



Escuela de Música

Tema:

Creación de una suite ecuatoriana para Orquesta Sinfónica usando los géneros de la música popular más representativos del Ecuador variando su armonía con concepciones compositivas contemporáneas.

Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciado en Artes Musicales y Sonoras.

Presentada por:

Alejandro Yáñez A.

Tutor:

Lic. Jorge Oviedo

Quito, agosto de 2022.

Resumen

La suite es una forma musical que se originó en Europa en la época barroca, y ha ido cambiando a lo largo del tiempo hasta llegar a nuestro país en el siglo XX, en donde con los ritmos autóctonos se empiezan a componer estas obras.

En la presente tesis se trabajó en la creación de una suite ecuatoriana, teniendo como estructura formal a la suite barroca; el trabajo está dividido en cuatro capítulos: El primero comprende la historia, características de esta forma musical, también se pueden ver cualidades del presente formato Sinfónico Orquestal además, algunos de los compositores ecuatorianos más representativos que compusieron las primeras suites, sus orígenes, estudios realizados.

En el segundo capítulo constan los elementos que se usan en la composición, en el cual se tiene un acercamiento a los géneros ecuatorianos escogidos, su historia, cómo ha ido evolucionando su manera de interpretarlos, su transformación a lo largo de los años, para así entender el sentido de contraposición de una suite, el porqué de la decisión de juntarlos en una sola gran obra.

El tercer capítulo comprende los aspectos teóricos, melódicos, armónicos a los que se recurre durante los cinco movimientos, mediante un análisis minucioso por compases de los tres elementos que conforman la música: ritmo, melodía y armonía; se podrán evidenciar los motivos empleados para cada frase, la armonía en la que se desarrolla, las modulaciones realizadas, los acordes y progresiones usados para enriquecer la armonía tradicional.

En el capítulo cuatro se realiza la presentación de la partitura de la suite con un análisis formal, el cual permitirá comprender de manera más clara cómo está compuesta la suite, pasa de lo específico a lo general, con una organización sencilla y estructurada se podrán evidenciar las partes principales de la pieza y cómo se las agrupa en la partitura general. Por último, están las conclusiones a las que el compositor llega después de su creación, además, algunas recomendaciones con el propósito de ayudar a futuros músicos interesados en este tipo de formatos musicales y ritmos tradicionales del Ecuador.

Palabras clave:

Suite, etnomusicología, composición, análisis, investigación, estructura, armonía, forma.

DECLARACIÓN DE ACEPTACIÓN DE NORMA ÉTICA Y DERECHOS

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este 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 dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad 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.

Alejandro Yáñez Alvear.

1723743736

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mis padres: Marcelo Yáñez y Cristina Alvear quienes con su amor, paciencia y esfuerzo me inculcaron desde pequeño los valores necesarios para ser una buena persona además de la importancia de luchar por los sueños. A mis abuelitos Efraín, Martha, Marcelo y Sarita por estar siempre a mi lado siendo guía, amor y sabiduría. A mis hermanos Pablo y Valentina por ser mi principal motor y razón de vida; a toda mi familia porque con sus consejos y palabras hicieron de mí una mejor persona para poder culminar una etapa más en mi vida profesional. A Byron Arellano y a la Unidad Educativa “Johann Strauss” por haberme formado como estudiante, ser humano y profesional.

Doy gracias a Dios por darme fuerza, salud y sabiduría para poder continuar con mis estudios y perseguir mis sueños.

Agradezco a mis docentes por compartir sus conocimientos y haber sembrado valores y disciplina a lo largo de mi preparación personal y profesional, en especial al recuerdo del maestro Miguel Juárez por su dedicación y complicidad en mi formación; quien desde el cielo verá los frutos de su trabajo y su legado en las futuras generaciones de músicos del país. Por último agradezco a mi tutor Jorge Oviedo por la entrega y compromiso que ha dedicado al presente trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
CAPÍTULO 1	16
1. Formato instrumental de la Suite Ecuatoriana	16
1.1 Historia de la Suite barroca	17
1.2 Formato instrumental de la Orquesta Sinfónica.	19
1.3 Composiciones ecuatorianas más notables con la forma Suite.	20
CAPÍTULO 2	22
2. Elementos utilizados en la composición.	22
2.1 El Pasillo.	22
2.2 El Sanjuanito	25
2.3 El Yaraví	28
2.4 La Tonada.	29
2.5 El Albazo	30
CAPÍTULO 3	32
3. Análisis musical de la suite ecuatoriana.	32
3.1 Primer movimiento.	32
3.2 Segundo movimiento	38
3.3 Tercer movimiento	41
3.4 Cuarto movimiento	47
3.5 Quinto movimiento	50

CAPÍTULO 4	53
4. Partitura general de la suite ecuatoriana.	53
4.1 Análisis formal.	53
4.2 Conclusiones y recomendaciones	85
BIBLIOGRAFÍA	86

ÍNDICE DE GRÁFICOS Y TABLAS

Figura 1. Partitura suite.	33
Figura 2. Partitura suite.	33
Figura 3. Partitura suite.	34
Figura 4. Partitura suite.	34
Figura 5. Partitura suite.	35
Figura 6. Partitura suite.	35
Figura 7. Partitura suite.	36
Figura 8. Partitura suite.	36
Figura 9. Partitura suite.	37
Figura 10. Partitura suite.	37
Figura 11. Partitura suite.	38
Figura 12. Partitura suite.	39
Figura 13. Partitura suite.	39
Figura 14. Partitura suite.	40
Figura 15. Partitura suite.	40
Figura 16. Partitura suite.	41
Figura 17. Partitura suite.	41
Figura 18. Partitura suite.	42
Figura 19. Partitura suite.	42
Figura 20. Partitura suite.	43
Figura 21. Partitura suite.	43
Figura 22. Partitura suite.	44
Figura 23. Partitura suite.	44
Figura 24. Partitura suite.	44

Figura 25. Partitura suite.	45
Figura 26. Partitura suite.	45
Figura 27. Partitura suite.	46
Figura 28. Partitura suite.	46
Figura 29. Partitura suite.	47
Figura 30. Partitura suite.	47
Figura 31. Partitura suite.	47
Figura 32. Partitura suite.	48
Figura 33. Partitura suite.	48
Figura 34. Partitura suite.	48
Figura 35. Partitura suite.	49
Figura 36. Partitura suite.	49
Figura 37. Partitura suite.	50
Figura 38. Partitura suite.	50
Figura 39. Partitura suite.	51
Figura 40. Partitura suite.	51
Figura 41. Partitura suite.	51
Figura 42. Partitura suite.	52
Figura 43. Partitura suite.	52

CREACIÓN DE UNA SUITE ECUATORIANA PARA ORQUESTA SINFÓNICA USANDO LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR MÁS REPRESENTATIVOS DEL ECUADOR VARIANDO SU ARMONÍA CON CONCEPCIONES COMPOSITIVAS CONTEMPORÁNEAS.

Alejandro Yáñez A.

aleyanez1995h@hotmail.es

Resumen

La suite es una forma musical que se originó en Europa en la época barroca, y ha ido cambiando a lo largo del tiempo hasta llegar a nuestro país en el siglo XX, en donde con los ritmos autóctonos se empiezan a componer estas obras.

En la presente tesis se trabajó en la creación de una suite ecuatoriana, teniendo como estructura formal a la suite barroca; el trabajo está dividido en cuatro capítulos: El primero comprende la historia, características de esta forma musical, también se pueden ver cualidades del presente formato Sinfónico Orquestal además, algunos de los compositores ecuatorianos más representativos que compusieron las primeras suites, sus orígenes, estudios realizados.

En el segundo capítulo constan los elementos que se usan en la composición, en el cual se tiene un acercamiento a los géneros ecuatorianos escogidos, su historia, cómo ha ido evolucionando su manera de interpretarlos, su transformación a lo largo de los años, para así entender el sentido de contraposición de una suite, el porqué de la decisión de juntarlos en una sola gran obra.

El tercer capítulo comprende los aspectos teóricos, melódicos, armónicos a los que se recurre durante los cinco movimientos, mediante un análisis minucioso por compases de

los tres elementos que conforman la música: ritmo, melodía y armonía; se podrán evidenciar los motivos empleados para cada frase, la armonía en la que se desarrolla, las modulaciones realizadas, los acordes y progresiones usados para enriquecer la armonía tradicional.

En el capítulo cuatro se realiza la presentación de la partitura de la suite con un análisis formal, el cual permitirá comprender de manera más clara cómo está compuesta la suite, pasa de lo específico a lo general, con una organización sencilla y estructurada se podrán evidenciar las partes principales de la pieza y cómo se las agrupa en la partitura general. Por último, están las conclusiones a las que el compositor llega después de su creación, además, algunas recomendaciones con el propósito de ayudar a futuros músicos interesados en este tipo de formatos musicales y ritmos tradicionales del Ecuador.

Palabras clave:

Suite, etnomusicología, composición, análisis, investigación, estructura, armonía, forma.

ABSTRACT

The suite is a musical shape which origin is from Europe in the baroque era, and it has changed along the time until arrive to our country in the Twentieth Century, time where the indigenous rhythms began to be composed in these pieces.

This thesis was worked over the creation of an Ecuadorian suite, having as a formal structure to the baroque suite; the written word is divided in four chapters: The first comprises about the history, characteristics of this musical shape, also qualities of the Orchestral Symphonic format can be seen here, also some of the most representative Ecuadorian composers which made some of the first suites composed, their origins and applied studies.

The second chapter records the elements which are used in the composition, with whom we have a rapprochement to the chosen Ecuadorian genres, their history, and the way how they have evolved in their interpretation, their transformation along the years to understand the sense of opposition of a suite, why the decision to join them in a single word.

The third chapter includes the theoretical, melodic, harmonic aspects referred to the five movements through a painstaking analysis by music bars of three elements which conforms music: rhythm, melody and harmony; the motives used for each sentence can be evidenced, the harmony in which the modulations performed are developed the chords and progressions used to enrich the traditional harmony.

The chapter four presents the score of the suite with a formal analysis which will allow a clearer understanding how the suite is composed, it goes from the specific to the general with a simple organization it will be possible to highlight the main parts of the piece and how they are grouped in the general scores. Finally, there are the conclusions reached by the composer after his creation, in addition, here we have some recommendations with the purpose of helping future musicians interested in this kind of musical formats and traditional rhythms of Ecuador.

Keywords:

Suite, ethnomusicology, composition, analysis, research, structure, harmony, form.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como principal objetivo dotar de herramientas a los estudiantes de composición que estén cursando niveles superiores en conservatorios, escuelas de música nacionales e internacionales, por lo que podrán realizar un análisis formal de algunos de los géneros de la música popular ecuatoriana y también apreciar ciertas metodologías contemporáneas que buscan amalgamar estos cinco géneros: Pasillo,

Sanjuanito, Yaraví, Tonada, Albazo; a la vez, está dirigido a Orquestas Sinfónicas nacionales e internacionales para que puedan abrir más espacios en los que se muestren estas y otras nuevas composiciones y compositores, de manera que la música ecuatoriana se siga enriqueciendo y sirva como símbolo de identidad para futuros educandos.

El concepto de Suite que se adopta en esta composición no se rige estrictamente al utilizado en los periodos Barroco y Clásico en Europa, sino más bien a la organización de piezas ordenadas de forma adecuada en una sola obra musical, que mantiene su unidad utilizando una misma tonalidad.

Tal como ocurre en la Suite Barroca, se seleccionaron géneros tradicionales ecuatorianos que tienen distinta agógica y carácter para crear esa sensación de contraposición, indispensable en este tipo de composiciones, el pasillo, el sanjuanito, el yaraví, la tonada y el albazo son los géneros empleados en esta creación, los mismos que darán el sentido de obra adaptada al tiempo y cultura actuales.

La abundancia de sonoridades y géneros en el Ecuador es fundamental para que el compositor pueda experimentar y dar rienda suelta a sus creaciones, para así aportar de manera significativa a la cultura nacional.

La música pop y comercial ha logrado llegar a muchas partes de Latinoamérica, y Ecuador no es la excepción, es por eso que en esta composición se pueden evidenciar ciertos tintes de armonía contemporánea, la cual buscará enriquecer a la armonía tradicional utilizada en los géneros antes mencionados.

Como ecuatorianos, la idea es buscar más espacios de difusión para la música tradicional, por lo mismo, se escogió un formato de obra con mayor acogida, escrita para Orquesta Sinfónica, la cual podrá llevar esta música a personas de varios estratos sociales.

Antecedentes: En el campo de la composición musical ecuatoriana se puede observar una carencia del conocimiento de los ritmos populares del Ecuador, como podemos observar, en la mayoría de conservatorios y universidades del país predomina la enseñanza de ritmos extranjeros; siendo también la composición musical donde se da preferencia a

ritmos y estructuras foráneas, causando que el estudiante no pueda tener una visión amplia y detallada de la composición y ritmos de su país de origen. Para ello es necesario involucrarse de cerca con la obra, géneros, variedad de ritmos, contexto histórico y el método compositivo con un análisis formal de las obras compuestas.

Justificación: En el presente trabajo se podrá observar la estructura y realización de una Obra Musical, la cual sea capaz del conjugar una forma musical europea con ritmos populares ecuatorianos, a la vez que, se puedan enlazar elementos compositivos tradicionales con ciertas sonoridades nuevas que forman parte del entorno cultural del compositor ecuatoriano, ya que resulta de especial interés seguir alimentando el pentagrama nacional, y partiendo de ahí, infundir en las generaciones venideras la creación de música académica ecuatoriana.

Debido a que no se cuenta con suficientes estudios de alcance nacional sobre esta conjugación europea – ecuatoriana, y sus posibles variaciones armónicas o estructurales, es conveniente realizar este trabajo para afianzar un mayor conocimiento en universidades, escuelas de música y conservatorios, sobre esta forma musical y sus nuevas tendencias.

Por otra parte, la creación de esta obra musical contribuye al crecimiento de la cultura en el Ecuador, para que estudiantes de todo el mundo puedan analizar esta Suite y contrastarla con la original Suite Barroca o nuevas tendencias de Suites nacionalistas de su país.

Objetivos:

General: Crear una Suite ecuatoriana usando ritmos nacionales representativos y darle nuevas sonoridades armónicas para promover el interés cultural e infundir la música académica ecuatoriana a las nuevas generaciones de compositores.

Específicos:

- Analizar la forma musical llamada “Suite” desde su creación.

- Identificar los ritmos populares del Ecuador más representativos para dicha composición.
- Conjugar dichos ritmos y su estructura armónica con concepciones compositivas contemporáneas.

Marco teórico:

Según Kühn: La suite es “una serie de movimientos de danza” (Kühn, 1989, pág. 233), los cuales son contrastantes uno de otro, alternando un género lento con uno rápido. Tiene su origen en la edad media; contraponiendo la danza de paso solemne escritas en compás binario, con la danza “saltarina” escrita en compás ternario, las primeras piezas de este estilo fueron escritas para laúd y teclado. En el siglo XVI existía una pareja de danzas que llevaban esta característica: La pavana y la gallarda, siendo la segunda interpretada en compás ternario, dando este sentido de contraposición a la primera: “(...) la reunión, formando un todo, de diversas piezas instrumentales diversas entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas” (Zamacois, 1960, pág. 150).

La suite es un conjunto de danzas contrastantes que se encadena de manera cíclica, por lo que, los motivos de cada danza quedan unidos por un mismo elemento melódico y armónico: “Lo fundamental es la pretensión de producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente.” (Kühn, 1989, pág. 234) .

Durante la segunda mitad del siglo XVII tuvo lugar una base normativa para la suite, la cual estaba compuesta por cuatro danzas, la primera pareja contrastante era la *allemande*, de movimiento moderado y fluido, con la *courante*, de características más dinámicas, seguidas por la *Sarabanda*, de rasgo grave y solemne, con la *giga*, de carácter más vivo, mucho más dinámica que todas las anteriores danzas: “Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí.” (Latham, 2008, pág. 1469).

Se considera a la suite como la forma de música instrumental más importante del período barroco, se basaba en danzas estilizadas de diferentes tipos, a menudo en la misma tonalidad, y en ocasiones relacionadas también con sus motivos, se muestra como una

unidad, que, a pesar de estar formada por piezas independientes, se debe interpretar de manera continua, una tras de otra, dándoles a la vez a las piezas un carácter de dependencia entre sí.

Marco metodológico.

El presente trabajo se dividirá en tres puntos, partiendo de un eje central; el cual es la composición de una suite ecuatoriana para orquesta sinfónica. Se han elegido obras sobresalientes en la historia musical del Ecuador, las cuales serán sometidas a un método analítico de investigación para poder establecer una comparación de variables entre este grupo de obras, por lo tanto, esto servirá para realizar la composición final.

Se iniciará con el contexto histórico de esta forma musical, se indagará sobre la incursión en el Ecuador, sobre el contexto histórico y su importancia.

Se continuará con los elementos a utilizar en la suite, principalmente su forma desde el periodo barroco, analizaremos el nacionalismo en el Ecuador y los ritmos que se utilizarán para la creación de cada movimiento. También abordaremos un análisis musical de esta suite, lo cual será de carácter armónico, melódico y formal, se utilizará el método inductivo para poder partir de observaciones particulares; los motivos para cada sección, los grados para cada parte según corresponda, y llegar así a conclusiones sobre la forma y armonía de los ritmos de la música popular ecuatoriana. Por último presentaremos el trabajo final, adjuntando la partitura para orquesta sinfónica además de un análisis formal de la misma.

MARCO REFERENCIAL

CAPÍTULO 1

1. Formato instrumental de la Suite Ecuatoriana

En este capítulo se habla sobre la historia de la suite, desde sus inicios y su evolución a través del tiempo, distintos compositores que hicieron de esta forma musical una de las

más populares en el Periodo Barroco, además se habla sobre la Orquesta Sinfónica, sus distintos instrumentos y su constante evolución hasta nuestros tiempos.

1.1 Historia de la Suite barroca

“La suite tiene su origen en las parejas de danzas contrastes. Ya en la Edad Media las danzas constaban de dos miembros.” (Kühn, 1989, pág. 233). La suite es una forma instrumental que nace en la Edad Media, donde se empiezan a contraponer danzas de distinto carácter y tempo, pero tomaría mayor fuerza en la época barroca, de manera general se puede decir que es una sucesión de danzas que llevan un determinado orden y se las interpreta en una sola actuación musical, en aquel periodo se interpretaban estas danzas en una misma tonalidad de manera sucesiva, de ahí viene su nombre en francés, Suite, que significa “sucesión” o “lo que le sigue”, danzas de las cuales la mayoría, o todas, estaban compuestas en géneros o formas de música bailable. Esta forma musical a más de ser una nueva “técnica de composición” sirvió para organizar, de manera conveniente, piezas sueltas ya existentes en grupos que forman una sola obra grande para, posteriormente, poder ser publicada como tal y ejecutada: “En la suite francesa todavía no se habían fijado ni el número ni el tipo de las danzas y aún no formaba parte integrante de ella la *giga* en especial.” (Bukofzer, 1986, pág. 120).

La suite ha ido cambiando a lo largo del tiempo, por ejemplo, las suites de Froberger solían tener tres movimientos: La *Alemanda*, La *Corrente* y la *Zarabanda*, aún no se insertaba a la *Giga* como parte final de la suite; en ciertos manuscritos de Froberger solía aparecer una *Giga*, pero, esta nunca iba al final, como sí va a pasar después, este movimiento se insertaba en la mitad de la suite: “Hay una serie de cuatro danzas que, durante la segunda mitad del siglo XVII, se convirtió en base normativa de la suite.” (Kühn, 1989, pág. 235), después de su muerte en 1693, para la edición impresa de sus manuscritos, se puso a la *Giga* al final, como cierre de la suite. “En la suite se integran piezas de uso elementales que son estilizadas hasta un nivel artístico.” (Kühn, 1989, pág. 233).

Originalmente, la suite estaba conformada por cuatro movimientos, los cuales eran la *Alemanda*, la *Corrente*, la *Zarabanda* y la *Giga*. La *Alemanda* es una danza de origen alemán, escrita en compás simple, binario o cuaternario, la cual utiliza el recurso de

repetición por secciones; la Corrente, de origen francés, está escrita en compás ternario y es de carácter más vivo; la Zarabanda, de origen español, está escrita en compás ternario y de carácter más lento y pausado; La *Giga*, de origen inglés, es una danza de carácter alegre, en compases que pueden ser 6/8, 12/8, 3/8.

A partir de 1750, esta estructura de la suite empezó a cambiar, quedando casi obsoleta, pero, se mantenía la idea de Suite de otras maneras. En el siglo XVIII “la suite alcanzó su punto culminante de desarrollo con Handel y Bach, cuyas suites para teclado y orquestales constituyeron la fase más importante de la historia de la forma.” (Latham, 2008, pág. 1470) , la suite llegó a ser el medio más elevado de composición, se la consideraba como un antecedente de la forma sonata, la cual tuvo su origen en el siglo XVII y que, posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVIII, reemplazará a la suite como género instrumental: “Tan importante es la suite para la música instrumental barroca como perceptible resulta el anuncio de su despedida ya en Bach.” (Kühn, 1989, pág. 233).

Friedrich Wilhelm Marpurg, compositor y crítico musical, fue una de las primeras personas en sostener que la suite es una serie de tres o más piezas, las cuales están relacionadas la una con la otra, que no pueden ser separadas y se deben interpretar una tras otra.

La suite fue progresando a lo largo del tiempo, principalmente con los compositores alemanes Scheid, Schein, Froberger, entre otros, pero, en esta instancia, el orden aún era elegido por el compositor según le convenga; por ejemplo, el compositor Paul Peuerl en 1611, combinaba las danzas paduana, dantz, gagliar; por otro lado, el compositor Johann Hermann Schein combinaba las danzas *pavana*, *gallarde*, *courante*, *allemande*, *tripla*, con lo cual dio inicio a la suite en Francia y en Italia, a estas organizaciones compositivas se le podía sumar la *Giga*, bien sea entre las dos primeras o las dos últimas danzas; pero, con ciertos compositores como Johann Rosenmüller, la suite sigue terminando con una Zarabanda y así también ocurrió con las últimas suites de Froberger en 1669, intercambiando a la *Giga* por la Zarabanda, una vez instaurada esta disposición en Alemania, se tiene registro de las primeras suites de Georg Boehm, quien sería uno de los maestros de Bach.

Para el siglo XVIII, la suite estaba en su apogeo gracias a compositores como Händel o Johan Sebastian Bach, quienes revolucionaron esta forma musical; para finales del periodo Barroco, la suite ya era un género muy sofisticado, mezclando varias tonalidades a lo largo de sus movimientos, los cuales podían ser entre cuatro y nueve, o en ocasiones solamente tres, “Para la década de 1880 los movimientos tradicionales de danza se reemplazaban con una sucesión libre de danzas nacionales o populares” (Latham, 2008, pág. 1470).

1.2 Formato instrumental de la Orquesta Sinfónica.

En la época barroca se ponía mayor énfasis en la música vocal, ya que se consideraba a la música instrumental un género menor, a pesar de que en la polifonía medieval y renacentista, las líneas vocales eran dobladas por instrumentos, sin embargo, esas agrupaciones eran muy reducidas en comparación con las orquestas actuales.

Alrededor del 1600, y con la llegada de la ópera, se pudo ir concretando la instrumentación de la orquesta, a la vez que demandó cada vez más instrumentos de cuerda, los mismos que daban una sonoridad más corpulenta y aportaban de manera muy equilibrada a los vientos y percusión.

A pesar de que la orquesta nace en el barroco, es en el clasicismo cuando se logra establecer el formato instrumental como se lo conoce actualmente, pero no será sino hasta finales del siglo XIX cuando se llegará al perfeccionamiento técnico de la mayoría de los instrumentos.

La orquesta de gran tamaño puede llegar a los 100 instrumentos, y es cuando se llama orquesta sinfónica o filarmónica. En la antigüedad, la orquesta filarmónica era una sociedad de amigos que se reunían para interpretar música, mientras que la orquesta sinfónica tenía un patrocinador, por lo general un particular, quien pagaba para la formación y manutención de la orquesta, hoy en día, el nombre no distingue a una de otra, ni en función, contenido de instrumentos o géneros musicales, pero, sí se pueden usar dichos adjetivos para diferenciar a orquestas que residen en la misma ciudad.

La orquesta está compuesta por tres grandes familias de instrumentos, estos son:

Instrumentos de cuerda: Entre los que se encuentran los instrumentos de cuerda frotada como los violines, viola, violoncellos y contrabajos, además, los instrumentos de cuerda pulsada como el arpa y de cuerda percutida como el piano.

Instrumentos de viento: En esta familia están los instrumentos de viento-madera como el *piccolo*, las flautas, el oboe, el corno inglés, el clarinete, el clarinete bajo, el fagot y el contrafagot, además, los instrumentos de viento-metal como el corno francés, la trompeta, el trombón y la tuba.

Instrumentos de percusión: En esta familia se encuentran los instrumentos de percusión afinada o afinación determinada como los timbales, el xilófono, la lira, el campanólogo y la celesta, además, los instrumentos de percusión indeterminada como son: caja, tambor, bombo, platillos, triángulo, castañuelas, pandereta, entre otros.

Entonces, se puede decir que, generalmente, para la formación de una Orquesta Sinfónica deberían constar 14 vientos, un set de timbales y 30 cuerdas, divididos por secciones como se muestra en la siguiente figura:

1.3 Composiciones ecuatorianas más notables con la forma Suite.

En el Ecuador también se crearon obras basadas en el formato de Suite, en el siglo XX varios compositores decidieron acogerse a los cánones europeos, aunque otros sumaron más elementos propios de la música ecuatoriana, algunos de los compositores más notables son:

Segundo Luis Moreno: Compositor oriundo de Cotacachi, desempeñó también los roles de director de banda, musicólogo y pedagogo. Nació el 3 de agosto de 1882, inició sus estudios en su localidad natal hasta 1893, año en que lo enviaron a la Escuela de Artes y Oficios del colegio de los Padres Salesianos en Quito, hasta su cierre en 1896, en 1898 estudió música con el maestro Virgilio Francisco Chávez, director de la Banda del Ejército

de Otavalo, en la cual Segundo Luis Moreno se desempeñaba como profesor de teoría musical y de clarinete, instrumento que lo interpretaba en la banda mencionada.

En 1905 se trasladó a Quito a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música hasta 1913, en donde decidió estudiar composición, en 1911, mientras seguía cursando clases en el conservatorio, sería nombrado profesor de teoría musical, solfeo e instrumentos de viento-madera.

En 1914 regresó a Cotacachi y el 15 de mayo sería nombrado director de la Banda del Batallón Imbabura con el grado de Capitán, mientras se dedicaba a reclutar y enseñar música a numerosos jóvenes compuso su primera Suite ecuatoriana, la cual está compuesta por cuatro movimientos, los tres primeros movimientos están inspirados en temas indígenas; su segunda Suite, a la que llamó “Suite ecuatoriana No 2” consta de cinco movimientos: el primero es un Danzante, el segundo un Sanjuanito, el tercero un Yaraví, el cuarto un Pasillo y el quinto una Rondeña, otorgando la agógica necesaria para que la obra siga la forma, alternando un género lento con uno rápido.

Luis Humberto Salgado: Considerado el mejor compositor de sinfonías, óperas y conciertos del Ecuador, nacido en Cayambe en el año de 1903, a sus cuatro años se mudó a Quito, su padre Francisco Salgado, músico y compositor, tuvo mucha influencia en Luis Humberto, introduciéndole en el mundo de la composición, así lograría ingresar a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música a sus 18 años, lo culminaría teniendo como instrumento principal el piano, durante su juventud dejaría gran variedad de composiciones, entre ellas dos suites, la primera fue llamada “Atahualpa” o “El ocaso de un Imperio”, en conmemoración a los 400 años de la muerte de Atahualpa, consta de tres movimientos: el primero llamado “Visiones proféticas de Viracocha”, el segundo, “La fiesta del sol” y el tercero, “La tragedia de Cajamarca”. Su segunda suite se llamaría “Suite coreográfica”, que fue presentada por la Orquesta del Conservatorio Nacional de Quito, junto con otras obras de su autoría que ofrecían una particularidad por mezclar la ópera con el ballet.

Hubo más compositores que nos dejaron obras en este formato, tales como: Ricardo Becerra con la “Pequeña Suite de Danzas Ecuatorianas”. Las “Suites Populares” de Carlos Bonilla, además, su “Suite Andina” que está compuesta de cuatro movimientos, el primero

en Albazo, el segundo en Pasillo, el tercero en Tonada, el cuarto en Sanjuanito; y el maestro Gerardo Guevara con sus tres Suites, la primera compuesta en 1972, llamada “Suite orquestal Ecuador”, la segunda en 1976 llamada “Suite orquestal Galería siglo XX de Pintores Ecuatorianos” y la tercera en 1985 llamada solamente “Suite Ecuatoriana”.

CAPÍTULO 2

2. Elementos utilizados en la composición.

El Ecuador tiene una gran diversidad de géneros; la música popular ecuatoriana es indígena y mestiza, es muy rica debido a todas las fases por las que ha pasado, se puede decir que es directamente proporcional a la riqueza de su territorio y, según en qué región se desarrolla, responde a ciertas expresiones culturales. Desde la llegada a América de los españoles, algunos géneros autóctonos desaparecieron, otros lograron subsistir a la conquista y otros se fusionaron con los géneros traídos de Europa, de esta manera nacen los géneros mestizos que en su mayoría se emplearon en la composición motivo de la presente tesis.

La música se encuentra presente en cada actividad, por cotidiana que parezca, desde el principio de la humanidad, y a la vez cumple con diversas funciones dentro de la sociedad, estas pueden ser de carácter festivo, religioso o simplemente de identidad; debido a que la suite está formada por danzas, su principal objetivo será acompañar al baile.

A continuación están los géneros ecuatorianos que se emplearon en la creación de la suite.

2.1 El Pasillo.

El pasillo, género mestizo, es quizás el género musical más representativo de la música ecuatoriana debido a su trascendencia y surgimiento durante la colonia, “(...) el pasillo nacional, importante legado de la cultura urbana y elemento fundamental en la noción de identidad sonora de los ecuatorianos (...)” (Granda, 2004, p. 63).

El pasillo es un género ecuatoriano que lo suelen denominar como “urbano”, el cual llegó a Ecuador en el siglo XIX, después de sufrir un proceso de adaptación, llegaría a ser símbolo del mestizaje en nuestro país, principalmente acompañado por guitarras y requinto, aunque posteriormente se crearon versiones para piano, bandas, orquestas, etc.

El pasillo es un género importado desde Europa, el cual llegó a muchos lugares de América y, según la región en donde se ha desarrollado, recibe distintas características de métrica, ornamentación, armonización e interpretación.

Está escrito en compás ternario, es decir $\frac{3}{4}$, y casi siempre en tonalidad menor. En América inicia en el país vecino de Colombia y es considerado una “danza autóctona” que posteriormente se extendería hacia diferentes países de la región a finales del siglo XIX, adquiriendo características propias de cada país en el cual fue difundido y, puntualmente, en Ecuador es considerado como símbolo musical y folclórico.

El pasillo se deriva del vals europeo como una innovación a ese género traído por los españoles para amenizar sus fiestas, este vals sería un género muy importante durante esa época, ya que tenía un baile de pareja bastante peculiar que lo acompañaba, el cual no había sido visto antes en este territorio y causó buenas impresiones entre los criollos y mestizos, los mismos que necesitaban de una nueva propuesta para poder enfrentar los duros momentos que generó la etapa de la Independencia de lo que ahora es Ecuador.

A este vals también se lo interpretaba en compás de $\frac{3}{4}$, pero, su baile era elegante y pausado, y con el paso del tiempo pasaría a ser parte del medio popular, lo que ocasionaría que empiecen a surgir versiones locales de este género, hasta llegar finalmente al famoso Vals Criollo, esta nueva versión empezó a tener variaciones en su agógica, la velocidad de interpretación se aceleró, ciertos acentos cambiaron y el ritmo también, pasó de ser escrito con tres negras por compás, a una negra con punto, una corchea y una negra. Obviamente, este cambio de figuras tendría repercusión en la manera de bailarlo, se debían dar pasos más rápidos y cortos, por tal motivo, a este vals criollo se lo empezaría a llamar “pasillo”, de este modo nacería el nombre de esta variante en los territorios que hoy comprenden Colombia, Venezuela y Ecuador.

El pasillo tradicional ecuatoriano es esencialmente un poema de amor musicalizado, pero, inicialmente era considerado una pieza instrumental, “(...) su ejecución estaba apoyada en los tres instrumentos básicos de la música andina: bandola, tiple y guitarra a veces complementados con violín. Posteriormente aparece el pasillo vocal que incluye letras de gran contenido poético e incluso son poemas musicalizados (...)” (Santana, 2004).

A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, con la consolidación de la clase media, surge el llamado “pasillo-canción”, el cual nace en respuesta y contraposición al pasillo aristocrático de las clases sociales altas, también se le dio el adjetivo de “yaravizado”, ya que en este se puede apreciar claramente el aporte indígena, es entonces cuando aparece la primera metamorfosis que va sufriendo el pasillo a lo largo de los tiempos. “La yaravización del pasillo” tiene núcleo principal la ciudad Quito, en donde la presencia indígena era notablemente superior, el yaraví había perdido el protagonismo que tenía como medio de expresión de un texto o poema, y sería sustituido por el pasillo-canción, ya que su armonía y melodía parecían ser las más adecuadas, con un cambio evidente de tempo, para así lograr una pieza musical con texto muy sentimental, con lo que desapareció por completo el concepto de danzaailable de finales de los años treinta en el siglo XX, y empezó el proceso de “ecuatorianización” del pasillo, convirtiéndose en una expresión lírica-poética.

Los cambios que fueron evidentes en esta primera metamorfosis del pasillo son armónicos y de estructura, también se incluye el uso de la pentafonía en las melodías, lo cual le daba un tinte más andino; el cambio de tonalidad de los pasillos en Colombia y Venezuela tenía otra connotación, con una tonalidad mayor y eran más rápidos, al ser usados como bailes de salón; en nuestro caso se decide usar la tonalidad menor y se retrasa un poco el ritmo para darle un sentido más lírico-poético, además, se da un cambio temático en las líricas del pasillo, pasando a ser un poema hecho canción, cantado de manera muy sentimental. El pasillo-canción es una consecuencia de la revolución de 1895, que produjo varios cambios en el país, apareció el estado laico y se dio apertura a la poesía moderna, lo cual será clave, posteriormente, para las piezas musicales más trascendentales de este género.

Otro fenómeno que sufrió el pasillo fue durante la época de los años 60 a causa de la influencia de la música romántica mexicana, se implementó el uso de un nuevo instrumento y el pasillo comenzó a modernizarse, este fenómeno se llamó la “bolerización” del pasillo.

Anteriormente, se interpretaba el pasillo con guitarra, la cual se encargaba de armonizar todo el pasillo y el bandolín, que llevaba la línea melódica y de ornamentación, en este punto vino a sustituir al bandolín un instrumento de características similares a la guitarra, pero, con diferente afinación, traído desde México: el requinto que pasaría a formar parte esencial en la interpretación de este género.

Entre los siglos XIX y XX, los músicos ecuatorianos aprovecharon la gran versatilidad de la guitarra para crear un estilo interpretativo muy particular, sucedió en la capital, Quito, por lo que a este estilo se lo llamó “La guitarra Quiteña”.

Desde Imbabura, Chimborazo y otras provincias llegaron músicos a Quito a inicios del siglo XX, después de la revolución liberal, y la guitarra sustituyó a uno de los instrumentos musicales clásicos de las fiestas populares y criollas, el arpa.

Los principales representantes de este estilo fueron Guillermo Garzón, Marco Tulio Hidrobo y Bolívar Ortiz, quienes, con su guitarra, dieron un rasgueo característico a ciertos ritmos percutivos del Ecuador como el danzante, albazo, etc., modificando ritmos ya existentes en el pentagrama ecuatoriano con recursos técnicos como el *glissando*, la media cejilla, recurso exclusivo de este estilo, ya que en la guitarra clásica no se da esta opción, y permite que en la posición habitual del acorde se libere un dedo, el cual podrá tocar una tensión que, por lo general, es la sexta del acorde, y así brindar un color extra que se volvió importante en estos géneros, además del uso del dedo pulgar de la mano izquierda para realizar bajos, lo que no sucede en otro tipo de estilo de guitarra.

2.2 El Sanjuanito

El Sanjuanito o también conocido como Sanjuán es un género bailable de la serranía ecuatoriana, principalmente de los indígenas y mestizos, es el género ecuatoriano más extendido de todos, ya que hay sanjuanitos indígenas, negros, mestizos, e incluso se ha logrado extender hasta Colombia.

Su origen tiene varias hipótesis, una es que ocurre antes de la conquista española, supuestamente, en la parroquia de San Juan de Ilumán en Otavalo, debido a eso su nombre, y la otra, que fue traído por los Incas, porque es una versión del huayno peruano.

Su nombre proviene de una fiesta española, el natalicio de San Juan Bautista, pero, sin tener relación o inclinación en su composición con dicha fiesta, esto está sustentado por Segundo Luis Moreno, quien escribió el libro “La música de los Incas”, en el que sostenía que el sanjuanito no era una danza religiosa, sino semi religiosa, ya que se la interpretaba en la conclusión del Solsticio de junio.

Por no ser totalmente religiosa la danza del sanjuanito, bailan todos los indígenas sin necesidad de revestirse, como sucede en las danzas rituales, en las que toman parte solamente grupos pequeños y especiales de danzantes varones, ya que las mujeres están excluidas de toda ceremonia ritual; mientras que en el sanjuanito bailan hombres y mujeres, indistintamente, en conjunto y con la indumentaria ordinaria. (Moreno, 1957, pág. 137)

Esta danza ecuatoriana es bailada por los indígenas luego de la fiesta del Inti Raymi, la que se realiza en las mismas fechas de la fiesta religiosa de San Juan Bautista.

El sanjuanito está escrito en compás binario, es decir 2/4, es alegre y de carácter festivo, algunos de sus patrones podrían ser: tres corcheas y un silencio de corchea, dos negras en un compás y en el siguiente dos corcheas y una negra, este es el más usado, también pueden ser cuatro corcheas en un compás y en el siguiente dos corcheas y una negra, aunque en la actualidad existen muchísimas variaciones.

Este género es uno de los más populares en Ecuador, a tal punto que en los años 1875 y 1876 fue catalogado como “la marsellesa nacional”.

Existen dos tipos de sanjuanitos reconocidos por Segundo Luis Moreno, el primero llamado “San Juan de Blancos” y el segundo llamado “Chucchurillo”, el primero era propio de la raza mestiza, que utilizaba una mezcla de las escalas pentafónicas y melódicas, podía comenzar con el acorde mayor del sexto grado menor o el acorde mayor del tercer grado del modo menor, para poder utilizar la tónica menor únicamente como cadencia perfecta. Este

estilo de sanjuanito se originó debido a la necesidad de la clase alta de adaptarse a la música indígena, bailar sanjuanitos y cantar música indígena como el yaraví, ya que en muchas ocasiones las personas que interpretaban estos géneros eran mestizos y criollos, quienes tenían muy poco conocimiento de las danzas europeas.

El segundo tipo de sanjuanito era el conocido como “Chucchurillo” y, evidentemente, como su nombre lo delata, tenía mucha más influencia de la música indígena, sin embargo, era producido también por mestizos, su melodía es bastante repetitiva, como un rondó, también predomina el modo mayor o los acordes de la escala menor que tengan esta característica, como el tercero y el sexto, siendo el primer grado menor usado únicamente en cadencias, o como resolución de ciertas frases, con el típico III-V7-i, muy presente en la música ecuatoriana.

El sanjuanito es un género binario, escrito en compás de 2/4, como la música ecuatoriana en general, predomina el modo menor, con contadas excepciones, tiene una introducción que a la vez suele ser usada como estribillo, después de cada parte, la parte A suele estar en tonalidad menor, con giros armónicos simples y, después de pasar de nuevo por el estribillo, aparece la parte B que, por lo general, suele ser presentada en tonalidad mayor, y comúnmente suele ser el sexto grado.

El sanjuanito era interpretado comúnmente por un rondador, el mismo que posee dos tonalidades las cuales compaginan exactamente con lo antes expuesto, la una en tonalidad menor (i), y la otra en el sexto grado (VI), también una flauta de carrizo, un arpa, un piano y una guitarra, aunque también era interpretado por bandas, las mismas que podían ser civiles o militares, y al ser un género tan popular, considerado como “danza nacional”, tiene un sinnúmero de agrupaciones que lo pueden interpretar.

El Sanjuanito es un género muy popular a lo largo del territorio nacional, interpretado tanto en la parte mestiza como en la indígena, incluso en la comunidad afro ecuatoriana, porque refleja perfectamente el sentir y la peculiar psicología ecuatoriana: “(...) nos alegramos con una música triste; bailamos alegremente con el sanjuanito Pobre Corazón.” (Godoy, 2012, pág. 210).

2.3 El Yaraví

“El yaraví, es un género musical regional, de la extensa zona andina, posiblemente de origen precolombino” (Godoy, 2012, pág. 197), que fue tomado y bien acoplado en la colonia por los habitantes de lo que ahora es Ecuador, originalmente, era un canto que se interpretaba cuando los indígenas realizaban las labores agrícolas, y también en reuniones familiares. Proviene de la palabra kichwa “harawi”, que significa: canción melancólica amorosa; con el pasar de tiempo, el yaraví sufriría una transformación, hasta ser un canto muy sentimental, lastimero, con poesía que evoca al amor y al desamor.

El yaraví es un canto aborígen, preincaico, y su evolución lo llevó a ser un género dulce y muy sentimental, predominando como tema principal el desamor o la despedida, sin embargo, también evoca a una dualidad de quien interpreta y de quien escucha, debido a que a pesar de ser, como se dijo antes, el género más melancólico de la música ecuatoriana, conmueve el ánimo y el recuerdo, regocijando y alegrando en muchas ocasiones a sus oyentes, a tal punto que se dice que Antonio Farfán, Prócer de la independencia, solía decir la frase “Tóquese un tonito triste, que alegre el corazón”, evidenciando así la psicología del ecuatoriano, el cual se alegra con música melancólica; por otro lado, también existen harawis a la muerte, los mismos que se cantaban al despedir a un ser querido de ese mundo, lo cual predominaría hasta la actualidad, marcando al yaraví como el género más lastimero de la música ecuatoriana.

Estos cantos también eran conocidos como “tonos”, llamados así por los españoles, que durante la colonia fueron muy populares, principalmente porque servían para expresar los sentimientos de añoranza y melancolía, por lo que eran la parte fundamental para “entonarse” en las reuniones tanto de los indígenas como de los mestizos, posteriormente, hasta el siglo XIX, se lo caracterizó como yaraví. En múltiples escritos de la época se habla de “tonos tristes”, también los llamaban “aires melancólicos” que eran interpretados en la sierra ecuatoriana por los mestizos, Carlos Aguilar mencionaba que: “los viejos se alegran con los tonos tristes” (Guerrero, 2006, pág. 1464).

Al yaraví se lo escribe en compás compuesto de 6/8, su agógica es de carácter lento, uno de sus patrones rítmicos puede ser: negra, corchea, tres corcheas, de este se derivan

muchos otros hasta llegar a variantes contemporáneas de esta época, pero, siempre manteniendo como base el patrón mencionado.

Al igual que el pasillo en el siglo XX, el yaraví fue el género más practicado durante el siglo XIX, ya que fue acoplado de buena manera a todas las clases sociales, era interpretado inicialmente por arpa, guitarra y pífano, el cual era un instrumento de viento de los indígenas, construido con caña o hueso de cóndor, según Juan Agustín Guerrero:

"El yaraví no tiene nada de fantástico ni hermoso, por lo contrario, es tan natural y sencillo como un suspiro, y falto de reglas músicas; no es más que la repetición de dos o tres frases melódicas, de donde resulta la monotonía, por un solo tiempo, y sin más novedad que unas pocas notas que se alteran para variar la expresión; pero lo cierto es, que para el quiteño no hay mejor música de corazón que el yaraví, con él llora o se divierte, y entre un yaraví y una ópera italiana, él está siempre por la música de su país; y no le falta razón, porque es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia, y parece que sus acentos melancólicos son aún los vínculos del amor para con su patria." (Godoy, 2012, pág. 197)

Con el pasar del tiempo se añadiría una segunda parte al yaraví, una coda de características rítmicas similares, pero, su agógica totalmente distinta, un género más energético y rápido, podía ser la tonada o el albazo, siendo el segundo el más frecuente, llamado por los músicos populares de la época como "fuga o mambo", característica que se mantiene hasta el día de hoy; es difícil imaginar un yaraví sin el final característico del albazo, el mismo que después de la "elegía" provocada por el yaraví, con el albazo se logra ver la luz al final del túnel.

2.4 La Tonada.

La tonada es un género ecuatoriano que, como la mayoría de géneros mestizos, surgió a inicios del siglo XIX, amalgamando ritmos indígenas con mestizos, "es un género musical mestizo, de danza con texto, en tonalidad menor." (Godoy, 2012, pág. 203).

Recibe su nombre en relación con la tonada española, esta palabra servía para etiquetar al repertorio popular de la época, los llamados “tonos”, esta pieza se interpretaba al final de un yaraví, a manera de cierre o coda; cuando un yaraví estaba a punto de finalizar se aceleraba el ritmo y se interpretaba la tonada o en su defecto el albazo, pero, la tonada no fue independiente del yaraví, sino hasta dos décadas de iniciado el siglo XX, cuando los compositores empezaron a producir obras con la tonada como género principal.

Se dice que es una variante del danzante, ya que en los dos casos tienen la misma estructura rítmica, además, ambos están escritos en compás compuesto de 6/8, sin embargo, la tonada ha tenido su propia metamorfosis, llegando a ser un género más dinámico que el danzante, también se cree que la tonada tiene gran familiaridad con la zamacueca, género que se extendió desde Perú a Ecuador y Chile, tomaría el nombre de Cueca chilena en nuestro territorio, coinciden en su fórmula rítmica, no obstante, su carácter es distinto, ya que la zamacueca y la cueca chilena se encuentran en tonalidad mayor, mientras que la tonada en tonalidad menor.

Inicialmente, fue un género bailable que, con el pasar del tiempo, adquirió la forma “canción”, ya que se encuentra en compás de 6/8, deja entrever su origen al tener el mismo compás que el yaraví indígena. Como muchos géneros ecuatorianos, tiene una parte A que se encuentra en tonalidad menor y su parte B modulará a tonalidad mayor, como en el sanjuanito que puede ser el sexto grado o el III, además de poseer un estribillo que, a manera de rondó, va uniendo las partes de la pieza musical, cualidad que se encuentra como esencia de la música ecuatoriana, “abarca temas idílicos, picarescos, lastimeros, etc.” (Godoy, 2012, pág. 203).

2.5 El Albazo

El albazo es uno de los géneros mestizos más representativos del Ecuador, de carácter alegre, bailable, de danza con texto, el mismo que se solía cantar en las madrugadas, en los festejos vernáculos o para anunciar celebraciones importantes, por lo que recibe su nombre, haciendo relación con el término “alba” o “alborada”, “es una música preferentemente interpretada en las madrugadas, por las bandas de pueblo, en las fiestas populares, romerías, al rayar el alba, para anunciar la fiesta” (Godoy, 2012, pág. 205).

El origen de este género se remonta a la colonia, inicialmente se conocía que el nombre albazo se daba al ruido de música, cohetes y demás festejos que se suscitaban durante las fiestas religiosas, en la madrugada, cuando el sol estaba a punto de salir, por eso a todo este conjunto de celebraciones se las llamó “albazo”, por otro lado, se considera que el término se consolida como canción con la costumbre traída por los españoles de dar serenatas o festejar en la madrugada, “(...) cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un albazo (...)” (Moreno S. L., 1949, pág. 54).

Se dice que los orígenes del albazo se encuentran en el yaraví, “la rítmica de base del albazo, es una derivación del yaraví, pero en otro tempo (más ligero, y alegre)” (Godoy, 2012, pág. 205), fandango y en la zamacueca, que, al igual que el pasillo, se difundió a inicios del siglo XIX, aun cuando la mayoría de autores y textos sostienen que el albazo proviene del yaraví, pero, en un tempo más ligero y alegre, su patrón rítmico es de tres corcheas, corchea y una negra, por lo que estaría más cercano al yumbo o al danzante, “(...) el patrón de corchea y negra contradice las teorías de que el albazo viene del yaraví o el danzante, tiene más cercanía con el patrón del yumbo.” (Estrella Arauz, 2017, pág. 113).

El primer registro que se tiene del albazo es de 1865, su nombre es “Albacito”, escrito por el compositor Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886), en versión para piano, la cual tenía la particularidad de tener una nota explicativa en su partitura, la misma que decía: “Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados” (Anónimo, 2005, pág. 1).

El albazo conjuntamente con el “alza” representan el criollismo musical ecuatoriano, es una composición alegre pero caprichosa, y con la característica más particular de la música ecuatoriana expuesta anteriormente, que expone la psicología del ecuatoriano, ya que sus melodías son melancólicas, la mayoría en tonalidad menor, pero, su carácter es festivo, cayendo de nuevo en que “el ecuatoriano se alegra escuchando música lastimera”; por otro lado, el albazo es un género muy complicado de ejecutar, debido a su figuración, en la cual encontramos la llamada “síncopa”, la misma que en el medio popular es conocida como contratiempo, y ocurre cuando una figura expuesta en tiempo débil alarga su duración ocupando también el tiempo fuerte, con esto se logra que el albazo sea un género festivo, de mucho regocijo, pero con texto melancólico.

Aunque en múltiples ocasiones se confunde al albazo con el aire típico por su misma rítmica, agógica y carácter, existen diferencias específicas que permiten identificarlos, por un lado, el albazo está escrito en compás binario de subdivisión ternaria, es decir 6/8, y el aire típico, en compás simple ternario, o sea 3/4, por lo que sus acentos varían, a pesar de tener similar ritmo y melodía.

CAPÍTULO 3

3. Análisis musical de la suite ecuatoriana.

Para tener una imagen global de la obra, se realiza un análisis secuencial de la suite, avanzando por sus partes y explicando conforme aparecen las danzas, además, se incluye la parte rítmica, melódica y armónica de las partes.

Esta suite ecuatoriana está compuesta en tonalidad de re menor, y a lo largo de sus movimientos modula a tonalidades cercanas, además de tener acordes extraños a la escala y sucesiones de acordes pertenecientes al jazz, como se verá a continuación.

3.1 Primer movimiento.

Este primer movimiento inicia con una melodía basada principalmente en la escala menor armónica de re menor, ya que esta escala, al tener el séptimo grado alterado con un sostenido (do#), nos permite formar el acorde V7 dominante, el cual es muy importante para dar esa sonoridad característica de la música ecuatoriana.

Inicia con la introducción que se extiende durante 10 compases, en esta introducción los violines tienen el motivo principal, el cual se presentará de nuevo en el compás 141 para cerrar la pieza.

El primer motivo es presentado en el compás 11, el mismo que realizan los clarinetes, se extiende por dos compases utilizando la escala melódica de re menor, por lo que se tiene la presencia del si becuadro, mientras es acompañada por la sección de cuerdas, las cuales

realizan un acorde de Fa mayor, el primer compás con arco y el segundo en pizzicato, una vez presentado el primer sujeto se realiza un contrapunto imitativo en el segundo compás, dando las flautas la respuesta:



Figura 1. Partitura suite.¹

En el compás 13 y 14 se realiza lo mismo, pero, esta vez a una cuarta ascendente, se incluye en la melodía principal al oboe y rellenan la armonía los cornos, realizando el acorde de Sib mayor, en el compás 15 retoman el sujeto los clarinetes, y en el 16 las flautas realizan la respuesta para, en el compás 17, cerrar la frase con el motivo en el piccolo, flautas, apoyado por los clarinetes y trompetas, usando el acorde de Re7 como quinto grado dominante de la tonalidad a la que acabamos de modular, resolviendo así en sol menor, repitiendo esto del compás 19 al 22.

En el compás 23 se presenta otra de las células motívicas, esta vez por los violines en Re7, quinto grado de la tonalidad a la que se muda momentáneamente, extendiéndose por dos compases, para después repetir esta célula en los compases 25 y 26 a una segunda menor descendente:



Figura 2. Partitura suite.

¹ Todas las figuras fueron sacadas de la partitura original compuesta por el autor.

En el compás 27 se muestra el cierre de la parte A de este movimiento, con el motivo principal en las trompetas, parte desde el III grado de la nueva tonalidad, pasa por su V7 y resuelve en el compás 34 en su i menor.

Figura 3. Partitura suite.

Posterior a eso, la orquesta, exceptuando a las flautas que iniciarán la siguiente parte, realiza una cadencia de dos acordes para regresar a la tonalidad original del movimiento, pasando así por el VI (Mib), iv (dom) de sol menor y resolviendo en el im7 (rem7) de la tonalidad original.

En el compás 37 inicia el estribillo del movimiento en el V7, lleva el plano principal el piccolo y las flautas, para dejar la respuesta a los clarinetes, los mismos que realizan un contrapunto imitativo a lo largo de todo el estribillo:

Figura 4. Partitura suite.

En el compás 43 y 44 se utiliza la progresión ii-V-i recurso muy utilizado en el jazz, esta progresión generará tensión en los dos primeros acordes, para después resolver esa tensión en el primer grado de la tonalidad, inicia en el 2do grado disminuido (mi dim), pasa por el quinto dominante (La7) y resuelve en el primer grado menor (rem7), posterior a eso se repetirá esta parte hasta llegar a la segunda casilla en el compás 45:

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabasso. The score covers measures 49 and 50. The key signature is one flat (B-flat). The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola, Cello, and Contrabasso parts provide harmonic support with a similar rhythmic pattern.

Figura 5. Partitura suite.

En el compás 45 inicia la parte B del movimiento, la misma que realiza una modulación paralela, característica recurrente de varios pasillos ecuatorianos, iniciando el movimiento en Re Mayor, en el compás 47 se presenta el primer motivo de esta parte, dado por las flautas y el oboe, con una extensión de cuatro compases utiliza la escala mayor de re, en los compases 49 y 50 se refuerza la melodía del motivo con el piccolo y los clarinetes, todo esto acompañado por la sección de cuerdas, trompetas y tuba:

The image shows a musical score for six woodwind instruments: Flautín, Flauta 1, Flauta 2, Oboe, Clarinete en si b 1, and Clarinete en si b 2. The score covers measures 47, 48, 49, and 50. The key signature is one flat (B-flat). The Flautín part is silent in measures 47 and 48, then enters in measure 49. The other instruments play a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Figura 6. Partitura suite.

En el compás 51 al 54 se vuelve a realizar el motivo anterior sumando a los trombones, cornos, fagots y timbales, pero, esta vez con un cambio en la mitad de este motivo, se sustituye el V (La) por el ii (mim), cambiando la segunda mitad del motivo por semicorcheas con la escala armónica de mim, repitiendo este motivo una 2da Mayor en el grado iii (fam#), repitiendo de nuevo el motivo una 2da Mayor ascendente en el acorde de solm#, para continuar con el motivo una segunda menor ascendente para llegar a La Mayor, IV grado de la tonalidad a la que se acaba de modular (mim), y, por última vez, se avanza

una 2da Mayor con el mismo motivo para llegar así al V (Si Mayor) grado de esta tonalidad, todo esto mientras se van sumando los clarinetes y el piccolo al motivo:

Figura 7. Partitura suite.

En el compás 60 se regresa a la tonalidad de solm usando su V7 (Re7) como puente, presentando una parte ya expuesta en el compás 23, pero, en esta ocasión tocada por las trompetas y los trombones, con acompañamiento de las cuerdas:

Figura 8. Partitura suite.

Para que en el compás 64 se cierre la parte B tal y como se cerró la parte A, pero, con una orquestación diferente, a continuación, en el compás 74 se vuelve a exponer el estribillo hasta el compás 81.

Llegado al compás 82 se vuelve a exponer la parte A con una orquestación diferente, utilizando en el compás 94 un acorde de Re7+5 para generar tensión en la re orquestación, de igual manera, en el compás 96 se utiliza un sol menor mayor 7 (sol-maj7), hasta llegar al compás 104, cuando en lugar de que inicie el estribillo se unirá la parte B a la parte A, realizando una modulación al paralelo mayor de re menor desde el compás 105, para volver a exponer esta sección se cambia de orquestación, predominando el motivo en las trompetas,

trombones, fagots y tuba, las flautas y clarinetes como acompañamiento al igual que las cuerdas hasta el compás 123, cuando se recurre, por última vez, al motivo expuesto en el compás 23, pero, en esta ocasión se busca un sonido más “cameral”, dejando como protagonistas a los fagots, cornos y trombones:

Figura 9. Partitura suite.

Se vuelve con fuerza en el compás 128, cuando se cierra esta parte con la cadencia antes expuesta VI (Mib), iv (Dom), que resuelve en el primer grado de la tonalidad original re menor hasta llegar al compás 134, en que se vuelve a exponer el estribillo, pero, en esta ocasión van a realizar contrapunto imitativo la sección de los vientos, teniendo las flautas el sujeto, la primera respuesta los clarinetes y la tercera respuesta la trompeta, en el compás 136 se utiliza un acorde de Cmaj7+5, teniendo la alteración los fagots en tiempo débil, en la mitad del segundo tiempo:

Figura 10. Partitura suite.

En el compás 140 inicia la progresión ii-V-i antes mencionada, con la particularidad de que el V7 va a cambiar por el sustituto tritonal de la tonalidad a la que se va a ir para terminar el movimiento con la introducción, como se mencionó al inicio, entonces se comienza con el ii° de re menor (mi dim), pasando por el sustituto tritonal del V7 de sol (Lab7), para resolver en solm7 y con esto volver a exponer la introducción, pero, esta vez con todos los instrumentos de la orquesta, realizando una cadencia perfecta en el compás 147 y 148 con lo que termina así el primer movimiento:

The image displays a page of a musical score for a suite. It features 24 staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left side of the staves are: Flautín, Flauta 1, Flauta 2, Oboe, Clarinete en si 1, Clarinete en si 2, Fagot 1, Fagot 2, Corneo en si 1, Corneo en si 2, Trompa en si 1, Trompa en si 2, Trombon 1, Trombon 2, Tuba, Timbales, Peralta, Láms de plástico, Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb).

Figura 11. Partitura suite.

3.2 Segundo movimiento

Este segundo movimiento inicia con una introducción que se extiende por cuatro compases, el motivo lo tienen las flautas acompañadas de los fagots, los cuales realizan una progresión de ii-V-i en los compases 152 y 153, esta introducción se va a repetir, pero, con el motivo en los violines y acompañada por los cuernos:

Figura 12. Partitura suite.

En el compás 158 inicia el estribillo, en el cual la célula motívica se encuentra en el oboe, el mismo que realiza la mitad de la melodía en un acorde de re menor usando su escala menor natural, mientras que la otra mitad realiza la melodía en el sustituto tritonal Mib7, todo esto mientras es acompañado por el fagot en staccato y los violines en pizzicato, esta parte se extiende por cuatro compases, para después repetirse con el motivo en las flautas y clarinetes mientras que el oboe y los fagots acompañan la melodía con contrapunto:

Figura 13. Partitura suite.

En el compás 166 inicia la Parte A, la cual tiene el motivo en los violines, con la escala armónica de re menor, el acompañamiento lo realizan el resto de cuerdas que inician en el primer grado (rem), utilizan como nota de paso al quinto del tercero (Do7), para llegar al tercer grado Mayor (Fa Mayor), en el compás 168 y 169 se realiza la progresión que inicia en el sexto grado (Sib Mayor), de nuevo el quinto del tercero para llegar al tercer grado,

repitiéndolo hasta llegar al compás 171, en el 172 y 173 se realiza la progresión ii-V-i para llegar al primer grado antes de la repetición:

Figura 14. Partitura suite.

Se repite esta sección mientras se van sumando instrumentos cada dos compases, inician las flautas y el oboe, después los clarinetes, trombón, tuba, posterior a eso las trompetas y cornos, para que finalmente se unan los fagots en el compás 180, en el que se realiza un sustituto tritonal (Mib7) en lugar del V7 para resolver en el primer grado (rem7).

Al llegar al compás 182 se vuelve a presentar al estribillo, esta vez se incluyen a los cornos a manera de acompañamiento hasta llegar al compás 190, en el que va a iniciar la parte B del movimiento, que se desarrolla en la tonalidad de solm, inicia la parte en el VI (Mib Mayor) con el motivo en las trompetas:

Figura 15. Partitura suite.

En el compás 194 se va a repetir el motivo, pero, esta vez en el tercer grado (Sibmaj7), hasta llegar al compás 196, cuando se usa el sustituto tritonal de la tonalidad de solm (Lab7) con el cual se crea tensión, la que, en lugar de resolver, regresará al quinto grado (Re7) para, en el compás 197, resolver en el primer grado, este final de frase se va a repetir hasta llegar al compás 206, cuando se hace una repetición de este final, pero, con una armonización distinta, se emplea una extensión de dominantes, recurso muy utilizado en el jazz, se irá avanzando por cuartas justas en tiempo fuerte hasta llegar a resolver en el primer

grado de la tonalidad deseada, en este caso re menor, se iniciará con un solm7 , Do7, Fa7, Sib7, Mib7, La7, rem7, después del Mib7 se avanzará una cuarta aumentada para llegar al quinto grado de la tonalidad a la que se desea resolver, finalmente, en el primer grado rem:

Figura 16. Partitura suite.

En el compás 210 se realiza la misma acción, pero, en tonalidad de solm, la extensión quedaría con: dom7, Fa7, Sib7, Mib, Ab7, Re7, solm7, y se vuelve a realizar la progresión VI (Mib Mayor), vi (Dom), im (rem) para regresar a la tonalidad original y así cerrar la parte B, posterior a eso, se tendrá un da capo hasta llegar al compás 216 en donde termina el movimiento.

Figura 17. Partitura suite.

3.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento inicia con una pequeña introducción del compás 217 al 220 en el acorde de la tonalidad (rem7), el motivo en los clarinetes y oboe, acompañados por las cuerdas en trémolo, fagots y timbales, el contrabajo se mantendrá en pizzicato durante todo el movimiento:

Figura 18. Partitura suite.

En el compás 221 inicia el estribillo, el cual tiene una extensión de cuatro compases, el motivo lo inician los clarinetes y cada compás va sumando instrumentos con el motivo, primero las flautas, trompetas y en los dos últimos compases, toda la orquesta.

Llegado al compás 225 inicia la parte A del movimiento, la misma que inicia con una modulación, ya que se encuentra en tonalidad de solm, el motivo se desarrolla en su tercer grado (Sib Mayor) con los violines, que tiene una extensión de 4 compases:

Figura 19. Partitura suite.

A este motivo inicial le sucede una respuesta, la misma que inicia en el compás 229 en el sexto grado (Mib Mayor) con la melodía en las flautas y el oboe hasta el compás 232, cuando inicia el cierre de la parte A con el motivo en las trompetas y flautas, en los compases 239 y 240 se realiza una progresión ii-V-i para llegar a solm7, posterior a eso, en los compases 240 y 241 se realiza una coda muy utilizada en los yaravíes para volver

a la tonalidad original, la misma que empieza en el quinto grado de solm (Re7), vuelve al primero (solm7), va al sexto grado (Mib Mayor) y resuelve en el primer grado de la tonalidad original (rem7) para inmediatamente iniciar la parte B del movimiento en el compás 242, la cual tiene la melodía en el sexto grado Sib Mayor, el motivo está en los violines, acompañado por el resto de cuerdas, tuba, timbales, cornos y fagots, finaliza el motivo en el compás 246 con un calderón:

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo (Double Bass). The score begins at measure 242. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola, Cello, and Contrabajo parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Cello part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score concludes with a fermata over the final note in measure 246.

Figura 20. Partitura suite.

El siguiente motivo inicia en el compás 247 a manera de respuesta del primero en el tercer grado (Fa Mayor) con las flautas y clarinetes para, luego realizar el cierre de frase con el típico 3-5-1 de la música ecuatoriana, con la excepción de que se introducirá un segundo grado disminuido antes del quinto, para, aparte de tener esta progresión característica, también tener el ii-V-i, y darle una sonoridad distinta al cierre de frase:

The image shows a musical score for six woodwind instruments: Flautin, Flauta 1, Flauta 2, Oboe, Clarinete en si-1, and Clarinete en si-2. The score begins at measure 245. The Flautin, Flauta 1, and Flauta 2 parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Oboe, Clarinete en si-1, and Clarinete en si-2 parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Flautin part includes a 'f' (forte) marking. The Oboe part includes a 'mf' (mezzo-forte) marking. The score concludes with a fermata over the final note in measure 249.

Figura 21. Partitura suite.

En el compás 250 se repite el cierre de la frase anterior, pero, con la melodía en las trompetas, violines, oboe y clarinetes, acompañados de trombones, tuba y el resto de cuerdas.

Llegado al compás 255 se volverá a presentar el estribillo para pasar a la parte C del movimiento, la misma que inicia en el compás 259 en el V7 con el motivo en los violines, mientras se realiza contrapunto imitativo en las flautas hasta el compás 263 en el que se vuelve al primer grado:

Figura 22. Partitura suite.

Figura 23. Partitura suite.

Llegado al compás 264 se va a repetir el motivo, pero, en esta ocasión, se modula mediante el V7 a solm7, se mantendrá en esta tonalidad hasta el compás 267, cuando empieza otra modulación. En el compás 267 se realiza un cromatismo en el cello, contrabajo y fagot, trombones y tuba, desde la tercera del acorde hasta llegar a la tónica del siguiente acorde, el cual será V7 de la nueva tonalidad, finalmente resuelve en el compás 269 en un Imaj7 (Domaj7):

Figura 24. Partitura suite.

Inmediatamente inicia la siguiente célula motívica en esta nueva tonalidad en los violines:



Figura 25. Partitura suite.

Para llegar al siguiente acorde se avanza diatónicamente con intervalos de segunda en las cuerdas, tuba, trombones y clarinetes, desde la tónica (do) hasta llegar a la tónica del IV (Fa), acorde que sirve de pivote entre la tonalidad en la que se encuentra y la tonalidad de origen, ahora toma la función de III grado de rem:



Figura 26. Partitura suite.

En el compás 272 inicia la frase de cierre con el motivo en los clarinetes, esta frase tiene una extensión de cuatro compases que, posteriormente, se repetirá acompañada de toda la orquesta, se realiza la progresión característica III-V-i hasta llegar al compás 275, cuando se repite la frase acompañada de toda la orquesta hasta llegar al 279, donde hay una coda parecida a la anterior para cerrar esta frase; el motivo lo inician los clarinetes y flautas, luego serán apoyados por las trompetas y trombones hasta llegar al compás 280, cuando se realiza la progresión ii-V-i se cambia el V7 por su sustituto tritonal, finalmente, se resuelve en el compás 281 en su primer grado.

Después inicia de nuevo el estribillo hasta el compás 284, en el cual se vuelve a exponer la parte B del movimiento con una re armonización y re orquestación, con el motivo en los clarinetes, acompañado de las cuerdas haciendo notas largas mientras se realiza contrapunto en las flautas, oboe y fagot, se re armoniza sustituyendo el VI grado por el im, ya que comparten la mayoría de notas, de igual manera el VI con el iv, logrando así cambiar la sonoridad de esta parte hasta llegar al compás 288 en el cual todos los instrumentos llegan al calderón con un VI^{maj}7, para iniciar la respuesta correspondiente a esta parte hasta el compás 296, en donde se vuelve a presentar el estribillo con los violines que realizan un trémolo en lugar de pizzicato hasta el compás 300. En el compás 301 inicia la parte C' con el motivo ya expuesto en la parte C pero con una orquestación más cameral, el motivo lo tienen las trompetas mientras que los violines y la viola realizan contrapunto:

The image shows a musical score for two trumpets, labeled 'Trompeta en si 1' and 'Trompeta en si 2'. Both parts play the same melodic line. The first measure contains a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third measure contains a quarter note followed by a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 27. Partitura suite.

En el compás 304, con el mismo motivo, se modula a solm con melodía ahora en las flautas desarrollándose en el VI, apoyadas posteriormente por los clarinetes y oboe hasta el compás 307:

The image shows a musical score for woodwinds starting at measure 304. The instruments listed are Flautin, Flauta 1, Flauta 2, Oboe, Clarinete en si 1, and Clarinete en si 2. The Flautin part is mostly silent. Flauta 1 and Flauta 2 play a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The Oboe part enters later with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Clarinete en si 1 and Clarinete en si 2 parts also play the melodic line with a forte (f) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 28. Partitura suite.

En el compás 308 se realiza el cierre de frase antes mencionado, pero, con orquestación diferente, el motivo en las flautas y trompetas hasta el compás 311:

Figure 29 shows a musical score for two trumpets and three flutes. The trumpets are labeled 'Trompeta en si^b 1' and 'Trompeta en si^b 2', both playing a melody marked *mf*. The flutes are labeled 'Flautín', 'Flauta 1', and 'Flauta 2', all playing a similar melody. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Figura 29. Partitura suite.

Después se va a repetir la frase con toda la orquesta hasta llegar al compás 314, donde usamos la progresión III-V-i intercambiando al quinto grado con su sustituto tritonal que resuelve en el primer grado en el compás 315 e inmediatamente inicia la mitad del cierre de frase de la parte A con toda la orquesta sonando para terminar con el motivo de cierre del estribillo en los compases 319 y 320, dando final al tercer movimiento.

Figure 30 shows a musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabasso. All instruments are playing a melody marked *f*. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Figura 30. Partitura suite.

3.4 Cuarto movimiento

Este movimiento inicia con el estribillo, el motivo en las trompetas, acompañado de las cuerdas y percusión:

Figure 31 shows a musical score for two trumpets, labeled 'Trompeta en si^b 1' and 'Trompeta en si^b 2', both playing a melody marked *mf*. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Figura 31. Partitura suite.

En el compás 325 se repetirá el estribillo tocado por toda la orquesta, el cello y contrabajo hacen un cromatismo descendente, característica que se presentará a lo largo del siguiente movimiento:

Figura 32. Partitura suite.

En el compás 328 inicia la parte A del movimiento, el motivo lo exponen los violines:

Figura 33. Partitura suite.

Mientras que las trompetas, fagots y clarinetes realizan contrapunto imitativo de este motivo:

Figura 34. Partitura suite.

En el compás 341 se vuelve a tocar el estribillo, ejecutado desde un inicio por toda la orquesta hasta llegar al compás 349, cuando comienza la parte B del movimiento, el motivo inicia en las trompetas mientras que los violines realizan contrapunto imitativo:

Figure 35 shows a musical score for four instruments: Trompeta en si^b 1, Trompeta en si^b 2, Trombón 1, and Trombón 2. The score is in 3/4 time and features a melodic motif. The first two measures are marked *mp* (mezzo-piano) and the following two measures are marked *f* (forte). The Trombones play a more rhythmic accompaniment, with dynamics *mp* and *mf* (mezzo-forte) indicated.

Figura 35. Partitura suite.

En el compás 352 se repite el motivo con una modulación a solm, en su VI, con el motivo en las flautas y clarinetes, realizan el contrapunto imitativo los violines y el oboe:

Figure 36 shows a musical score for six instruments: Flautín, Flauta 1, Flauta 2, Oboe, Clarinete en si^b 1, and Clarinete en si^b 2. The score is in 3/4 time and features a melodic motif. The Flutes and Clarinets play the motif, with dynamics *mp* and *mf* indicated. The Oboe plays a more rhythmic accompaniment, with dynamics *mp* and *mf* indicated.

Figura 36. Partitura suite.

En el compás 357 se vuelve a realizar el motivo en las trompetas, esta vez en el III, hasta el compás 360, en donde inicia la frase de cierre con la melodía en los violines hasta el compás 362, cuando se toma la primera parte del motivo para realizar la extensión de dominantes antes mencionada, la misma que resolverá en el primer grado de la tonalidad original, con la melodía en las trompetas, violín, clarinetes, oboe y flautas, acompañada del resto de la orquesta:

Figura 37. Partitura suite.

Posterior a eso, se repite la parte B hasta llegar a la segunda casilla en el compás 366, momento cuando inicia la segunda parte del estribillo para terminar el movimiento en el compás 369.

3.5 Quinto movimiento

Este movimiento inicia en el compás 370 con cuatro compases de percusión marcando el patrón característico del albazo, después inicia el estribillo con la melodía en las flautas, con una extensión de cuatro compases, acompañadas de los fagots y timbales:

Figura 38. Partitura suite.

Posteriormente, se repite el estribillo acompañado de toda la orquesta, el cello y contrabajo realizan el cromatismo descendente mencionado en el movimiento anterior:



Figura 39. Partitura suite.

En el compás 382 inicia la parte A del movimiento con una modulación hacia solm mediante su V7, se utiliza la progresión V7-im, para llegar al III (Sib) pasa por su dominante (Fa7); el motivo lo exponen los clarinetes, oboe y flautas:



Figura 40. Partitura suite.

Llegado al compás 389 se realiza un cromatismo en el contrabajo, tuba y fagots desde la tercera del acorde de solm hasta la tónica del siguiente acorde que será Sol7, el mismo que funciona como V7 para poder modular momentáneamente a dom en el compás 391:



Figura 41. Partitura suite.

En el compás 392 se vuelve a usar el V7 de la tonalidad anterior solm, para volver a modular momentáneamente mientras que el motivo se mantiene en los violines y las flautas hasta el compás 397, en el 398 realizamos un sustituto tritonal del V7 de la tonalidad original para regresar a ella, posterior a eso se presenta el estribillo para repetir la parte A hasta llegar al compás 407.

En el compás 408 inicia la parte B del movimiento en el VI con el motivo en las trompetas y violines hasta el compás 415:



Figura 42. Partitura suite.

En el compás 416 se realiza la respuesta al primer motivo, pero, en el III, el mismo que irá alternando con su V (Do) y con el VI manteniendo el motivo en las trompetas hasta el compás 421 para, en el 422, realizar una progresión de ii-V-i y resolver en el im en el compás 424 e inmediatamente repetir esta frase con toda la orquesta hasta el compás 431, luego se realiza una coda con la parte final de la frase, acompañada de la extensión de dominantes vista en los anteriores movimientos:

Figura 43. Partitura suite.

En el compás 436 se vuelve a presentar el estribillo, esta vez sumando a los trombones en el acompañamiento de la primera parte hasta llegar al compás 444, cuando se va a repetir la parte B del movimiento con una orquestación diferente, además de cambiar su armonía con acordes del mismo círculo armónico que tienen notas en común, sustituyendo al VI por el i y al VI por el vi con notas largas, se alivia la orquestación y se recurre a sonidos más camerales hasta el compás 452, en el cual se inicia la respuesta al primer motivo, vista anteriormente, acompañada de toda la orquesta hasta el compás 467.

En el compás 468 se realizará la coda con parte del motivo de la respuesta acompañada con la extensión de dominantes antes vista, la misma que resolverá en el compás 471 para en el 472 iniciar el estribillo final acompañado de toda la orquesta hasta el compás 479, cuando se llega a un calderón en el acorde sustituto tritonal, el cual resuelve en el compás 480 en el primer grado menor, dando fin a la suite en el compás 480.

CAPÍTULO 4

4. Partitura general de la suite ecuatoriana.

En este capítulo se realizará un análisis formal de la obra, se resaltarán las partes estructurales más importantes; con el fin de proporcionar al lector una imagen macro de la suite, además se proporcionarán las conclusiones y recomendaciones a las que llegó el autor durante la composición e investigación.

4.1 Análisis formal.

En esta parte consta el análisis formal de la suite, el cual permitirá comprender de manera más clara cómo se realizó el proceso compositivo de la obra, ya que en lugar de analizar lo específico, se encuentra una organización sencilla y estructurada, se observan las partes principales de la pieza y cómo se agrupan en la partitura general de la suite.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2. The middle section includes brass: Horns in F# 1 and 2, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1 and 2, Tuba, and Timpani. The bottom section includes strings: Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A yellow box highlights a specific passage in the Violin I staff, which consists of a series of eighth notes. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

SUITE ECUATORIANA

estribillo

Parte B

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat 1 (Cl. en sib. 1), Clarinet in E-flat 2 (Cl. en sib. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), Cor Anglais 1 (Cor. en sib. 1), Cor Anglais 2 (Cor. en sib. 2), Trumpet in E-flat 1 (Tpt. en sib. 1), Trumpet in E-flat 2 (Tpt. en sib. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and Piano (Pia.). The score is divided into measures by vertical bar lines. A yellow box highlights a specific passage in the Flute 1 part, starting at measure 10 and ending at measure 12. Dynamics such as *mf* and *mp* are indicated throughout the score. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

Full orchestral score for Suite Ecuatoriana, page 4. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2, Trumpet in Bb 1 and 2, Trombone 1 and 2, Tuba, Timpani, Percussion, and Piano. The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as mp, mf, and f. A yellow highlight is present in the Flute 1 part at the beginning of the page, and another yellow highlight is in the Trumpet 1 part towards the end of the page.

SUITE ECUATORIANA

estribillo

This page of the musical score for Suite Ecuatoriana, page 5, features a chorus and various instruments. The score is written in 2/4 time and includes the following parts:

- Chorus:** Coro en B 1 and Coro en B 2.
- Woodwinds:** Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. en sib 1, Cl. en sib 2, Fg. 1, and Fg. 2.
- Brass:** Tpr. en sib 1, Tpr. en sib 2, Tbn 1, Tbn 2, and Tuba.
- Percussion:** Timp., Perc., and Plat.
- Strings:** Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A yellow box highlights a specific passage in the Fl. 1 part, and a green box highlights the word "estribillo" above the Fl. 1 staff.

Musical score for Suite Ecuatoriana, Parte A'. The score is arranged in systems for various instruments and voices. The instruments listed on the left are: Flm (Flute), Fl 1, Fl 2, Ob (Oboe), Cl. en si 1, Cl. en si 2, Fg 1, Fg 2, Cor. en si 1, Cor. en si 2, Tpt. en si 1, Tpt. en si 2, Tbn 1, Tbn 2, Tuba, Timp (Timpani), Perc (Percussion), Plat (Plateau), Vln I, Vln II, Vla (Viola), Vc (Violoncello), and Cb (Contrabasso). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. A yellow box highlights a specific measure in the Tpt. en si 1 part. The Percussion part features a complex rhythmic pattern. The string parts (Vln I, Vln II, Vla, Vc, Cb) provide harmonic support. The woodwinds and brass parts have melodic lines. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

SUITE ECUATORIANA

Parte B'

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in E-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, Tuba, and Timpani. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion section includes Percussion and Phobos. The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *f*, *mp*, and *p*. A yellow box highlights a specific passage in the Oboe and Violin I staves.

The musical score is arranged in systems. The top system includes Flute (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en si b 1, Cl. en si b 2), Bassoon (Fg. 1, Fg. 2), Cor Anglais (Cor. en si b 1, Cor. en si b 2), Trumpet (Tpt. en si b 1, Tpt. en si b 2), Trombone (Tbn. 1, Tbn. 2), and Tuba (Tbn.). The middle system includes Percussion (Perc.), Snare Drum (Plat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The bottom system includes Cello (Cb.). Dynamics such as *mp*, *f*, and *ff* are indicated throughout. A yellow box highlights a passage in the Violin I part, specifically the notes G4, A4, B4, and C5.

SUITE ECUATORIANA

Estribillo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns in B-flat 1 and 2, Trumpets in B-flat 1 and 2, Trombones 1 and 2, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Percussion, and Cymbals. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with a 'mf' dynamic and includes various articulation and phrasing markings. A yellow box highlights a specific passage in the Flute 1 part.

SUITE ECUATORIANA

Coda

Sanjuanito

Introducción

Flu 1

Flu 2

Ob

Cl en si 1

Cl en si 2

Fg 1

Fg 2

Cor en fa 1

Cor en fa 2

Tpt en si 1

Tpt en si 2

Tbn 1

Tbn 2

Tbn

Timp

Perc

Plat

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Co

63

SUITE ECUATORIANA

Estribillo

Parte A

This musical score is for the 'Estribillo' section of 'Suite Ecuatoriana, Parte A'. It is a full orchestral score with vocal parts. The instruments listed on the left are: Flute (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. en si b 1, Cl. en si b 2), Bassoon (Fg. 1, Fg. 2), Cor Anglais (Cor. en si b 1, Cor. en si b 2), Trumpet (Tpr. en si b 1, Tpr. en si b 2), Trombone (Tbn. 1, Tbn. 2), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and Plate (Plat.). The vocal parts are Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. A yellow box highlights a specific passage in the Clarinet in E-flat 1 part, and another yellow box highlights a passage in the Violin I part. The score is divided into two systems, with the 'Estribillo' section spanning the first system and 'Parte A' spanning the second system.

Estribillo

Parte B

Musical score for Suite Ecuatoriana, page 12. The score includes parts for Flute (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. en si b, Cl. en si 2), Bassoon (Fg. 1, Fg. 2), Cor Anglais (Cor. en si b, Cor. en si 2), Trumpet (Tpt. en si b, Tpt. en si 2), Trombone (Tbn. 1, Tbn. 2), Tuba (Tbn.), Tympani (Timp.), Percussion (Perc.), Snare Drum (Plat.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is divided into 'Estribillo' and 'Parte B' sections. A yellow highlight is present in the Oboe part, and a green highlight is present in the Trumpet part. Dynamics such as f, mf, and sfz are indicated throughout the score.

SUITE ECUATORIANA

Parte B

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl ensi 1

Cl ensi 2

Fg 1

Fg 2

Cor en f 1

Cor en f 2

Tpt ensi 1

Tpt ensi 2

Tbn 1

Tbn 2

Tuba

Timp

Perc

Pnt

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in E-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon. The middle section includes brass: Horn in E-flat 1 and 2, Trumpet in E-flat 1 and 2, Trombone 1 and 2, Tuba, and Timpani. The bottom section includes strings: Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is divided into two main sections: 'Estribillo' (highlighted in green) and 'Parte C' (highlighted in orange). A yellow box highlights a specific passage in the Oboe part during the 'Estribillo' section. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, mp), and articulation marks.

SUITE ECUATORIANA

Musical score for Suite Ecuatoriana, page 17. The score includes staves for Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone, Tuba, Timpani, Percussion, and Plate. It also includes staves for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'cresc.'

This page contains a musical score for the 'Estrillo' section of 'Suite Ecuatoriana'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts included are:

- Flute (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Clarinets in Bb (Cl. en si. 1, Cl. en si. 2)
- Bassoons (Fg. 1, Fg. 2)
- Cor Anglais (Cor. en fa. 1, Cor. en fa. 2)
- Trumpets (Tpt. en si. 1, Tpt. en si. 2)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn.)
- Timpani (Timp.)
- Drum (Perc.)
- Cymbals (Plat.)
- Violins (Vn. I, Vn. II)
- Viola (Via.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score features various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like *rit.* (ritardando) and *acc.* (accelerando). Two specific passages in the Clarinet in Bb 1 part are highlighted with yellow boxes. The page is numbered 18 at the top left and 71 at the bottom center.

SUITE ECUATORIANA

Score for SUITE ECUATORIANA, page 19. The score includes parts for Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinets (Cl. en si. 1, Cl. en si. 2), Bassoons (Fg. 1, Fg. 2), Cor Anglais (Cor. en si. 1, Cor. en si. 2), Trumpets (Tpt. en si. 1, Tpt. en si. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and Piano (Pnt.).

The score is divided into sections: **Estribillo** (marked with a green bar) and **C'** (marked with an orange bar). The **Estribillo** section begins at measure 20. The **C'** section begins at measure 77.

Key markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Two specific measures are highlighted with yellow boxes: one in the Oboe part at measure 45 and one in the Trumpet 1 part at measure 77.

The score concludes with a double bar line at the end of the page.

Musical score for Suite Ecuatoriana, page 20. The score includes staves for Flute (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. en si. 1, Cl. en si. 2), Bassoon (Fg. 1, Fg. 2), Horn (Cor. en fa. 1, Cor. en fa. 2), Trumpet (Tpt. en si. 1, Tpt. en si. 2), Trombone (Tbn. 1, Tbn. 2), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Piat.), Violin (Vln. I, Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations including dynamics (f, mf), articulation (accents), and phrasing slurs.

SUITE ECUATORIANA *Estribillo*

Parte A

Flm *Ar* *f* *Tosca* *f*

Fl 1 *f*

Fl 2 *f*

Ob *f* *mf*

Cl. ensib. 1 *f* *f*

Cl. ensib. 2 *f* *f*

Fg 1 *f* *mf*

Fg 2 *f* *mf*

Cor. an. 1 *Ar* *f* *mf*

Cor. an. 2 *f* *mf*

Tpt. ensib. 1 *f* *mf* *f* *mp*

Tpt. ensib. 2 *f* *mf* *f* *mp*

Tbn 1 *f* *mf*

Tbn 2 *f* *mf*

Tuba *f* *mf*

Timp *Ar* *f* *mf*

Pec. *Ar* *f* *mf*

Pnt. *Ar* *f* *mf*

Vln. I *Ar* *f* *mf* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf* *mf*

SUITE ECUATORIANA

Parte B

The musical score is arranged in systems. The instruments listed on the left are: Flm, Fl 1, Fl 2, Ob, Cl ensi.1, Cl ensi.2, Fg 1, Fg 2, Cor. en sù 1, Cor. en sù 2, Tpt. ensi.1, Tpt. ensi.2, Tm 1, Tm 2, Tuba, Timp, Perc., Pbat., Vln I, Vln II, Vla, Vcl, and Cb. The score is divided into two main sections by a double bar line. Dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, and *mp* are indicated throughout. A yellow box highlights a specific passage in the first Trumpet part (Tpt. ensi.1) around the middle of the page.

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl ensi 1

Cl ensi 2

Fg 1

Fg 2

Cor an fl 1

Cor an fl 2

Tpt ensi 1

Tpt ensi 2

Tom 1

Tom 2

Tuba

Timp

Perc

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

mf

f

ff

fff

11

This page contains the musical score for the 'Estrillo' section of 'Suite Ecuatoriana'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flm (Flute)
- Fl 1 (Flute)
- Fl 2 (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. en si 1 (Clarinet in B)
- Cl. en si 2 (Clarinet in B)
- Fg 1 (Fagot)
- Fg 2 (Fagot)
- Cor. en si 1 (Coro en Si)
- Cor. en si 2 (Coro en Si)
- Ttr. en si 1 (Trompa en Si)
- Ttr. en si 2 (Trompa en Si)
- Tbn 1 (Trombon)
- Tbn 2 (Trombon)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Parc. (Percussion)
- Plat. (Platillo)
- Vln I (Violin I)
- Vln II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabajo)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). A yellow box highlights a specific passage in the Flute (Flm) part near the end of the page.

SUITE ECUATORIANA

Parte B

The image displays a page of a musical score for 'SUITE ECUATORIANA', Part B, page 27. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute 1 (Fl 1), Flute 2 (Fl 2), Oboe (Ob), Clarinet 1 (Cl ensi.1), Clarinet 2 (Cl ensi.2), Bassoon 1 (Fg 1), Bassoon 2 (Fg 2), Cor Anglais 1 (Cor. en fñ 1), Cor Anglais 2 (Cor. en fñ 2), Trumpet 1 (Tpt. ensi.1), Trumpet 2 (Tpt. ensi.2), Trombone 1 (Tbn 1), Trombone 2 (Tbn 2), Tuba (Tbn), Timpani (Timp), Percussion (Perc), and Plate (Plat). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is divided into two main sections by a double bar line. The first section features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second section, starting after the double bar line, has a different rhythmic feel. A yellow rectangular box highlights a specific passage in the Trumpet 1 staff, which consists of a series of sixteenth notes. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The page number '27' is located in the top right corner, and the title 'SUITE ECUATORIANA' is at the top center. The section title 'Parte B' is positioned above the second section of the score.

Musical score for Suite Ecuatoriana, page 28. The score includes staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Percussion, Cymbals, Snare), and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass). It features dynamic markings like *mf* and *f*, and performance instructions such as "DEXT." and "extensión de dominantes".

SUITE ECUATORIANA

Estribillo

B'

The image displays a page of a musical score for 'SUITE ECUATORIANA', page 29. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en sib. 1, Cl. en sib. 2), Bassoon (Fg. 1, Fg. 2), Horns (Cor. en sib. 1, Cor. en sib. 2), Trumpets (Tpt. en sib. 1, Tpt. en sib. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Snare Drum (Pnt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The 'Estribillo' section is marked with a green line above the first two staves. The 'B'' section is marked with a blue line above the last two staves. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp* are used throughout. A yellow box highlights a specific passage in the Tpt. en sib. 1 part. The page number '29' is located in the top right corner.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. en si 1

Cl. en si 2

Fg. 1

Fg. 2

Cor. en si 1

Cor. en si 2

Tpt. en si 1

Tpt. en si 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Perc.

Pia.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

sf

acc

SUITE ECUATORIANA

Estribillo

Final

This page contains a musical score for the 'Estribillo' section of 'Suite Ecuatoriana'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat 1 (Cl. en sib. 1), Clarinet in E-flat 2 (Cl. en sib. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), Cor Anglais 1 (Cor. en sib. 1), Cor Anglais 2 (Cor. en sib. 2), Trumpet in E-flat 1 (Tpt. en sib. 1), Trumpet in E-flat 2 (Tpt. en sib. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Snare Drum (Plat.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A yellow box highlights a specific passage in the Flute 1 part. A green line above the Flute 1 staff is labeled 'Estribillo'. A green line above the Cor Anglais 1 staff is labeled 'extensión de dominantes'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4.2 Conclusiones y recomendaciones

En esta tesis se analizó el proceso de creación de una suite ecuatoriana, a la vez que se proponen nuevas sonoridades armónicas con ciertos tintes de música contemporánea, a partir de lo cual se ha buscado promover el interés hacia la música académica ecuatoriana entre las nuevas generaciones de compositores, para que tengan un punto de vista personal de cómo se fusionaron estos géneros tradicionales ecuatorianos con nuevas técnicas de composición, de este modo estar a la vanguardia y seguir enriqueciendo nuestra música.

La forma musical suite desde su inicio tuvo grandes cambios, debido a su versatilidad y a sus diferentes movimientos conectados entre sí, llegó a ser la forma musical preferida por los compositores del barroco y aún en nuestros tiempos es muy famosa dentro de la música popular académica, teniendo como protagonistas a varios compositores ecuatorianos que optaron por tomar dicha forma y realizar una gran obra de mucha valía para el país.

De entre muchas opciones de géneros, se han identificado los más representativos y populares del Ecuador para esta composición, con el afán de crear el sentido de contraposición característico de la suite, a la vez que se conjugaron dichos géneros y su estructura armónica con concepciones compositivas contemporáneas, las mismas que brindaron una sonoridad diversa a la suite sin perder su lenguaje tradicional.

Se recomienda a la comunidad la difusión del repertorio ecuatoriano contenido en este trabajo, el mismo que buscará abrirse espacio para poder ser usado en escuelas de música, conservatorios y universidades nacionales e internacionales, además, ser una herramienta de mucha ayuda para los nuevos compositores del Ecuador.

Se recomienda a la comunidad de nuevos compositores buscar estas y otras sonoridades que enriquecen la música popular académica del Ecuador, mediante experimentación o inclusión de nuevas tendencias compositivas, es importante contar con la disponibilidad y el contingente adecuado para poder llevar estas obras al escenario y así lograr que los medios de comunicación escritos, radio y televisión brinden más espacios para incentivar a la audiencia a conocer las nuevas composiciones y compositores del Ecuador.

BIBLIOGRAFÍA

- Aizaga, C. (2004). *Luis Humberto Salgado - El hombre*. Quito: iMaction.
- Anónimo. (06 de 07 de 2005). *Música ecuatoriana*. Obtenido de Carpeta 2005:
<http://carpeta2005.blogspot.com/2005/07/musica-ecuatoriana.html>
- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito.
- Granda, W. (2004). *El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora*. *Iconos*, 63-70.
- Guerrero, P. (2006). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Kühn, K. (1989). *Tratado de la forma musical*. Huelva: Idea Books, S.A.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, S. L. (1949). *Música y Danza del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.
- Moreno, S. L. (1957). *La música de los Incas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Persia, J. d. (2018). *La Orquesta*. Madrid: Alianza editorial.
- Santana, F. (6 de julio de 2004). *Carlota Jaramillo, la reina del pasillo ecuatoriano*.
Obtenido de EL UNIVERSO:
<https://www.eluniverso.com/2004/07/06/0001/259/842B2FF452B343E7822F178144E03ABE.html/>
- Wong, K. (2012). *La Música Nacional-identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Philadelphia: Ethnomusicology Multimedia.

Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: LABOR, S.A.