



FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

COMPOSICIÓN DE MÚSICA ACADÉMICA ECUATORIANA

Producto artístico

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

Autor:

Darío Fernando Rodríguez Maldonado

Profesor guía:

Dr. Jorge Campos

Julio, 2017

ÍNDICE

<i>Dedicatoria</i>	3
<i>Agradecimientos</i>	3
<i>Declaratoria</i>	4
Resumen:	5
INTRODUCCIÓN.....	6
1. MÚSICA ACADÉMICA ECUATORIANA.....	7
1.1 Nacionalismo musical en Ecuador.....	8
1.2 Compositores Académicos Ecuatorianos.....	10
1.3 La música popular y el <i>jazz</i> en el Ecuador.....	12
2. COMPOSICIONES.....	14
2.1 Suite ecuatoriana ‘Paisajes Andinos’ para piano.....	15
2.1.1 ¿Qué es una suite?.....	15
2.1.2 Análisis de la Suite Ecuatoriana “Paisajes Andinos”.....	15
2.2 “ <i>Sinchiku</i> ” yumbo para quinteto de vientos.....	24
2.2.1 Música de cámara.....	24
2.2.2 Análisis del yumbo “ <i>Sinchiku</i> ”.....	25
2.3 “Momentos”, pasillo para flauta y piano.....	27
2.3.1 El Pasillo.....	27
2.3.2 Análisis del pasillo “Momentos”.....	28
2.4 Rapsodia Ecuatoriana No.1.....	30
2.4.1 ¿Qué es una rapsodia?.....	30
2.4.2 Análisis de la Rapsodia Ecuatoriana No.1.....	31
2.5 “Ocaso temporal”, obra electroacústica.....	35
2.5.1 Música Electroacústica.....	35
2.5.2 Análisis de la obra “Ocaso temporal”.....	36
3. CONCLUSIONES.....	37
ANEXOS.....	39
BIBLIOGRAFÍA.....	79

Dedicatoria

A mis padres, Marcelo Rodríguez y Norma Maldonado quienes me han apoyado de manera incondicional a pesar de las dificultades, para lograr todas mis metas propuestas.

A mi hermano Adrián Rodríguez, con quien he crecido y he compartido a través de cuantiosas experiencias, mi formación académico musical y humanística.

A todos los músicos académicos y populares que día a día, luchan por el progreso del arte y la cultura en nuestro país.

Agradecimientos

Agradezco a Dios por darme la oportunidad de compartir la vida que me ha brindado con mis seres queridos, grandiosas personas que me han apoyado en todos mis proyectos y metas.

A la Universidad de los Hemisferios y a todos mis profesores y profesoras que con mucho esfuerzo, lograron aportarme tanto en mi formación académica como en mi formación humanística.

Finalmente, agradezco a todos mis amigos y compañeros que me han acompañado durante toda mi carrera y con los cuales compartimos grandiosas experiencias de convivencia universitaria y profesional.

Declaratoria

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que el contenido de este trabajo, ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios. De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

Darío Fernando Rodríguez Maldonado

C.I: 172170724-6

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo, la realización de una nueva propuesta de composición musical académica de estilo nacionalista, a través de algunas obras inéditas, continuando con el camino ya trazado por las generaciones anteriores de compositores académicos y populares ecuatorianos.

Para tener un contexto histórico de la música en nuestro país, se realizó un breve preámbulo de la música académica ecuatoriana, el nacionalismo en el Ecuador, los compositores nacionalistas, contemporáneos y populares de nuestro país, así como también las nuevas tendencias y lenguajes musicales de la actualidad.

Finalmente, a partir de lo antes mencionado, este trabajo propone una nueva exploración compositiva de la música académica ecuatoriana, teniendo como objetivo esencial el logro de una hibridación por una parte, de la música étnica y popular ecuatoriana y por otra, de la música académica occidental y el *jazz*, con su universo sonoro particular. El resultado final, constituye una tentativa de creación de un lenguaje musical personal y ante todo alternativo.

Abstract:

This present academic work has the objective to realize a new proposal of nationalist academic musical composition, through some unpublished works to continue with the tendency of previous generations of academic and popular Ecuadorian composers.

In order to have a historical context of music in our country, a brief preamble of Ecuadorian academic music, nationalism in Ecuador, nationalist, contemporary and popular composers of our country was made, and also the new trends and musical languages of the present.

Finally, this thesis proposes a new path for the composition of Ecuadorian academic music, in which the objective is to achieve a hybridization of the ethnic and popular music of Ecuador with western academic music and *jazz*, with its particular sonorous universe. The final result is an attempt to create a personal and above all alternative musical language.

Palabras clave: Composición, música académica, compositores ecuatorianos, música ecuatoriana, géneros, rapsodia.

INTRODUCCIÓN

Es una evidencia que el Ecuador es un país pluricultural, en el cual co-existen una gran variedad de grupos étnicos que han desarrollado diferentes manifestaciones las cuales han perdurado gracias a la tradición oral. Debemos mencionar también la vital importancia de la música como parte fundamental en el desarrollo de ritos, festividades y demás tradiciones culturales. Fruto de aquello son, numerosos géneros musicales que se han desarrollado en cada región de nuestro país, los cuales son utilizados en diversas manifestaciones culturales, los mismos que han sido investigados por etnomusicólogos y compositores para rescatar, sistematizar y modernizar nuestra música, y de esta manera llevarla a otro tipo de público.

En la actualidad, se puede decir que la música ecuatoriana ha sufrido un estancamiento por el hecho de que una gran cantidad de músicos populares están concentrados en interpretar *covers* exactamente igual que otros artistas, por lo que son muy pocos los procesos creativos originales que aportan al desarrollo de la música en el Ecuador. Además, con la llegada de nuevas escuelas musicales, la música ecuatoriana ha sido exageradamente influenciada por corrientes estéticas contemporáneas como: el *jazz*, *funk* y demás géneros populares urbanos, aproximando la música ecuatoriana al universo del jazz y haciéndola perder su esencia, en vez de lograr un mejor equilibrio, es decir, servirse de las técnicas que nos ofrece el *jazz* por ejemplo, para dinamizar y renovar el discurso musical de la música académica ecuatoriana, conservando íntegramente su identidad y logrando una óptima hibridación ya lograda por anteriores compositores ecuatorianos, al integrar en un mismo discurso musical coherente, los elementos de tradición oral ecuatorianos y las técnicas compositivas propias de la música académica occidental.

Por lo tanto, es de vital importancia continuar con este proceso, pero esta vez nutriéndose de las nuevas corrientes estéticas que se han suscitado en estos últimos años. El objetivo principal es dinamizar la música académica ecuatoriana y regenerar nuestra identidad sonora, creando una nueva forma de expresión musical, en la cual coexisten de una parte, las nuevas tendencias musicales universales y de otra, la eterna esencia vernacular de nuestra cultura musical, en un constante diálogo e interacción. Este proceso de creación musical, está enfocado en la integración orgánica de diferentes técnicas de composición y agógica musical, con la finalidad de obtener una hibridación entre la música de tradición

oral y popular ecuatoriana, en los estilos, géneros, formas musicales y formatos instrumentales previamente determinados, con todos los procedimientos y herramientas que nos ofrece la música académica contemporánea para llevar a cabo una sistematización y tipología temática de las obras compuestas, además de estar anexadas en un orden cronológico.

1. MÚSICA ACADÉMICA ECUATORIANA

Primeramente, debemos saber a qué nos referimos como música académica, pues es aquella que se estudia de manera sistemática, formal y metodológica en instituciones como: academias o conservatorios de música, en los cuales se orienta al estudio del sistema de pensamiento musical occidental con sus diferentes tendencias estilísticas y estéticas, en los cuales se aprende a interpretar uno o varios instrumentos musicales, además de teoría musical. Según (Guerrero, 2002), este término es muy discutido entre los académicos ya que es un término condicionante, conservador, tradicionalista y establece diferencias jerárquicas, por lo que varios pensadores han decidido llamarla con otros términos tales como; “música estilizada” o en el caso del maestro Gerardo Guevara (1930 -), “música elaborada”.

Por otra parte, si hablamos de música académica ecuatoriana debemos tener presente que el Ecuador es un país pluri-cultural, por lo tanto, su música viene de muchas culturas y raíces étnicas, que se han ido desarrollando a lo largo de la historia junto con los hechos histórico - sociales, políticos, culturales y religiosos que ha sufrido el Ecuador. Existieron muchas culturas precolombinas en nuestro país de las cuales, se han hallado múltiples instrumentos como: botellas silbatos, sonajeros, flautas, pallas, rondadores, pingullos, entre otros.

Después de la llegada de los españoles, la música al igual que la raza, va a sufrir un mestizaje, ya que además de traer su cultura occidental, dichos colonizadores trajeron esclavos africanos que también aportaron en varios lugares del Ecuador con su cultura, música e instrumentos musicales. Con la evangelización e imposición de la cultura occidental, la música autóctona pasará de ser música de rituales y de tradición oral, a ser música de concierto o de entretenimiento como los españoles la conocían. Según

(Guerrero, 2002), los colonizadores se referían a la música indígena como infernal, fúnebre, entre otros, por lo que era muchas veces prohibida por la iglesia.

En el proceso de colonización, los españoles enseñaron teoría musical a los indígenas en el colegio de San Andrés, fundado en 1555 por los franciscanos, en el cual se formarían varios estudiantes, entre ellos, Diego Lobato (1538 - 1610) quien se dice que fue el primer compositor mestizo ecuatoriano, (Stevenson, 1989). Entonces podemos mencionar que en este proceso empieza la academización de la música de manera occidental pero no se estudiaba formalmente la música autóctona de la región, ya que era despreciada por los españoles aunque era usada en festividades como el Inti Raymi para la evangelización.

Por lo tanto, la “música académica ecuatoriana” no aparecerá sino hasta después de la independencia de 1822, y la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1870 en la presidencia de García Moreno, inicialmente bajo la dirección de Antonio Neumane, y que desafortunadamente en 1877 fue clausurado por falta de recursos para ser reabierto en 1900 bajo la dirección de Domingo Marconi, en el gobierno de Eloy Alfaro, (Guerrero, 2002, p.24). La reapertura del Conservatorio estimuló positivamente la creatividad, rápidamente se destacaron en esta época los maestros; Juan Agustín Guerrero (1816-1886), Aparicio Córdoba (1850-1932), y posteriormente el primer etnomusicólogo ecuatoriano, Segundo Luis Moreno (1882-1972), quienes iniciarán un activo proceso de academización de la música étnica, (Guerrero, 2002, p.24).

1.1 Nacionalismo musical en Ecuador

Con la influencia de los conocimientos impartidos en el Conservatorio Nacional, los compositores ecuatorianos constataron que en nuestro país no se había desarrollado una tendencia nacionalista a la imagen de lo que ocurrió en la Europa del siglo XIX, en la cual los compositores estilizaron la música popular de sus países, con las tendencias musicales de la época y haciéndola conocer por todo el mundo, (Guerrero, 2002).

El nacionalismo en Ecuador apareció a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX con contenidos altamente críticos hacia el régimen español, expresando las injusticias sociales y el dolor de los indígenas, resentimientos que posteriormente fueron plasmados en

expresiones artísticas, como la pintura, con Eduardo Kingman (1913-1997) y Oswaldo Guayasamín (1919-1999), la literatura, con Jorge Icaza (1906-1978) y el Grupo de Guayaquil, la música, con Pedro Pablo Travesari (1874-1956), Segundo Luis Moreno (1882-1972), Francisco Salgado (1880-1970), entre otros. (Wong, 2004, p.35).

Es en este punto que nace el nacionalismo ecuatoriano, gracias a las influencias del compositor italiano Domingo Brescia que había asumido el cargo de director del conservatorio en 1904, fue quién influyó en sus discípulos, Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado, por lo que ellos empezaron a investigar y analizar la música autóctona, para dar lugar a que incluyan en sus composiciones, géneros ecuatorianos con sus estilemas tanto armónicos como melódicos, y así surgiera realmente el concepto de música académica ecuatoriana y música nacional, que más tarde se fueron desarrollando junto con la literatura en manos de varias generaciones de autores y compositores hasta nuestros días, (Wong, 2004).

Como sabemos, la música ecuatoriana tuvo muchas influencias socio culturales que determinaron en su desarrollo una identidad plasmada en cada obra artística, por lo que se han desarrollado varios tipos de músicas en nuestro país, unas que siguen manteniendo sus raíces y otras que cada día aportan nuevas innovaciones y estilos, gracias al punto de vista subjetivo de cada ecuatoriano dependiendo de su raza, cultura, religión y condición social. Entre algunos tipos de músicas en nuestro país, podemos encontrar:

1.1.1 Música étnica: Este tipo de música es de tradición oral, es decir que se ha transmitido oralmente, sin notación musical, de generación en generación durante cientos de años, incluso desde antes de la llegada de los incas y de los españoles. De este modo ha sobrevivido hasta la actualidad y, que sigue en práctica en varias culturas indígenas y afro ecuatorianas de la sierra, costa y amazonía, los cuales utilizan esta música para realizar ritos de curación, cosecha, agradecimiento a sus dioses, entre otros.

1.1.2 Música mestiza: Es el resultado de la hibridación de diferentes tipos de músicas como la música étnica y la música occidental. En épocas de la colonia nace la música popular ecuatoriana, la cual, con la independencia del Ecuador, se va a ir transformando y academizando, con influencias de otros países como: México, Bolivia, Colombia, Estados Unidos, entre otros. Además aparecerán distintos formatos como: estudiantinas, rondalias,

tríos, bandas de pueblo, bandas de guerra, ensambles folclóricos, ensambles de cámara hasta bandas y orquestas sinfónicas, entre otras.

Con el crecimiento de la urbe, en la música mestiza aparecerá la noción de música popular urbana, la cual evoluciona fusionándose con varios géneros extranjeros y con la música local de carácter popular como la cumbia, el *rock*, el *jazz*, el *reggae*, el *hip hop*, tecno música, entre los principales.

1.2 Compositores Académicos Ecuatorianos

En el Ecuador han existido varias generaciones de compositores populares y académicos, los cuales han realizado un compendio de obras, por un lado que mantienen las tradiciones indígenas, negras y mestizas y por el otro, que fusionan la música tradicional ecuatoriana con la música académica occidental y popular contemporánea. Estas generaciones de compositores están ligadas al nacionalismo académico, que según Pablo Guerrero en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Guerrero, 2002), se dividen en cuatro generaciones y tienen como precursor al músico Juan Agustín Guerrero (1816-1886).

Por mencionar, en la primera generación encontramos a Francisco Salgado (1880-1970), Sixto María Durán (1875-1947), Pedro Pablo Travesari (1874-1956) y al primer etnomusicólogo del Ecuador, Segundo Luis Moreno (1882-1972), quien recopiló y posteriormente transcribió toda una serie de melodías indígenas de cada región del Ecuador. (Guerrero, 2002, p.33).

¡Salve, Salve, Gran Señora!
Cántico religioso popular

Andante ♩ = 72

¡Sal.ve, salve Gran Se - ño - ra! ; Sal.ve po.de.ro - sa Madre!

¡Sal.ve Emperatriz del Cie - lo, Hi - ja del E. ter - no Pa.dre!

The image shows a musical score for a religious song. It features two staves of music in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The first line of lyrics is '¡Sal.ve, salve Gran Se - ño - ra! ; Sal.ve po.de.ro - sa Madre!' and the second line is '¡Sal.ve Emperatriz del Cie - lo, Hi - ja del E. ter - no Pa.dre!'.

Figura 1. *Yupaychishca*. Fuente: Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador*. Tomo 1 (80).

En la segunda generación, los compositores nacionalistas académicos incorporaron en sus obras, elementos de estilos diversos como; el clásico, el neo-clásico, romántico, moderno y dodecafónico. Entre los compositores de esta nueva generación podemos mencionar a Luis Humberto Salgado (1903-1977), quién constituye una de las figuras mayores de la música académica ecuatoriana, por mencionar, en su extenso catálogo constan, nueve sinfonías, óperas, cuartetos de cuerda y piezas donde constatamos una exploración audaz, de las nuevas técnicas compositivas con su “Sanjuanito Futurista” que revela influencias del dodecafonismo de la segunda escuela de Viena, liderada por *Arnold Schoenberg* (1874-1951), (Wong, 2004). Junto a él aparecieron otros compositores como, Belisario Peña (1902-1959) y José Ignacio Canelos (1898-1957), que además de aportar con sus obras, contribuyeron con varios trabajos teóricos y de investigación sobre la musicología ecuatoriana, (Guerrero, 2002, p.34).



Figura 2. *Sanjuanito Futurista*. Fuente: Ketty Wong. *Luis Humberto Salgado*. (105).

“Las últimas generaciones proyectaron sus composiciones dentro de un nacionalismo con cierta tendencia política y posiciones estéticas particulares”, (Guerrero, 2002, p.34).

Entre algunos compositores cabe mencionar a Corsino Durán (1911-1975), quien fue uno de los compositores más destacados de su época, además realizó aportes importantes a la música ecuatoriana, con la creación del Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos SEDAM y de la Orquesta Sinfónica Nacional OSNE, además cabe mencionar que Durán tuvo una tendencia nacionalista y posromántica en sus obras, y junto con Néstor Cueva (1910-1981), Inés Jijón (1909-1995) y Ángel Jiménez (1907-1965), formaron parte de la tercera generación de compositores. (Guerrero & Wong, 1994).

Estas conquistas sociales obtenidas por Corsino Durán, dieron lugar a que los nuevos compositores de la cuarta generación, fueran desarrollando nuevos lenguajes y especializándose en el extranjero, tal es el caso del compositor Gerardo Guevara (1930-), quien estudió en Francia y desarrolló técnicas de composición impresionistas y pos-impresionistas centradas en la armonía de cuartas y quintas, aplicadas en la música ecuatoriana. También, podemos mencionar a Mesías Maiguashca (1938-), quien se especializó en el ámbito de la música electroacústica, siguiendo la escuela del compositor K. *Stockhausen* (1928-2007) en Alemania. Además, en esta generación aparecieron compositores nacionalistas y contemporáneos tales como: Claudio Aizaga (1925-), Enrique Espín Yepes (1926-1997) y Carlos Bonilla Chávez (1923-2010), en caso de los nacionalistas y, César Meneses (1928-), Milton Estévez (1947-), Arturo Rodas (1951-), Diego Luzuriaga (1955-) y Efraín Gabela (1957-) en el caso de los compositores contemporáneos. (Guerrero, 2002).

En la actualidad, los compositores herederos de todas las generaciones anteriores, se han dedicado a investigar, sistematizar y rescatar la música ecuatoriana con arreglos innovadores, sistemas de experimentación propios, música concreta y electroacústica. Además, muchos compositores han innovado nuestra música, haciendo una fusión de la música ecuatoriana con la música popular contemporánea como; el *jazz*, *funk*, *reggae*, electrónica, etc. Con la finalidad de innovar la música ecuatoriana para rescatarla y perennizarla a través del tiempo.

1.3 La música popular y el *jazz* en el Ecuador

Como en todo el mundo, la música popular es parte de la identidad cultural de un pueblo, un modo de expresión artística que, a través de un canto, expresan vivencias, alegrías, tristezas, romances, etc., y están ligados a movimientos sociales, culturales e ideológicos. Normalmente se origina en las clases sociales media y baja, muchas veces por su resentimiento social y por mantener tradiciones que aportan enormemente a la cultura de una nación.

En el Ecuador, así como la música académica tuvo su origen con el mestizaje y la independencia, la música popular también se fue desarrollando de forma paralela, pero muchas veces relegada o menospreciada por los académicos, ya que sus compositores no

tenían una formación musical completa, es decir que la mayoría de músicos populares eran sobre todo autodidactas, sin embargo, a pesar de que en el conservatorio este tipo de manifestación musical no era bien vista, y hasta prohibida por algunos maestros, los músicos académicos utilizaban influencias de este género musical para componer sus obras, (Guerrero, 2002).

Se puede decir, que el poder de la música popular se encuentra en su texto y evidentemente en su canto. El público en general, desconocía muchos aspectos musicales por falta de apreciación de las artes, lo que obligó a que los cantautores se apoyaran de un texto para componer sus canciones y de esta manera llegar al público con mayor facilidad. Con la influencia de Atahualpa Yupanqui (1908-1992) en Argentina, los Panchos de México, Víctor Jara (1932-1973) en Chile, la trova cubana y demás cantautores y agrupaciones populares latinoamericanas, los músicos se dieron cuenta que con la canción podían llegar más fácilmente al oyente por lo que su música fue mayormente acogida por el público, gracias a que la tecnología les diera medios para registrar y reproducir su música.

Más tarde, con el fin de enriquecer la música popular ecuatoriana, los artistas populares empezaron a utilizar géneros indígenas y mestizos para su arte, además integraron poemas de la literatura nacionalista, para componer pasillos, por lo que se juntaron dos artes para lograr un mensaje más estilizado, podemos citar a compositores como: Carlos Amable Ortiz (1859-1937), Nicasio Safadi (1902-1968), Francisco Paredes Herrera (1891-1952), entre los más destacados y, literarios como: Medardo Ángel Silva (1898-1919), José Ignacio Canelos (1898-1957), entre los más destacados. Fruto de estos procesos e influencias productivas, aparecieron artistas como, Los Hermanos Benítez y Valencia, Julio Jaramillo y los grupos Pueblo Nuevo, Jatari, Tercer Mundo, Los Titos, entre otros, (Guerrero, 2002).

Posteriormente, la influencia norteamericana, estimulará el interés de la juventud, por escuchar los géneros de la música popular urbana como; el *rock*, *reggae*, *jazz*, etc. He aquí cuando en las primeras décadas del siglo veinte, la música negra de *New Orleans*, influye en la música popular ecuatoriana, concretamente con el *fox trot*, que era un tipo de baile que apareció con las primeras orquestas de *jazz* de los Estados Unidos, lo que dio lugar a que los compositores ecuatorianos como Sixto María Durán, Luis Humberto Salgado, Nicolás Mestaza y Carlos Bonilla, entre otros, compusieran obras con influencias

jazzísticas y formaran bandas de *jazz* como es el caso de la "*Mestaza Band*" de Nicolás Mestaza y la "*Tropical Boys*" de Felipe Cueva en Guayaquil, entre otras, (Guerrero, 2002, p.812).

Desde ese entonces hasta la actualidad, el jazz se ha ido desarrollando de manera progresiva, a pesar de su poca audiencia, gracias a la inclusión de este género en las escuelas de música, conservatorios, hasta universidades, entre algunos exponentes que han aportado al desarrollo del jazz en el Ecuador podemos mencionar a Larry Salgado y su Big Band, Kléver Salgado, Iván Acosta, Raimond Rovira, Mauricio Novoa, Jay Byron, etc. (Guerrero, 2002). Además, han dado lugar a que existan nuevos proyectos musicales reconocidos como; Pies en la tierra, *Yagé Jazz*, *Jazz de Roots* y demás agrupaciones que han sido conformadas por estudiantes de las escuelas de música que actualmente laboran en nuestro país.

2. COMPOSICIONES

El aporte musical que se propone en este capítulo, tiene como objetivo revitalizar la música académica, con obras musicales originales que utilizan los parámetros antes mencionados en los objetivos del presente proyecto.

Antes de entrar en la presentación de esta producción, debemos saber a qué nos referimos cuando hablamos de una composición musical. Todos sabemos que la música existe desde que el ser humano apareció, imitando los sonidos de la naturaleza, primero con la voz y luego con instrumentos rudimentarios que con el pasar de los siglos se fueron desarrollando, por lo que el humano en su creatividad, siempre compuso música. Hoy en día podemos afirmar que la composición musical es un proceso intelectual y creativo en el cual se elabora un objeto sonoro intangible, el cual tiene un orden en el tiempo y, su resultado dependerá del sistema de pensamiento musical, cultura, etnia, e identidad sonora que posea su creador, quien destinará sus composiciones a las distintas funcionalidades que pueda tener dentro de la sociedad donde emerge.

2.1 Suite ecuatoriana ‘Paisajes Andinos’ para piano

2.1.1 ¿Qué es una suite?

Para comprender esta obra tenemos que saber que la suite es un género musical desarrollado desde la edad media y el barroco, la cual consiste en un conjunto de danzas contrastantes separadas, además puede ser escrita para un instrumento solista como también para orquesta, claros ejemplos de suite son las seis Suites Francesas BWV 812-817 para clavicordio y la Suite orquestal No.3 en Re mayor de J.S Bach, (Grupo Planeta [GP], 2002, vol.2, p. 26).

En nuestro país varios compositores usaron este género, pero de una manera nacionalista, por lo que nace la suite ecuatoriana, en la cual los compositores incluyeron varios géneros musicales ecuatorianos indígenas y mestizos tales como: el danzante, la rondeña, sanjuanito, pasillo, etc. Claro ejemplo es la Suite Ecuatoriana No.2 de Segundo Luis Moreno (1882-1972).

2.1.2 Análisis de la Suite Ecuatoriana ‘Paisajes Andinos’

En la Suite ecuatoriana para piano ‘Paisajes Andinos’, se puede evidenciar el estilo personal que el compositor quiere dar a esta obra, con influencias muy marcadas por la música académica de finales del siglo XIX (posromanticismo, impresionismo, expresionismo), el *jazz* y, por supuesto, la música popular y académica ecuatoriana. La obra consigue una hibridación entre lo étnico, lo popular y lo académico, manteniendo las cadencias armónicas originales de la música ecuatoriana, pero unificando varios lenguajes para conseguir un tratamiento elaborado de la expresión musical tradicional de nuestro país. La presente suite está conformada por cuatro partes en diferentes danzas de la serranía ecuatoriana las cuales son:

- I. ‘‘Recuerdos’’, Danzante.
- II. Yumbo.
- III. Yaraví.
- IV. ‘‘Alba en Quito’’, Albazo.

2.1.2.1 I. “Recuerdos”, *Danzante*

La primera parte de la suite está escrita a base de un danzante, género musical indígena ecuatoriano de tiempo lento y compás binario compuesto 6/8, su nombre se refiere a una danza preincaica, bailada por personajes llamados danzantes en la festividad del Corpus Christi, su base rítmica es de una nota larga seguido de una corta. Con el nacionalismo artístico en Ecuador, el danzante va a sufrir un mestizaje en su melodía, instrumentación y agógica musical, un gran ejemplo de este género, es la *Vasija de Barro*, escrito por los poetas, Jorge Carrera Andrade, Hugo Mayo, Jorge Enrique Adoum y Jaime Valencia junto con el pintor Oswaldo Guayasamín. (Wong, 2013, p.70).

El danzante “Recuerdos”, tiene varios momentos, gran parte de la obra expresa un carácter fuerte y determinante, pero en otros expresa nostalgia y tranquilidad. Tiene muchos lenguajes, que se juntan logrando una hibridación estética, ya que mezcla distintos colores de la pentafonía tanto melódicamente como armónicamente hablando, con mixturas del *jazz* y, del impresionismo francés.

Melodía:

La melodía de este danzante, mantiene un lenguaje pentafónico, que usualmente es característico del género danzante, pero se ha añadido dúos de terceras y de cuartas, además de variaciones cromáticas, en busca de diversidad. También, está compuesto por dos temas contrastantes, el primer tema, con un carácter muy enérgico, mientras que el segundo tema, dentro de una inestabilidad tonal, tiene un carácter más nostálgico. En los dos temas se usa el modo pentafónico sobre La, como base compositiva.

Ej. 1 Tema A (compases 13-17):

The image shows a musical score for 'Tema A' in measures 13-17. It is written for piano in a 6/8 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with a long note followed by a shorter note, and a series of chords. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics are marked as *mf*, *f*, *ff*, and *mf*. A fermata is placed over the final measure. A '8vb' marking is present in the bass staff.

Ej. 2 Tema B (compases 39-43):

Armonía:

En el acompañamiento armónico existe una presencia latente del patrón rítmico del género danzante, es decir una nota larga, seguida de una corta, pero con algunas variaciones rítmicas, además, recurre a distintos tipos de acompañamiento, usando arpeggios, acordes pentafónicos, acordes de sextas aumentadas y colores armónicos del jazz.

La obra está escrita en la tonalidad de La menor, pero en gran parte de la pieza, existe una armonía pentafónica, usando el modo pentafónico de La menor, que se puede evidenciar mayormente en la introducción y en la coda.

Ej. 3 Armonía modal: Acordes de cuartas y quintas (compases 9-13):

Forma:

Esta pequeña pieza tiene forma canción, empieza con una introducción (compases 1-13), Parte A (compases 14-29), estribillo (compases 30-37), puente (compases 38-39), Parte B (compases 40-55), estribillo (compases 56-63), coda (compases 64-68). Las frases y períodos mantienen la simetría clásica de cuatro compases por frase y ocho por período.

Esquema formal: Intro. - A - Estr. - Puente - B - Estr. - Coda.

2.1.2.2 II. Yumbo

La segunda parte de la suite es un yumbo, género musical ecuatoriano de origen preincaico de carácter fuerte, enérgico y guerrero, de tiempo rápido y en compás binario compuesto 6/8, es una variación del danzante por lo que su base rítmica es lo contrario del danzante, una nota corta seguido de una nota larga, su nombre que significa hechicero, hace referencia a danzarines llamados yumbos, que bailan en agradecimiento a la Pacha Mama por la cosecha. (Wong, 2013, p.68).

Este yumbo, es de estilo nacionalista, tiene un carácter muy enérgico y guerrero, pero al mismo tiempo expresa muchos sentimientos. Su lenguaje está influenciado por la armonía pentafónica de Gerardo Guevara, al igual que la melodía, con el fin de lograr la presencia de rasgos indigenistas.

Melodía:

La melodía es estrictamente pentafónica, en la mayor parte de la pieza se usa el modo pentatónico de La, y en los estribillos, el modo menor pentatónico de Re, al igual que la anterior pieza tiene dos temas, un tema A en el primer grado de la tonalidad, con un carácter guerrero, y un tema B más enérgico, que a pesar de tener dos temas fuertes son contrastantes por tener diferencias armónicas, de registro y melódicas, etc.

Ej. 4 Tema A (compases 6-10):

The image shows a musical score for 'Tema A' in 6/8 time, measures 6-10. The score is written for a single melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is pentatonic, starting on a G4 note. The bass line consists of chords: i, III, V7, V+7(#9), and i. The score includes a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final measure. The title 'Tema A' is centered above the staff.

Ej. 5 Tema B (compases 27-31):

Armonía:

Al igual que el Danzante, el motivo de acompañamiento de esta pieza, tiene el ritmo de yumbo muy marcado en la mano izquierda. Armónicamente es muy particular, ya que los estribillos están en el cuarto grado, es decir, Re menor, pero las partes A y B están en la tonalidad de la pieza, que es La menor, adicional a esto, la coda también está en Re menor, por lo que no mantiene parámetros armónicos clásicos.

En algunas partes de la obra se usa armonía cromática con varias mixturas, que le dan inestabilidad tonal a la pieza.

Ej. 6 Mixturas de acordes y 6tas francesas sin resolución (compases 18-22):

Forma:

El yumbo al igual que la pieza anterior, está estructurada en forma canción, es bipartita y tiene una introducción (compases 1-6), una parte A (compases 7-22), estribillo (compases 23-27), una parte B (compases 28-39), estribillo (compases 40-43) y coda (compases 44-47). Las frases presentan la simetría clásica de cuatro compases, pero los estribillos tienen una frase de cinco compases, además los periodos no son exactos en su simetría, la parte A

tiene dos periodos de cuatro compases cada uno, pero la parte B está compuesta por un solo periodo de doce compases y tres frases.

Esquema formal: Intro. - A - Estr. - B - Estri. – Coda.

2.1.2.3 III. Yaraví

El yaraví es un género musical indígena ecuatoriano de carácter muy pesante, melancólico de tiempo lento y de compás binario compuesto 6/8. Antiguamente era ejecutado con tamboril, pingullo o rondador, pero con el mestizaje se le agregó la guitarra en su instrumentación, además diferentes textos, tal es el caso del yaraví *Puñales* del compositor Ulpiano Benitez, (Wong, 2013, p.66). El yaraví fue incluido en la música académica ecuatoriana, siendo parte de suites o como obras sueltas, por ejemplo el Yaraví *Tristes Alegrías* de Corsino Durán.

Esta tercera parte de la suite, tiene un carácter pesante y de lamento. Presenta un lenguaje tonal, influenciado por estilos como el romanticismo, el nacionalismo académico ecuatoriano y el jazz.

Melodía:

La melodía de esta pieza le da un carácter melancólico, es muy sencilla y cantáble. Presenta dos temas, el uno de carácter más triste y de lamento, y el otro un poco más animoso y desafiante, ambos escritos a base del modo pentatónico de La.

Ej. 7 Tema A:



The image shows a musical score for 'Tema A'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The melody is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a series of chords: *i*, *III*, *V+7*, and *i*. The bass line consists of eighth notes with accents. The score is labeled 'Tema A' and includes a measure number '3' at the beginning.

Ej. 8 Tema B:

The image shows a musical score for 'Tema B'. It consists of a melody line and an accompaniment line. The melody is written in a treble clef and features a series of eighth notes and chords. The accompaniment is written in a bass clef and features a series of eighth notes and chords. Below the accompaniment line, there is a harmonic analysis: VI+, III, iv6, IIb7M, ii°7m, VI6/4.

Armonía:

La armonía le da un carácter romántico a la pieza, el motivo del acompañamiento es muy sencillo, con arpeggios y acordes de cuartas y quintas, lo que hace tener presente el sistema pentafónico usado en la música ecuatoriana. También, se usa sustitución de acordes en cada repetición, inversiones en el bajo, y acordes con novena y alterados, pero mantiene algunas cadencias ecuatorianas. El tema A está en el primer grado de la tonalidad es decir en La menor, y el tema B está en el sexto grado es decir Fa mayor, como usualmente ocurre en la música ecuatoriana, pero con las variaciones antes mencionadas en busca de dinamizar el lenguaje estético de la obra.

Forma:

La estructura de este yaraví, está escrita a base de la forma canción, pero no tiene estribillos, presenta una introducción (compases 1-3), parte A (compases 4-11), parte B (compases 12-23), re-exposición (compases 24-27) y coda (compases 28-30). Sus periodos no son simétricos, en la parte A hay una simetría de dos frases de cuatro compases cada una, pero la parte B está compuesta de cuatro frases de tres compases cada uno.

Esquema formal: Intro - A - B - A' - Coda.

2.1.2.4 IV. “Alba en Quito”, Albazo

El albazo es un género musical mestizo ecuatoriano de tiempo rápido en compás binario compuesto 6/8, se asemeja al yaraví, pero en tiempo más rápido, por lo que usualmente se suele juntar los dos géneros en una sola pieza. Su nombre viene de alba y según (Segundo Luis Moreno cit. Por Guerrero, 2002, p.107) afirmó que el albazo se lo tocaba al amanecer

de una parranda o matrimonio, un ejemplo de albazo es, *Morena la ingratitude* de Jorge Araújo (1892-1970).

Esta última parte de la suite tiene influencias pos-románticas, impresionistas, nacionalistas y del jazz. Aunque también tiene un lenguaje tonal, existe inestabilidad armónica en algunas partes de la obra, lo que hace que la pieza tenga una gama completa de colores y lenguajes, dialogando entre sí, para conseguir una mezcla agradable.

Melodía:

El albazo “Alba en Quito”, tiene una melodía muy variante en cuanto a su carácter, está compuesta con la escala diatónica de Re menor con tintes de la escala menor pentafónica de dicho modo. Presenta tres temas, el primero y el segundo apegados al género albazo con mayor presencia de la pentafonía y de carácter alegre y festivo, tienen rasgos del nacionalismo académico ecuatoriano, y el tercer tema, con mayor presencia de la escala diatónica de Re menor, con variaciones cromáticas, tiene un carácter más expresivo y lírico, en tiempo *rubato*, influenciado por el romanticismo.

Ej. 9 Tema A:



Ej. 10 Tema B:



Ej. 11 Tema C:



Armonía:

El motivo del acompañamiento de esta pieza es muy variado, con muchos colores, variaciones de tiempo y dinámica sin perder la esencia del albazo. El lenguaje es tonal, pero en varias partes de la obra, se puede encontrar inestabilidad armónica con el uso de armonía cromática, acordes de sextas aumentadas, acordes alterados, sustitución de acordes entre otras técnicas, usadas para obtener más colores y variación a la pieza.

A pesar de que este albazo está en la tonalidad de re menor, termina en la tonalidad de la suite que es La menor, comienza por Re menor en la introducción al igual que el tema A, pasando por el sexto grado en el tema B y el tema C, para finalmente terminar con la coda en la menor.

Ej. 12 Hibridaciones sonoras entre: el jazz, el posmodernismo y la música ecuatoriana.

42

f *mf* *rit.* *a tempo* *p*

VII7(11) i(9) ii°7 III7M iv7(9) +6fr V(add#5)

Forma:

La estructura de esta pieza, mantiene la forma canción de las partes anteriores, presenta una introducción (compases 1-8), parte A (compases 9-24), estribillo (compases 25-29), parte B (compases 30-45), puente (compases 46-49), parte C (compases 50-65), parte B' (compases 66-73) y coda (compases 74-82). El motivo del tema A se repite en los tres temas e incluso en el estribillo, las frases y periodos son simétricos, cada una de las tres partes está compuesta por cuatro frases de cuatro compases es decir dos periodos, pero el estribillo está compuesto por una frase de cinco compases, lo que hace que no tenga una simetría exacta como en el clasicismo.

Esquema formal: Intro. - A - Estr. - B - Puente - C - B' - Coda.

Factura musical de la suite:

En cuanto a la factura de la Suite Ecuatoriana “Paisajes Andinos”, musicalmente hablando, podemos mencionar que existe una exploración tímbrica particular del instrumento, abarcando un *ambitus* extenso del piano. Se puede evidenciar una cierta dificultad técnica en la mano izquierda, sobre la cual hace un acompañamiento de arpeggios, acordes en disposición abierta y la utilización de octavas, especialmente en el danzante y el albazo.

La melodía se encuentra en varios registros del instrumento, obteniendo distintas coloraciones, a veces pasa a la mano izquierda, mientras la mano derecha toca los bajos y algunos adornos sobre el registro agudo estableciéndose una dialéctica responsorial con los registros de la melodía.

2.2 “Sinchiku” yumbo para quinteto de vientos

2.2.1 Música de cámara

Para contextualizar esta obra, tenemos que saber que el quinteto de vientos es un conjunto instrumental que forma parte de lo que se conoce como música de cámara. La música de cámara se originó a fines del renacimiento y se estableció en el barroco, con la formación de grupos pequeños de dos o más instrumentos. Se define como “música para ser interpretada habitualmente, en cámaras o salones de palacio” (Grupo Planeta [GP], 2002, vol.2, p. 40).

2.2.1.1 Quinteto de vientos maderas.- El quinteto de vientos maderas se originó a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX, en el cual Antonio Rosetti (1750-1792), hizo un ensamble con instrumentos de vientos maderas es decir, flauta, oboe, clarinete, corno inglés y fagot, pero en la primera mitad del siglo XIX los compositores como: Franz Danzi (1763-1826) y Antoine Reicha (1770-1836), sustituyeron el corno inglés por el corno francés, que fue el único instrumento de metal agregado en el ensamble, por lo que el quinteto de vientos pasó a tener la siguiente instrumentación: flauta, oboe, clarinete, corno francés y fagot. (Grupo Planeta [GP], 2002, vol.2, p.40).

Un ejemplo de quinteto de vientos es el “Quinteto de viento Op.26” de *Arnold Schoenberg* (1874-1951).

Dem Bubi Arnold 3

Quintett

für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

I Arnold Schoenberg, Op.26

Schwungvoll ♩ = 126 (*sehr mäßige Halbe*)




Figura 3. Quinteto de viento Op.26. Fuente: W. Guo, E. *Arnold Schoenberg: Quinteto de vientos Op.26*.

En el Ecuador se han formado varios quintetos de viento como el “Quinteto Contraviento” (1994) formado por Consuelo Puga (flauta), el “Quinteto Sinfónico” formado por Luis Anibal Granja y el “Quinteto Mitad del Mundo” formado por Diana Gallegos entre otros. (Guerrero, 2002, p.1160).

Por mencionar, tenemos al “Quinteto para instrumentos de aliento” (1958) de Luis Humberto Salgado (1903-1977) como un ejemplo musical para este tipo de ensamble. (Wong, 2004, p.80).

2.2.2 Análisis del yumbo “*Sinchiku*”

El yumbo *Sinchiku*, significa fuerza traducido del kichwa al castellano, y representa la fuerza de la música indígena y sus danzas para los ritos de adoración a sus dioses, por lo que esta obra tiene un carácter muy fuerte. Además, su *leit motiv* se deriva del género indígena *yumbo*, lo que hace que la obra tenga un carácter rítmico motórico, haciendo una analogía de las danzas indígenas que, por su fuerza, hacen temblar el suelo.

Melodía:

La melodía de esta obra está compuesta por una secuencia de motivos, se puede evidenciar tres temas, el tema A es de carácter desafiante y está compuesto a base del modo La dórico, el tema B es más cantáble y alegre, y está compuesto a base del modo Do lidio, finalmente el tema C, es de carácter desafiante pero a la vez cantáble y alegre.

Ej. 13 Tema A:

Musical score for Tema A, featuring Horn in F and Bassoon. The score is in 2/4 time and G major. The Horn part starts with a melody marked *mf* and ends with a crescendo to *f*. The Bassoon part provides a rhythmic accompaniment, also marked *mf* and *f*.

Ej. 14 Tema B:

Musical score for Tema B, featuring Oboe and Clarinet in B. The score is in 2/4 time and G major. The Oboe part starts with a melody marked *f*. The Clarinet part provides a rhythmic accompaniment, marked *p* and *mf*.

Ej. 15 Tema C:

Musical score for Tema C, featuring Flute, Oboe, and Clarinet in B. The score is in 2/4 time and G major. The Flute part starts with a melody marked *mf*. The Oboe part provides a rhythmic accompaniment, marked *mf* and *f*. The Clarinet part provides a rhythmic accompaniment, marked *mf*, *p*, *mf*, *mf*, and *f*.

Armonía:

La armonía de esta obra es sencilla y tonal, el motivo del acompañamiento es muy rítmico, con una continua presencia del patrón rítmico del yumbo, el bajo casi siempre se mantiene como pedal en la tónica, lo que hace que los acordes tengan inversiones con sonoridades muy particulares. Las cadencias utilizadas en la pieza, no son usuales para la música

ecuatoriana, hallamos las siguientes cadencias: (i-iv-i-V7-i), (i-VII-VI-V7-i) y (i-i°-i-V7-i7M).

Forma:

La forma del yumbo *Sinchiku*, es tripartita y presenta una introducción (compases 1-5), parte A (compases 6-22), parte B (compases 23-38), parte A' (compases 39-54), puente (compases 55-58), parte C (compases 59-74), parte A'' (compases 75-90), parte B' (compases 91-106), puente (compases 107-110) y coda (compases 111-121).

Por lo tanto, el esquema formal de la obra es: Intro – A – B - A' - Puente – C - A'' - B' - Coda.

Factura:

La obra presenta una factura clara, en la cual se explora los registros, sonoridades y colores de cada uno de los instrumentos, técnicamente es cómodo para los instrumentos. También, se puede evidenciar que la melodía usualmente pasa de un instrumento a otro y se usan empastes sonoros entre los instrumentos, doblado la melodía entre la flauta y el clarinete, o flauta y oboe, entre otros.

2.3 “Momentos”, pasillo para flauta y piano

2.3.1 El Pasillo

Esta obra está compuesta a base del pasillo, género mestizo ecuatoriano que puede ser de movimiento lento o rápido y de compás ternario simple 3/4. Se originó a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, con influencias del vals europeo traído por los españoles en épocas de la colonia, el pasillo se había extendido por Venezuela y Colombia hasta que se había introducido a Ecuador por medio de un diplomático, el pasillo colombiano *Los Expatriados*, esto dio lugar a que el compositor quiteño Aparicio Córdoba (1850-1932), componga el primer pasillo ecuatoriano *Los Bandidos*, con influencias del pasillo colombiano y las cadencias ecuatorianas. (Guerrero, 2002, p.1089).

Entre otros compositores de pasillos podemos mencionar a Carlos Amable Ortiz (1859-1937), con su pasillo *Reír Llorando* y Francisco Paredes Herrera quién musicalizó el poema de Medardo Ángel Silva, *El Alma en los Labios*.

2.3.2 Análisis del pasillo “Momentos”

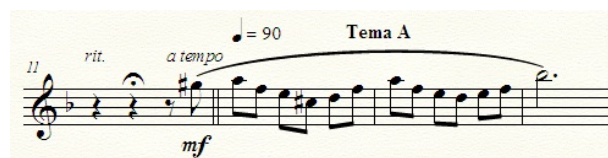
El pasillo *Momentos* es una obra inspirada en el “pariverso”, es decir de dos mundos, claro - oscuro, masculino-femenino, etc. Refleja los momentos oscuros y tristes, alegres y jubilosos que son parte de nuestra vida cotidiana, este dualismo es esencial para la cultura indígena. Su formato instrumental es un dúo de flauta y piano, por lo que forma parte del repertorio para música de cámara, término que describimos anteriormente.

En cuanto al lenguaje musical, presenta un discurso claramente tonal, aunque con cierta inestabilidad armónica en la introducción, mantiene determinados rasgos del estilo nacionalista ecuatoriano en su melodía, armonía y en su forma, aunque con ciertas variaciones estéticas personales, evidenciadas por la influencia de estilos musicales como: el posromántico, el impresionismo y el *jazz*, este último estará presente en las texturas armónicas durante toda la obra.

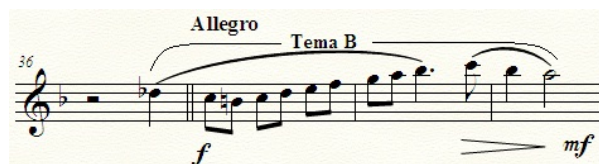
Melodía

En cuanto a la melodía del pasillo Momentos, podemos evidenciar un gran lirismo en el manejo de los temas. La obra presenta dos temas contrastantes, compuestos de la escala diatónica de Re menor, con variaciones cromáticas y hexafónicas, por un lado el tema A que tiene un carácter melancólico y *cantabile* y por el otro, el tema B de carácter más festivo, alegre y de movimiento rápido, ambos evidencian el dualismo de la obra.

Ej. 16 Tema A (compás 11-14):



Ej. 17 Tema B (compás 36-39):



El motivo del tema A aparece claramente en la introducción, concretamente en los dos primeros compases de la obra, y está compuesto por células con movimientos cromáticos. Mientras que el tema B tiene un contorno melódico más gradual, que a pesar de tener una rítmica parecida al primer tema, presenta un gran contraste por el manejo de la melodía.

Ej. 18 Introducción (compás 1-5):



Armonía

La obra está escrita en la tonalidad de Re menor, por lo que su armonía es tonal, pero con cierta ambigüedad armónica en la introducción, en la cual se evidencian acordes de sexta aumentada francesa para darle cierta inestabilidad a la tonalidad, recién con la aparición del primer tema en los compases 11 y 12, se establece el verdadero plan tonal de la obra.

Ej. 19 +6ta francesa en la introducción (compases 1-5):

En el transcurso de la obra, se puede evidenciar el uso de cadencias comunes del pasillo ecuatoriano como: (VI-III-V7-i), pero añadiendo acordes cromáticos de paso con tensiones de novena, oncenaria y alterados, en diferentes *drops*, lo que le da un color más jazzístico a la obra. En cuanto al plan tonal de la obra, se puede mencionar que la introducción está en el 5to grado V7, el tema A en el primer grado (i), el tema B está en el tercer grado (III) y la coda en el primer grado (i).

Ej. 20 Acordes cromáticos y alterados (compases 48-50):

III9 iv9 (G#7) V7 V+7 alt A+7(#9) A+7(b9)

Forma

La estructura de la obra, está basada en la forma canción, (A+B+A) presenta las siguientes partes: Introducción (compases 1-11), parte A (compases 12-27), estribillo (compases 28-36), parte B (compases 37-52), parte A' (compases 54-69), estribillo (compases 70-73) y coda (compases 74-80). La composición de las frases y periodos mantienen una estructura clásica, frases de cuatro compases y periodos de ocho compases.

Esquema formal: Intro. - A - Estr. - B - A' - Estr. – Coda.

Factura

En la obra los instrumentos presentan una factura muy clara y cómoda para ejecutarla, en la cual se explota varios colores de los instrumentos, tanto la flauta como el piano, mantienen un registro no tan amplio, lo que le da un carácter cantáble a la obra, sin buscar el virtuosismo, sino la expresividad de los instrumentos.

2.4 Rapsodia Ecuatoriana No.1

2.4.1 ¿Qué es una rapsodia?

Para poder entender esta obra es necesario definir lo que es una Rapsodia. Su nombre viene de la antigüedad y hacía referencia a los rapsodas, quienes eran recitadores de fragmentos épicos. Más tarde su nombre aparece en el siglo XIX concretamente con la llegada del romanticismo, época en la cual se establece como un género musical de forma libre, de tiempo libre y de temas diversos unificando piezas o danzas en busca de brillantez y variedad, claros ejemplos son las rapsodias húngaras de *F. Liszt* (1811-1886) y la

Rhapsody in blue de George Gershwin (1898-1937). (Grupo Planeta [GP], 2002, vol.4, p. 454).

En el Ecuador este género emergió en la primera mitad del siglo XX, en el cual los músicos de la época compusieron rapsodias con tintes nacionalistas, uniendo danzas de la serranía ecuatoriana, con influencias de la música académica. Entre las rapsodias más destacadas encontramos a la Rapsodia *Res verba* de Enrique Córdoba (1885-s. XX) y las *Rapsodias ecuatorianas Nos. 1, 2 y 3* de Luis Humberto Salgado (1903-1977), (Guerrero, 2002, p. 1172).



Figura 4. *Rapsodia Ecuatoriana No.2.* Fuente: José Carlos Ortiz. *Luis Humberto Salgado, Ocho partituras para piano.*

2.4.2 Análisis de la Rapsodia Ecuatoriana No.1

Esta obra está inspirada en la fuerza de superación del ser humano, pues fue escrita en momentos críticos de la vida del compositor y es de estilo nacionalista con influencias del posromanticismo, el impresionismo, el expresionismo y el *jazz*, concretamente de obras como: el Concierto para mano izquierda de Maurice Ravel (1875-1937) y la Rapsodia Ecuatoriana No.2 de Luis Humberto Salgado.

La obra está dividida en tres partes a base de danzas de la serranía ecuatoriana: danzante (lento), albazo (rápido) y capishca (rápido), en las cuales presenta diversos temas con

distinto carácter, color y agógica musical. Su formato de instrumentación es: Flauta, 2 clarinetes en Bb, trompeta en Bb, piano, 2 violines, viola y violonchelo.

La obra empieza con una introducción en el registro más grave del piano es decir la contra octava, haciendo una analogía de un bombo huancara, tocando el ritmo del danzante, junto con colores de la octava más aguda del piano imitando unas campanas, para dar lugar al tema introductorio, en el cual se interpreta solo con la mano izquierda entre acordes de cuartas y golpes percutidos de las notas graves. Durante el transcurso de la obra, van apareciendo partes diferentes en los géneros ecuatorianos antes mencionados.

Melodía:

La melodía de esta obra tiene un carácter variado, por un lado muy expresivo, lírico, tranquilo, y por el otro, alegre y determinante. Cada parte, presenta diversos temas contrastantes, que dan muchos colores y momentos variables a la pieza.

En la parte A aparecen dos temas de carácter muy profundo y sentido, el uno en modo pentafónico y el otro en modo mixolidio. En la parte B también hay dos temas pentafónicos marcados con el ritmo de un albazo, de carácter festivo y alegre. Finalmente, en la parte C aparecen muchas influencias del *jazz*, de igual manera presenta dos temas con tintes pentafónicos, pero con variaciones cromáticas y son de carácter determinante, expresando júbilo y grandeza.

Ej. 21 Tema A (compases 17-21):

The image shows a musical score for measures 17-21 of 'Tema A'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 starts with a dynamic of *mf* for Violin I. Measures 18-21 show a dynamic shift to *f* for Violin I. The other instruments (Violin II, Viola, and Cello) play a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p* throughout the passage.

Ej. 22 Tema B (Compases 47-50):

Flute

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Tema B

Trumpet in B♭

Piano

Ej. 23 Tema C (Compases 105-107):

Tema C

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Armonía:

El motivo de acompañamiento de esta obra recoge patrones rítmicos de los géneros usados, pero con un nuevo tratamiento que le da nuevos colores variando el *tempo*, orquestación, curva expresiva y dinámica. Armónicamente, existen influencias de todos los estilos antes mencionados, en la cual se usan cadencias ecuatorianas tales como: (VI-III-V7-i), (VI-V7/III-III-V7-i), (vi-IIb-i), entre otras. Dichas cadencias se complementan con el uso de acordes de cuartas, acordes alterados, acordes de sextas aumentadas, *shell voicings* (enlaces de acordes usados en el jazz) y armonía cromática.

La obra es tonal, pero en momentos existe inestabilidad armónica y atonalidad en especial en interludios o en puentes. El plan armónico de la obra en cuanto a la macro forma es muy

sencillo, la primera y segunda parte están en la tonalidad de re menor y la tercera parte en la tonalidad de mi menor, se puede resumir que la primera tonalidad empieza en el primer grado, la primera parte termina en sexta aumentada francesa del sexto grado, mientras que la segunda parte empieza en el sexto grado y termina en el primer grado. La tercera parte empieza en el primer grado de la tonalidad de Mi menor, descansa en el quinto grado y finalmente termina en el primer grado. El *background* de la obra es entonces:

Primera y segunda parte: tonalidad de Re menor (Dm: i - 6+fr. /VI - VI - i -
 Tercera parte: tonalidad de Mi menor Em: i - V7 - i)

Ej. 24 Cadencia, parte B (compases 84-91):

The image shows a musical score for a piece titled "Pentafonia de modo menor de re". It features five staves: Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Piano part is the most complex, with a "Solo" section starting around measure 84. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. Below the staves, there are harmonic annotations: *+6ft/i*, *+6ft/viio*, *+6ft/V7*, *V7 lidio*, *+6ft/i*, *i7 (sus4)*, and *V (Armonía de cuartas)*.

Forma:

La estructura de la obra es muy particular, la macro estructura es tripartita. La primera parte es un danzante lento, la segunda es unos albazos *moderato* y la tercera es un capishca *allegro*. La macro forma entonces está compuesta de la siguiente manera: presenta una introducción (compases 1-17), parte A: Danzante (compases 18-41), puente (compases 42-46), parte B: Albazo (compases 47-87), cadencia (compases 88-91), reminiscencia del tema introductorio (compases 92-99), parte C: capishca (compases 100-147) y coda (compases 148-155).

Cabe mencionar que la microforma de cada parte tiene su estructura particular con la presencia de estribillos en la segunda y tercera parte. El Danzante presenta dos temas: un

tema A sobre el primer grado de la tonalidad y un tema B en el sexto grado, seguido de un puente, para pasar a la segunda parte. Al igual que la primera, la segunda parte presenta dos temas divididos por un estribillo: tema A sobre el sexto grado de la tonalidad estribillo, tema B sobre el tercer grado, estribillo, tema A' y finaliza con una cadencia interpretada por el piano. Finalmente, la tercera parte presenta una introducción, un tema A sobre el tercer grado de la tonalidad de mi menor, un estribillo, un tema B sobre el sexto grado, estribillo, interludio, tema A' y coda en el primer grado.

Esquema formal: Intro. - A - Puente - B - Cadencia - I' - C – Coda.

Factura:

La factura de esta obra es muy variada, clara y cómoda para los instrumentos. La orquestación es muy sencilla, usando varios empastes sonoros y colores de los instrumentos. En el piano existe una exploración tímbrica, con acordes en disposición abierta, usando todo el registro del piano. En cuanto a las cuerdas, también se explota varios recursos técnicos como las dobles cuerdas en el violonchelo, registros sobre agudos en el violín y *pizzicatos* en distintas partes de la obra. Los vientos intercambian la melodía logrando diferentes texturas y empastes junto con las cuerdas.

2.5 “Ocaso temporal”, obra electroacústica.

2.5.1 Música Electroacústica

Con la aparición de nuevas tecnologías y nuevos sistemas de pensamiento musical aplicados en la escuela de *Darmstadt* en Alemania, los compositores seguían el estilo dodecafónico de la segunda escuela de Viena, por lo que empiezan a definir sus propuestas con los nuevos lenguajes: la fragmentación del sonido, su distorsión, la consecución de diversos planos sonoros realizados con el uso de aparatos electroacústicos en la segunda mitad del siglo XX, por lo que dio lugar a que aparezca una nueva estética musical y varios tipos de música como: la música electrónica que consiste en generar sonidos en aparatos como sintetizadores y la música concreta calificada así por *Pierre Schaeffer* (1910-1995), consiste en modificar sonidos grabados mediante procesos electrónicos y modificación de cintas para lograr nuevos sonidos, por lo que aparece el concepto de música acusmática, es decir, música que la escuchamos a través de altavoces pero que no vemos la fuente que lo

produce ya que son sonidos grabados o modificados, electromecánicos, etc. (Grupo Océano [GO], 1998, p. 149).

2.5.2 Análisis de la obra “Ocaso temporal”

Esta obra electroacústica está inspirada en la colonización de los españoles, realizando una breve representación de dicho periodo histórico. En el transcurso de la obra se va evidenciando los cambios y el mestizaje que sufre la cultura ancestral, en la cual se produce la evangelización y el cambio de las tradiciones indígenas como por ejemplo, del Inti Raymi al Corpus Cristi, representado en la obra con el himno eucarístico *Pange Lingua*, escrito para dicha festividad por santo Tomás de Aquino (1225-1274).

La obra está dividida en tres partes:

- Primera Parte (Precolombino): Representa el mundo sonoro antes de la colonización.
- Segunda Parte (Holocausto): Se refiere a la llegada de los españoles y la guerra de conquista.
- Tercera parte (Colonización y mestizaje): Representa la colonización, el cambio que sufre la cultura y el surgimiento del mestizaje.

Durante el transcurso de la obra aparecen sonidos de la naturaleza, de animales y de humanos, también aparecen sonidos mecánicos (grabados), sonidos electro-mecánicos (grabados y modificados) y sonidos electro-acústicos (producidos en un sintetizador).

Véase en anexos el análisis espectral y representación gráfica de la obra con el software *Acousmographie*.

3. CONCLUSIONES

Es una evidencia que el proceso compositivo de nuevas obras académicas ecuatorianas, contribuye fuertemente a dinamizar la creación musical contemporánea, garantizándose de esta manera una perennidad en el tiempo y en la historia de nuestro país.

Por otro lado, la utilización de nuevas técnicas composicionales académicas occidentales, y la inclusión de tintes jazzísticos sobre la música académica ecuatoriana, influyó positivamente en el resultado estilístico de las obras compuestas, obteniéndose de esta manera, nuevas dimensiones tímbricas en la música ecuatoriana, pero manteniendo la esencia sonora de la música tradicional de nuestro país, en un constante proceso de diálogo y de interrelación, en el cual cada sistema de pensamiento musical ya sea local o extranjero, coexisten en un permanente proceso de retro-alimentación que constituye el motor de esta nueva dinámica composicional.

Dichos resultados se han logrado en un proceso de equilibrio, acercando las técnicas de composición académicas y del *jazz*, hacia la música ecuatoriana, mas no llevando la música ecuatoriana hacia dichas técnicas, que es diferente, he aquí las complicaciones que se presentaron en el presente trabajo, ya que conseguir la hibridación de dichos tipos de música, sin perder la esencia de la música ecuatoriana, fue un proceso muy complejo en cuanto a la composición de las obras.

Por lo tanto, las diferencias que existen entre las generaciones anteriores de compositores y las nuevas generaciones, no está en la inclusión de técnicas de composición académica y popular universal sobre la música ecuatoriana, que desde hace tiempo se venían utilizando, sino en la manera personal de emplearlas en nuestra música, esto se diferencia gracias al contexto sociocultural, histórico, ideológico y económico en el que crecieron cada uno de los compositores que sin duda, reflejan una identidad sonora diferente, gracias a las tendencias musicales que han escuchado en la cotidianidad de la época en que viven o vivieron y que con el pasar de los años van cambiando de manera progresiva.

Finalmente, es de vital importancia que los nuevos compositores ecuatorianos, sean los encargados de continuar con este proceso de investigación y composición de obras

musicales nacionalistas que se adapten a las nuevas tendencias universales, con el objeto de rescatar, mantener y modernizar nuestra música y así llegar a nuevos tipos de *targets*, difundiéndola de una manera más exhaustiva para lograr que sea reconocida en todos los rincones del mundo.

ANEXOS

1. Suite Ecuatoriana "Paisajes Andinos", para piano.

"Paisajes Andinos" Suite Ecuatoriana

Score

Recuerdos

Danzante

Dario Rodríguez

♩ = 75

Piano

mf

mf

8^{vb}
subito p

mf f ff mf

mf f mp mf p

8^{vb}

22

22-25

f *mf* *p*

Measures 22-25: Treble clef with chords and melodic lines. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *f* (measures 22-23), *mf* (measures 24-25), *p* (measures 26-27).

26

26-29

f *mf* *p*

Measures 26-29: Treble clef with chords and melodic lines. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *f* (measures 26-27), *mf* (measures 28-29), *p* (measures 30-31).

30

30-33

mf

Measures 30-33: Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *mf* throughout.

34

34-37

mf *8va*

Measures 34-37: Treble clef with chords and melodic lines. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *mf* throughout. An *8va* marking is present above measure 35.

38

38-43

mf *rit.* *pp* *p a tempo* *mf* *p*

Measures 38-43: Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *mf* (measures 38-39), *rit.* (measures 40-41), *pp* (measure 42), *p a tempo* (measures 43-44), *mf* (measures 45-46), *p* (measures 47-48).

44

44-49

p *mf* *p* *mf* *f* *mf*

Measures 44-49: Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *p* (measures 44-45), *mf* (measures 46-47), *p* (measures 48-49), *mf* (measures 50-51), *f* (measures 52-53), *mf* (measures 54-55).

50

50

p

mf

f

p

Musical score for measures 50-55. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains chords and melodic lines with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with dynamics *mf* and *f*.

56

56

mf

Musical score for measures 56-59. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with dynamics *mf*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and dynamics *mf*.

60

60

mf

2. *8^{va}*

Musical score for measures 60-63. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains chords and melodic lines with dynamics *mf* and a second ending marked *2. 8^{va}*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with dynamics *mf*.

64

64

8^{vb}
subito p

ff

Musical score for measures 64-67. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains chords and melodic lines with dynamics *8^{vb}*, *subito p*, and *ff*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with dynamics *subito p* and *ff*.

Yumbo

Dario Rodríguez

♩ = 90

Piano

mf

6

Pno.

f

12

Pno.

p

rit.

17

Pno.

a tempo

sf

pp

p

mp

23

Pno.

mf

rit.

a tempo

f

Pno.

28

mf

Detailed description: This system contains measures 28 through 33. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present in measure 31.

Pno.

34

f

mf

Detailed description: This system contains measures 34 through 39. The right hand has a more active melodic line with some slurs. The left hand consists of block chords. Dynamic markings of *f* and *mf* are used.

Pno.

40

Detailed description: This system contains measures 40 through 43. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent accompaniment. There are no dynamic markings in this system.

Pno.

44

p

f

f

Detailed description: This system contains measures 44 through 47. The right hand has a melodic line with a crescendo leading to a *f* dynamic. The left hand features chords with accents. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Yaraví

Darío Rodríguez

Largo

The musical score for 'Yaraví' is written in 6/8 time and consists of five systems. The first system is for the Piano, with dynamics *pp*, *p*, and *mp*. The subsequent four systems are for the Piano (Pno.), with dynamics *mf*, *f*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The piece is marked 'Largo'.

2 Yaraví

Piano score for 'Yaraví'. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with dynamic markings of *p*, *f*, and *mf*. The piece concludes with a fermata.

Measures 21-28 are shown. Measure 21 starts with *p* in the bass and *f* in the treble. Measure 25 starts with *p* in the bass and *f* in the treble. Measure 28 starts with *f* in the bass and *a tempo* in the treble. The piece concludes with a fermata.

Score

Alba en Quito

Albazo

Darío Rodríguez

$\text{♩} = 80$

Piano

mf

6

Pno.

p

mf

12

Pno.

mp

18

Pno.

f

subito p

24

Pno.

mf

Pno.

30

f *mp*

Pno.

36

mp

Pno.

42

f *mf* *rit.*

Pno.

48

a tempo ♩ = 70 *p* *mp*

Pno.

53

mp

Piano score for "Alba en Quito", page 3. The score is divided into five systems, each labeled "Pno." on the left. The first system (measures 58-63) is marked *rubato con moto* and *f*. The second system (measures 64-69) is marked *a tempo* and *p*. The third system (measures 70-74) is marked *a tempo* with a tempo marking of $\text{♩} = 80$, and includes dynamics *f* and *mf*. The fourth system (measures 75-78) is marked *p*. The fifth system (measures 79-82) is marked *fff*. The score features complex piano textures with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and dense chordal textures.

"Sinchiku"

2
10

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

15

Fl. *mf*

Ob. *p*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *pp*

Bsn. *mf*

"Sinchiku"

Musical score for "Sinchiku" (page 3), measures 20-25. The score is for a woodwind ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

Measures 20-25:

- Flute (Fl.):** Measures 20-21: *f* (forte). Measures 22-25: *p* (piano).
- Oboe (Ob.):** Measures 20-21: *f*. Measures 22-25: *f*.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 20-21: *f*. Measures 22-25: *p*.
- Horn (Hn.):** Measures 20-21: *mf* (mezzo-forte). Measures 22-25: *p*.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 20-21: *f*. Measures 22-25: *p*.

Measures 25-30:

- Flute (Fl.):** Measures 25-30: *p*.
- Oboe (Ob.):** Measures 25-30: *mf*.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 25-30: *mf*.
- Horn (Hn.):** Measures 25-30: *mf*.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 25-30: *mf*.

4
30 "Sinchiku

Fl. *ff*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

36

Fl. *pp*

Ob. *pp*

B♭ Cl. *pp*

Hn. *mp*

Bsn. *mf*

"Sinchiku"

Musical score for "Sinchiku" (page 5), measures 42-47. The score is for a woodwind ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

Measures 42-46:

- Fl.:** Measures 42-43 have whole notes. Measures 44-46 are rests.
- Ob.:** Measures 42-43 have whole notes. Measures 44-46 have a melodic line starting with a *mf* dynamic and increasing to *f* by measure 46.
- B♭ Cl.:** Measures 42-43 have whole notes. Measures 44-46 have a melodic line starting with a *mf* dynamic and increasing to *f* by measure 46.
- Hn.:** Measures 42-43 have eighth-note patterns. Measure 44 has a whole note. Measures 45-46 have eighth-note patterns. Dynamic is *mf*.
- Bsn.:** Measures 42-43 have eighth-note patterns. Measure 44 has a whole note. Measures 45-46 have eighth-note patterns. Dynamic is *mf*.

Measures 47-51:

- Fl.:** Measures 47-51 have eighth-note patterns. Dynamic is *mf*.
- Ob.:** Measures 47-51 have eighth-note patterns. Dynamic is *mf*.
- B♭ Cl.:** Measures 47-51 have whole notes. Dynamic is *pp*.
- Hn.:** Measures 47-51 have whole notes. Dynamic is *pp*.
- Bsn.:** Measures 47-51 have eighth-note patterns. Dynamic is *mf*.

6
52 "Sinchiku

Fl. *f* *mp*

Ob. *f* *mp* *mf*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf* *mp*

Bsn. *f* *mp*

57

Fl. *mf* *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

B♭ Cl. *f* *p* *mf*

Hn. *f* *p* *pp*

Bsn. *mf* *p* *mp*

"Sinchiku"

7

63

Fl. *mf*

Ob. *f* *mp*

B♭ Cl. *mf* *f* *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf* *mp*

69

Fl. *ff*

Ob. *f* *mf* *f*

B♭ Cl. *f* *ff* *mf* *f*

Hn. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece "Sinchiku". It contains two systems of staves for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The first system covers measures 63 to 68. The Flute part has a rest in measures 63-65 and then plays a melodic line starting in measure 66. The Oboe and B♭ Clarinet parts play a similar melodic line throughout. The Horn and Bassoon parts provide a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *mp*. The second system covers measures 69 to 74. The Flute part has a rest in measures 69-71 and then plays a melodic line starting in measure 72. The Oboe and B♭ Clarinet parts continue their melodic lines. The Horn and Bassoon parts continue their accompaniment. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, and *p*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

"Sinchiku"

8
75

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

80

Fl. *mf* *f* *p*

Ob. *mf* *f* *mf*

B♭ Cl. *mf* *f* *mf*

Hn. *mf* *f* *pp*

Bsn. *f* *mf*

"Sinchiku"

9

85

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

mf *f* *mf* *f*

90

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

ff *mf* *mp* *mf* *mf*

10
97 "Sinchiku

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B \flat Cl. *mf*

Hn. *ff*

Bsn. *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 10 to 97. It includes five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one sharp (F#). The Flute and Oboe parts feature long, sweeping melodic lines with dynamic markings of *ff* (fortissimo). The Bass Clarinet part has a more rhythmic, eighth-note pattern with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Horn and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and dynamic markings of *ff* and *mf* respectively.

103

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B \flat Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 103 to 109. It includes the same five staves as the previous system. The dynamics for all instruments are marked as *mp* (mezzo-piano). The Flute and Oboe parts continue with melodic lines, while the Bass Clarinet, Horn, and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic movement.

"Sinchiku"

11

108

Fl. *mf* *p* *mp* *mf* *f*

Ob. *mf* *p* *mp* *p* *mf*

B♭ Cl. *f* *p* *pp* *mf* *p*

Hn. *mf* *p* *pp*

Bsn. *mf* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 108 to 113. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one sharp (F#). The Flute part begins with a half note, followed by a half note, and then a sixteenth-note triplet. The Oboe part has a half note, a half note, and a sixteenth-note triplet. The Bass Clarinet part has a sixteenth-note triplet, followed by a half note, and then a sixteenth-note triplet. The Horn part has a half note, a half note, and a half note. The Bassoon part has a half note, a half note, and a half note. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*.

114

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

B♭ Cl. *mf* *p* *mp*

Hn. *f* *p* *mp*

Bsn. *f* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 114 to 119. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one sharp (F#). The Flute part has a sixteenth-note triplet, a half note, and a sixteenth-note triplet. The Oboe part has a half note, a half note, and a sixteenth-note triplet. The Bass Clarinet part has a half note, a half note, and a sixteenth-note triplet. The Horn part has a sixteenth-note triplet, a half note, and a sixteenth-note triplet. The Bassoon part has a half note, a half note, and a sixteenth-note triplet. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, and *f*.

Musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music begins at measure 119. The Flute, Oboe, and Horn parts feature a melodic line with a long note in the first measure, followed by a series of eighth notes. The B♭ Clarinet and Bassoon parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score concludes with a double bar line.

3. "Momentos", Pasillo para flauta y piano.

Score

Momentos
Pasillo

Dario Rodriguez

Andante $\text{♩} = 70$

Flute

Piano

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

The musical score is divided into three systems, each with a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).
- **System 1 (Measures 29-33):** The Flute part is mostly rests. The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 33 includes a dynamic marking of *f*.
- **System 2 (Measures 34-40):** The Flute part begins with a melodic line starting at measure 34, marked *f*, which then softens to *mf*. The Piano part continues with a complex accompaniment, including a triplet in measure 35 and a dynamic marking of *f*.
- **System 3 (Measures 41-47):** The Flute part continues its melodic line, marked *f* and *mf*. The Piano part features a dynamic marking of *mf* and *f*.
- **System 4 (Measures 48-50):** The Flute part has a dynamic marking of *f* and *mf*. The Piano part includes a dynamic marking of *p*.
- **Tempo and Performance Markings:** The tempo changes from *Allegro* (measures 34-40) to *Andante* (measures 48-50). The *Andante* section is marked with a quarter note equal to 70 (♩ = 70). Other markings include *rit.* (ritardando) and *a tempo*.

Momentos

The musical score is divided into four systems, each with a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked as quarter note = 90. The score includes various dynamics and performance instructions:

- System 1 (Measures 54-60):** Flute part starts with a melodic line. Piano part features a *mf* accompaniment with chords and eighth-note patterns.
- System 2 (Measures 61-67):** Flute part continues with melodic phrases. Piano part maintains the accompaniment with some chordal changes.
- System 3 (Measures 68-73):** Flute part has a *mp* dynamic. Piano part features a *mf* accompaniment with more complex rhythmic patterns.
- System 4 (Measures 74-79):** Flute part includes dynamics *mf*, *f*, and *ff*. Piano part includes dynamics *p*, *mf*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *rit.*, *a tempo*, and *accel.*. The piece concludes with a double bar line.

4. Rapsodia Ecuatoriana No.1

Score

Rapsodia Ecuatoriana No.1

Dario Rodriguez M. (1993-)

Largo $\text{♩} = 40$ *accl.* *a tempo*

Flute

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Trumpet in B \flat

Piano *pp* *mf* *sf* *ff* *Pesante* *8va* *8va*

Violin I

Violin II

Viola

Cello *Pesante* *mf*

13 *rit.* *a tempo* *p* *f* *mf*

B \flat Cl. 1 *p* *f* *mf*

B \flat Cl. 2 *p* *f* *mf*

B \flat Tpt. *p* *f* *mf*

Pno. *p* *mf* *f* *mf* *8va* *8va*

Vln. I *p* *mf* *f* *p* *f*

Vln. II *p* *p* *f* *mf*

Vla. *p* *p* *f* *mf*

Vc. *p* *p* *f* *mf*

Musical score for Rapsodia Ecuatoriana No.1, measures 24-35. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl. 1), Clarinet in B-flat (B♭ Cl. 2), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *mp*, along with various musical notations including slurs, accents, and articulation marks. The first system (measures 24-31) shows the Flute and Violin I parts with dynamics ranging from *p* to *f*. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment. The second system (measures 32-35) continues the orchestral texture, with the Flute and Clarinets playing melodic lines and the strings providing harmonic support.

Musical score for measures 42-46. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part begins with a *mf* dynamic. The woodwinds and strings enter in measure 42 with a *p* dynamic. The flute part features a *rit.* marking in measure 45. The cello part includes *pizz.* and *arco* markings.

Musical score for measures 47-50. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A tempo marking of $\text{♩} = 50$ is present at the start of measure 47. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *mf*. The piano part features a *< f* dynamic marking.

Rapsodia Ecuatoriana No.1

Musical score for Rapsodia Ecuatoriana No.1, measures 49-55. The score is arranged in two systems, each containing staves for Flute (Fl.), Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

System 1 (Measures 49-55):

- Fl.:** Measure 49: rest; Measure 50: rest; Measure 51: *f* (forte).
- B♭ Cl. 1:** Measure 49: *p* (piano); Measure 50: *f* (forte).
- B♭ Cl. 2:** Measure 49: *p* (piano); Measure 50: *mf* (mezzo-forte).
- B♭ Tpt.:** Measure 49: rest; Measure 50: rest; Measure 51: rest.
- Pno.:** Measure 49: *p* (piano); Measure 50: *mf* (mezzo-forte); Measure 51: *f* (forte).
- Vln. I:** Measure 49: *mf* (mezzo-forte); Measure 50: *p* (piano).
- Vln. II:** Measure 49: *mf* (mezzo-forte) *pizz.* (pizzicato); Measure 50: *p* (piano).
- Vla.:** Measure 49: *mf* (mezzo-forte) *pizz.* (pizzicato); Measure 50: *p* (piano) *arco* (arco).
- Vc.:** Measure 49: *mf* (mezzo-forte); Measure 50: *f* (forte).

System 2 (Measures 55-61):

- Fl.:** Measure 55: *mf* (mezzo-forte); Measure 56: *f* (forte).
- B♭ Cl. 1:** Measure 55: rest; Measure 56: *mf* (mezzo-forte).
- B♭ Cl. 2:** Measure 55: *mf* (mezzo-forte); Measure 56: *f* (forte).
- B♭ Tpt.:** Measure 55: rest; Measure 56: *f* (forte).
- Pno.:** Measure 55: *f* (forte); Measure 56: *f* (forte).
- Vln. I:** Measure 55: *mf* (mezzo-forte); Measure 56: *f* (forte).
- Vln. II:** Measure 55: *mf* (mezzo-forte); Measure 56: *f* (forte).
- Vla.:** Measure 55: *f* (forte); Measure 56: *f* (forte).
- Vc.:** Measure 55: *f* (forte); Measure 56: *f* (forte).

FL.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

59

mf

59

mf

63

p

mp

p

p

pp

63

f

f

p

mp

63

arco

Musical score for measures 67-70. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

Musical score for measures 71-74. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Trumpet (B♭ Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Dynamics include *pp* and *mf*. The piano part continues with its rhythmic pattern, and the cello part includes a *pp*_{bizz.} marking.

Rapsodia Ecuatoriana No.1

7

The musical score for Rapsodia Ecuatoriana No. 1, page 7, is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 75 with a *rit.* marking, then *a tempo*. It plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Bass Trombone (B♭ Tpt.):** Plays a melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment with dynamics *f* and *mf*.
- Violin I (Vln. I):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Violin II (Vln. II):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Cello (Vc.):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*. It includes an *arco* marking.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 75 to 88, and the second system covers measures 89 to 102. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *rit.* (ritardando), *a tempo*, *arco* (arco), and *pizz.* (pizzicato).

84

Fl. *f* *rit.*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

B♭ Tpt.

Pno. *f* *mf* *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mf* *p*

88 *a tempo* *rubato* *accl.* *a tempo* ♩ = 40

Pno. *f* *espress.* *ff*

Vc. *Pesante* *f*

93 *rit.* $\text{♩} = 100$

FL. *p*

B> Cl. 1 *p*

B> Cl. 2 *p*

B> Tpt. *pp*

Pno. *f* *ff* *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *f* *ff* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 93 to 103. It features ten staves for different instruments: Flute (FL.), B-flat Clarinet 1 (B> Cl. 1), B-flat Clarinet 2 (B> Cl. 2), B-flat Trumpet (B> Tpt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a tempo of quarter note = 100. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*ff*), and pianissimo (*pp*). The piano part has a complex texture with chords and moving lines. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

104

FL. *mf* *mf* *f*

B> Cl. 1 *mf* *p* *mf* *f*

B> Cl. 2 *p* *mf*

B> Tpt. *p* *pp*

Pno. *f* *mf* *pp*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 104 to 114. It continues with the same ten instruments as the previous system. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Dynamics include mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), fortissimo (*f*), and pianissimo (*pp*). The piano part continues with its complex texture. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

10 Rapsodia Ecuatoriana No.1

Fl. *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *mp* *mf*

B♭ Tpt. *p* *p*

Pno. *mf* *f* *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mf* *f* *mf*

116

Fl. *mf*

B♭ Cl. 1 *mf* *p*

B♭ Cl. 2 *p* *mf*

B♭ Tpt. *p*

Pno. *p* *arco* *mf*

Vln. I *pizz.* *mf*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *pizz.* *p* *mp*

Vc. *f* *mf*

The image displays a page of a musical score for 'Rapsodia Ecuatoriana No. 1', page 11. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (FL):** Part 122, starting with a rest, then playing a melodic line with dynamics *f* and *mp*.
- Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2):** Part 122, playing a rhythmic pattern with dynamics *f*, *mp*, *mf*, *f*, and *mf*.
- Trumpet (B♭ Tpt.):** Part 122, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp*, *p*, and *mf*.
- Piano (Pno):** Part 122, playing a complex accompaniment with dynamics *f* and *mf*.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Part 122, playing a melodic line with dynamics *f* and *mp*. Vln. I includes the marking 'arco'.
- Viola (Vla.):** Part 122, playing a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *f*, and *mf*. It includes the marking 'arco'.
- Cello (Vc.):** Part 122, playing a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *f*, and *mf*. It includes the marking 'arco'.

The score continues with a second system starting at measure 127, where the Flute and Violins play a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The Piano part continues with dynamics *mf*. The third system starts at measure 132, showing the Flute and Violins playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*, and the Piano part with dynamics *mf*.

133

Fl. *mf* *rit.* *a tempo* *p*

B♭ Cl. 1 *mf* *mf*

B♭ Cl. 2 *mf* *mf*

B♭ Tpt. *mf*

Pno. *f* *mf* *p* *mf*

Vln. I *f* *p* *mf* *pizz.*

Vln. II *p* *mf* *pizz.*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf* *p* *f* *mf*

139

Fl. *mf* *f* *rit.*

B♭ Cl. 1 *mf* *f*

B♭ Cl. 2 *mf* *mp* *f*

B♭ Tpt. *p* *mf* *mp*

Pno. *p* *mf*

Vln. I *arco* *p* *arco* *f*

Vln. II *arco* *p* *arco* *mp* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

145 *a tempo*

FL. *p* *f*

B♭ Cl. 1 *p* *f*

B♭ Cl. 2 *p* *f*

B♭ Tpt. *p* *f*

Pno. *p* *f*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *ff* *p* *f*

154

FL. *f* *ff* *f*

B♭ Cl. 1 *mf* *f* *f*

B♭ Cl. 2 *mf* *f* *f*

B♭ Tpt. *mp* *f* *f*

Pno. *mp* *ff* *f*

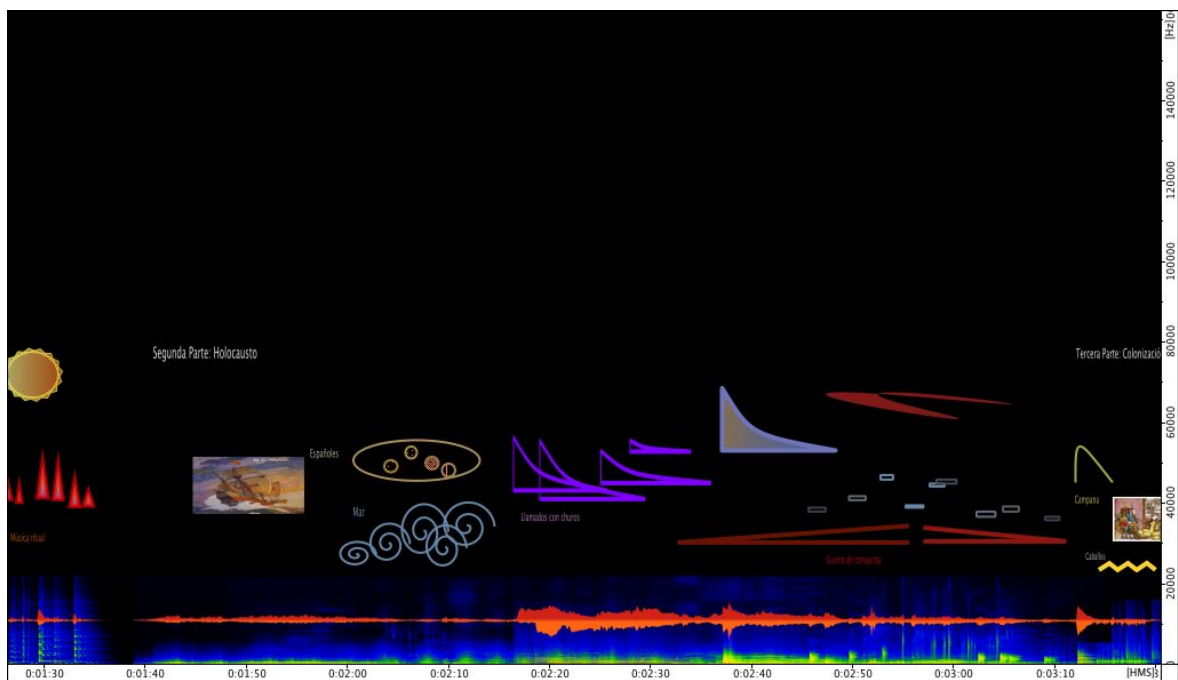
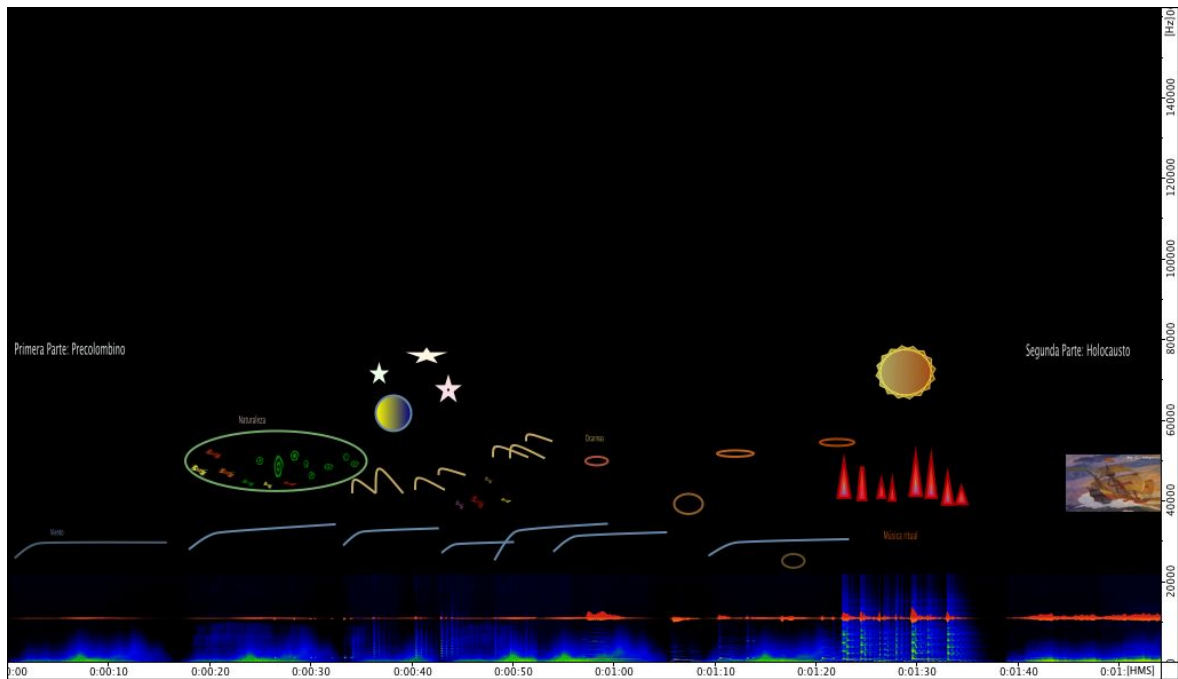
Vln. I *ff* *f*

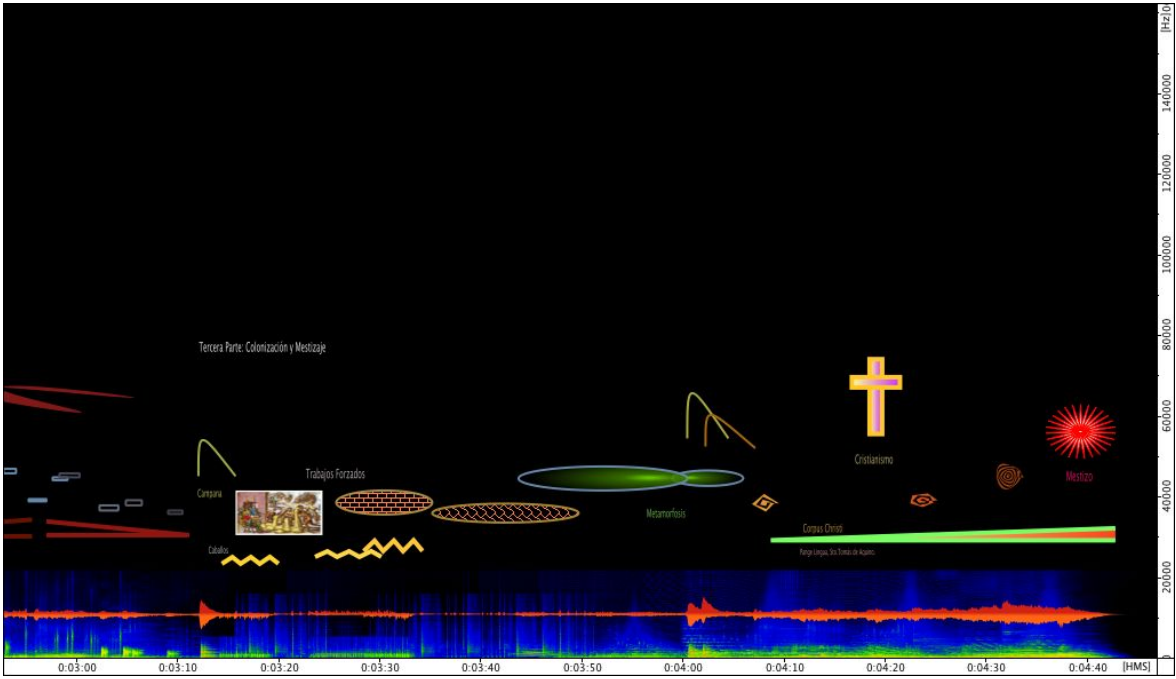
Vln. II *ff* *f*

Vla. *ff* *f*

Vc. *ff* *f*

5. "Ocaso Temporal", obra electroacústica.





BIBLIOGRAFÍA

Adler, S. (2006). *El estudio de la Orquestación*. Madrid: IDEA BOOKS, SA.

Casella, A. y Mortari, V. (1948). *La Técnica de la Orquesta Contemporánea*. Roma: Recordi.

Chion, M. (1982). *La música electroacústica*. París: Presses Universitaires de France.

GO. (1998). *El Mundo de la Música: Grandes autores y grandes obras*. Grupo Océano. Barcelona: Editorial Océano.

GP. (2002). *Auditorium: Cinco siglos de música inmortal: Diccionario de la música (K-Z), (Vol.4)*. Grupo Planeta. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

GP. (2002). *Auditorium: Cinco siglos de música inmortal: Comprender la música, (Vol.2)*. Grupo Planeta. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Guerrero, P. & Wong, K. (1994). *Colección Bibliográfica Compositores No.2: Corsino Durán Carrión*. Quito: Archivo Sonoro.

Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, (Tomo 1)*. Quito: Conmúsica.

Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, (Tomo 2)*. Quito: Conmúsica.

Korsakov, N. (1946). *Principios de Orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. California: Sher Music CO.

Moreno, S. (1972). *Historia de la Música en el Ecuador*, (1er vol.). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Núñez, A. (1992). *Informática y electrónica musical*. Madrid: Paraninfo SA.

Salgado, L. (2012). *Ocho partituras para piano*. Quito: FONSAL (revisión de J.C. Ortiz).

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos sonoros*. Madrid: Alianza Editorial.

Stevenson, R. (1989). *La Música en Quito*, (2da Edición). Quito: Banco Central del Ecuador.

W. Guo, E. (2006, 16-febrero). *Arnold Schoenberg: Quinteto de vientos Op.26*. Recuperado 2017, 29-Junio de IMSLP Internet:

[http://imslp.org/wiki/Wind_Quintet,_Op.26_\(Schoenberg,_Arnold\)](http://imslp.org/wiki/Wind_Quintet,_Op.26_(Schoenberg,_Arnold))

Wong, K. (2004). *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música*. Quito: Pedro Jorge Vera, CCE.

Wong, K. (2013). *La Música Nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión.