apagado con el ritmo de yumbo, el cual se convierte después en una alternancia entre acorde apagado y golpe sin altura determinada, en el puente de las cuerdas conocido como “Tambora” hasta el compás 16.

Ej. N° 115: Introducción de la danza.

A continuación en el compás 17, inicia la parte A con la presentación energética del tema en los Toyos acompañados por este efecto de acorde apagado de las cuerdas. Esta sección continúa hasta el compás 41.

Ej. N° 116: Parte A, compás 17 al 41.

En el compás 42 aparece el primer tutti el cual da paso a la parte B

Ej. N° 117: Puente a la parte B. Tutti del compás 42.

La parte B inicia en el compás 52 hasta el 71. En esta parte B se realizan imitaciones contrapuntísticas y está presente una sección de polimodalidad en los vientos.

Ej. N° 118: Sección polimodal de la Parte B.

El tutti regresa en el compás 72 al 81 y da paso a la parte C, la cual es eminentemente polifónica en pentafonía de Re menor desde el compás 82 al 108.

Ej. N° 119: Parte C. Compás 82 al 108.

A continuación del tutti del compás 112, se presenta la parte D en la cual se exponen dos solos, uno de contrabajo y otro de bombo andino desde el compás 121 al 136

Ej. N° 120: Parte D, solos de contrabajo y percusión. Compás 121.

La obra concluye con un último tutti en el compás 137.

Ej. N° 121: Tutti final, compás 137.

3.4.4 Técnicas

3.4.4.1 Monodía

Esta técnica es utilizada en el solo de contrabajo y percusión de la parte D. Compases 121 al 136.

Ej. N° 122: Solos de contrabajo y bombo andino. Compás 136.

3.4.4.2 Melodía y acompañamiento

La melodía con acompañamiento está presente en la mayor parte de tuttis y en la presentación del tema por los toyes con acompañamiento de acordes apagados de las cuerdas. Compás 17.

Ej. N° 124: Tutti del compás 72. Melodía y acompañamiento.

Ej. N° 123: melodía y acompañamiento de las cuerdas con acordes apagados. Compás 17.

3.4.4.3 Homofonía

En este yumbo se utilizó la homofonía solo en la parte final del último tutti donde todos mantienen una nota ligada formando la armonía; sin embargo, en la mayoría de tutti, la melodía tuvo un tratamiento coral.

Rupak Inti 17

Rupak Inti 18

Qnta

Qc

Qcbo

Fl. P.

Zamp 1 y 2

Zamp 3 y 4

Clar

Saxo

Tip.

Qtr 1

Qtr 2

Ob.

Am Em7 Am C C C#4 Em7

Am Em7 Am C C C#4 Em7

Am Em7 Am C C C#4 Em7

Ej. N° 125: Sección con tratamiento homofónico. Tutti final.

3.4.4.4 Polifonía

La parte C es la sección en la que se empleó un contrapunto imitativo bastante elaborado en el cual somos testigos de las entradas progresivas de todos los instrumentos.

Rupak Inti 13

Rupak Inti 14

Rupak Inti 15

Qnta

Qc

Qcbo

Fl. P.

Zamp 1 y 2

Zamp 3 y 4

Clar

Saxo

Tip.

Qtr 1

Qtr 2

Ob.

Ej. N° 126: Parte polifónica. Compás 82.

3.4.4.5 Técnicas contemporáneas

La técnica contemporánea que se utilizó en esta danza fue un grito más glissando de todos los músicos con las palabras *Killa* e *Inti* para concluir toda la suite en un sentido global del tema: La Paridad entre el Sol y la Luna dentro de la Cosmovisión Andina.

A continuación del grito hay un efecto teatral en el cual todos los músicos tornan una mirada interpeladora hacia el percusionista que toca el plato suspendido, quien a su vez y de manera decidida toma muy alto la baqueta y prepara un último golpe FFF el cual finalmente no se consume.

The image shows a musical score for Example No. 127, featuring contemporary techniques for a cry and simulation of a cymbal attack. The score is written for multiple instruments and includes performance instructions. The instruments listed are Char., Band., Tip., Gtr. 1, Gtr. 2, Cb., Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The lyrics "Inti Killa" are written across the staves. Dynamics include "f" and "fff". Performance instructions include "Mirar bruscam ente a la Perc 1 con desaprobación" and "Grito de simulación fff".

Ej. N° 127: Técnica contemporánea: grito y simulación de ataque en el platillo. Final del yumbo.

i. Conclusiones y Recomendaciones

- Los objetivos del presente trabajo fueron alcanzados debido a que se crearon dos obras musicales: Rapsodia “Claves de Luna y de Sol” y “Suite Andina”, basadas en la pentafonía, los estilemas cadenciales ecuatorianos y las danzas indígenas propias del país.
- La creación es un aporte cultural con un valor muy relevante que promueve la creatividad y no la copia de lo extranjero. En el caso de los músicos intérpretes, es necesario que la composición sea impulsada dentro de sus estudios para de esta manera actualizar y ampliar el repertorio nacional.
- En nuestra sociedad contemporánea, existe mayor acceso y difusión a los conocimientos ancestrales a través de investigaciones, ensayos, conferencias, seminarios, vivencias, etc., que han proporcionado las herramientas para fortalecer la identidad ecuatoriana y componer estas obras musicales.
- Indudablemente queda mucho por hacer, no solo en la investigación de la cosmovisión andina, de la cual se ha tomado un aspecto importante para este trabajo como es la dualidad del sol y la luna, sino en la creación de obras asociadas a este tema tan amplio, motivador y relevante de esta identidad cultural ecuatoriana.
- Adentrarse en un tema poco difundido y aceptado, es un reto digno de ser enfrentado por el conocimiento y la identificación cultural que se adquiere; el orgullo de ser poseedores de una herencia cultural tan rica y poco conocida lleva a elevar la autoestima y valorar la ascendencia ancestral.
- Aunque fuera de forma mitológica, tener conciencia del origen del hombre solar desde el amor y a través de un abrazo, proporciona otra energía. La opción de una vida coherente donde la solidaridad, la reciprocidad, la complementariedad, etc., son el día

a día, lleva a abrir la conciencia a otros conocimientos e impulsa a vivir en armonía con el Todo.

- Abrir otras puertas y descubrir nuevas fuentes de inspiración invita a impulsar la composición de obras musicales nacionales con ritmos propios y temáticas diversas, con una mirada introspectiva hacia nuestra identidad equilibrando así, la influencia extranjera.
- Impulsar en las Universidades, el estudio de las culturas ancestrales por su valor y riqueza cultural, no solamente en el ámbito musical sino sociocultural.
- Promover la creación compositiva nacional basada en nuestras raíces para de esta manera obtener un equilibrio con la producción musical extranjera.
- Dar una mayor difusión a las obras musicales ecuatorianas realizando concursos de composición, creando un archivo digital y una organización exclusivamente de jóvenes compositores del Ecuador para dar incentivos y becas a los músicos en formación.

j. Bibliografía.

1. Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. España: IDEA BOOKS. Primera Edición en Lengua española.
2. Bas, J. (1997). *Tratado de la Forma musical*. Ricordi: Paí. Traducción de Nicolás Lamuraglia.
3. Brouwer, L. (2000). *Síntesis de la armonía contemporánea*. Biblioteca Erik Satie.
4. Cavour, E. (2003). *El ABC del Charango*. Bolivia. Tatú.
5. Civallero, E. (2011). *Los cordófonos andinos*. Recuperado 2017, 1 de Julio de Sonidos, voces y ecos de la América andina en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/05/los-cordofonos-andinos-generalidades.html>
6. Costales, A. y otros. (1996). *Mitos Kitu Cara*. Quito: Abya Yala.
7. Espinosa, M. (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito: Tramasocial. Tercera Edición.
8. Estermann, J. y otros. (2014). *Bifurcación del buen vivir y el Sumak Kawsay*. Quito: Sumak.
9. Guerrero, Pablo. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Vol. II, Quito: CONMUSICA.
10. Guerrero, Patricio. (2007). *Corazonar: Una Antropología comprometida con la vida*. Paraguay: Litocolor.
11. Guerrero, Patricio. (2011) *Corazonar la dimensión política de la espiritualidad y la dimensión espiritual de la política*. *Alteridad* (10), 21-39. Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador.
12. Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
13. Jara, H. y otros. (2012). *Kitu territorio solar en la mitad del tiempo*. Quito: Gobierno de la provincia de Pichincha.
14. Lozano, A. y otros. (2008). *Quito Prehispánico*. Quito: Trama.
15. Manguashca, M. (2017). *Mesías Manguashca*. *Página web oficial*. Recuperado 2017, 1 de Julio en: <http://www.manguashca.de/index.php/es/>

16. Oberem, U. (1976). *Estudios Etnohistóricos del Ecuador*. Guayaquil: Talleres gráficos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo del Guayas.
17. Oviedo, A. (2008). *Caminantes del Arco Iris*. Quito: Abya-Yala. 2da. Edición.
18. Oviedo, A. (1999). *Los Hijos de la Tierra*. Quito: Tierra Nueva.
19. Pontón, J. y Cachiguango, L. (2010). *Yaku-Mama. La Crianza del Agua. La música ritual del Hantun Puncha-Inti Raymi en Kotama*. Otavalo: El Taller Azul
20. Pua, G. (2001). *Vida cotidiana de las culturas amerindias*. Colombia: Panamericana.
21. Rodríguez, M. (2008). *Guía metodológica en multimedia de instrumentos andinos, utilización de pifanos y payas en la educación regular musical y en el quehacer artístico de niños, jóvenes de Quito sur y barrios aledaños*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
22. Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid. Alianza Música. Versión española de Araceli Cabezón de Diego.
23. Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la Composición musical*. Madrid: Real Musical.
24. Soler, J. (1998). *Fuga: Técnica e Historia*. España: Antoni Bosch editor.
25. Viteri, F. (2007). *Manual del compositor ecuatoriano*. Ambato: Graphos.
26. Viteri, F. (2014). *Géneros musicales del Ecuador ¡Cómo saborearlos!* Ambato: Graphos.

k. Anexos

- Partituras de las dos obras ecuatorianas: Rapsodia “Claves de Luna y de Sol” y “Suite Andina”
- CD con el sustento teórico, partituras de ambas obras en archivo PDF y en audio.