



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Posgrado

Suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Obra en tres movimientos estilizado con técnicas compositivas contemporáneas y elementos indígenas ecuatorianos

Previo la obtención del Título de:

Máster en Composición Musical y Artes Sonoras

Autor/a:

NELSON DARIO ORTEGA CEDILLO

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Nelson Darío Ortega Cedillo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

M.T Claudia T. Martínez Riofrío
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

PhD. Rafael Guzmán
Miembro del tribunal de defensa

M.T Diego Benalcázar
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento a mi directora de tesis, Mg. Claudia Martínez, por sus conocimientos, ayuda y aporte en la realización de este proyecto.

A todas y todos los docentes que formaron parte del programa de maestría, para mi experiencia personal, llevo muy buenos recuerdos de amistad y confianza.

A la Universidad de las Artes con su personal administrativo y docente.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a mi hija Allison, por ser mi luz, mi alegría e inspiración.

A mi madre Rosalía por mostrarme el camino a la superación

Resumen

La música pluricultural ecuatoriana se caracteriza por la variedad de ritmos (autóctonos), géneros, formas musicales (populares y académicas); unos se desarrollan por la influencia de tendencias estilísticas y compositivas tradicionales y, otras, por el tratamiento experimental del uso de elementos contemporáneos, cuya función está asociada a diversas expresiones ideológicas.

En la actualidad, la música ecuatoriana busca resaltar las diversas expresiones culturales, desde las músicas indígenas, afro ecuatorianas y mestizas hasta la compleja recombinación de las mismas mediante la influencia de técnicas estilísticas y compositivas tradicionales o contemporáneas. El amplio repertorio ecuatoriano se caracteriza por el tratamiento compositivo y estilístico tradicional y contemporáneo que han influenciado en la producción musical ecuatoriana. Así mismo, desde el análisis de elementos musicales (melódico, rítmico, armónico y morfológico) y, la investigación musicológica, se puede replantear el concepto de la música ecuatoriana.

En resumen, el presente trabajo de investigación está estructurado de la siguiente manera: el primer capítulo trata sobre el objeto de estudio y su relación con los antecedentes teóricos e históricos, la problemática, justificación, hipótesis y descripción de los elementos musicales de los géneros ecuatorianos seleccionados para los movimientos de la suite. Así mismo, una breve descripción del formato y las características técnicas instrumentales que son utilizados para la composición de la suite para guitarra y cuarteto de cuerdas; el segundo capítulo aborda la descripción de los elementos musicales de cada movimiento y un análisis del proceso de composición de la suite. Es decir, en este apartado se podrá observar la descripción melódica, rítmica, armónica y morfológica de los tres movimientos de la suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas.

Palabra clave: análisis musical, música ecuatoriana, nacionalismo, andinismo, proceso compositivo, suite, guitarra clásica, cuarteto de cuerdas.

Abstract

Ecuadorian music is characterized by the variety of rhythms, genres, musical forms (popular and academic); some are developed by the influence of traditional stylistic, compositional tendencies and, others, by the experimental treatment of the use of contemporary elements, whose function is associated with various ideological expressions.

At present, Ecuadorian music seeks to highlight the various cultural expressions, from indigenous, Afro-Ecuadorian and, mestizo music to their complex recombination through the influence of traditional or contemporary stylistic and compositional techniques. The wide Ecuadorian repertoire is characterized by the traditional and contemporary compositional and stylistic treatment that have influenced Ecuadorian musical production. Likewise, from the analysis of musical elements (melodic, rhythmic, harmonic and morphological) and musicological research, the concept of Ecuadorian music can be rethought.

In summary, this research work is structured as follows: the first chapter deals with the object of study and its relationship with the theoretical and historical background, the problems, justification, hypothesis and description of the musical elements of the Ecuadorian genres selected for suite movements. Likewise, a brief description of the format and the instrumental technical characteristics that are used for the composition of the suite for guitar and string quartet; the second chapter deals with the description of the musical elements of each movement and an analysis of the composition process of the suite. That is, in this section you can see the melodic, rhythmic, harmonic and morphological description of the three movements of the Andean suite for guitar and string quartet.

Key word: musical analysis, Ecuadorian music, nationalism, Andeanism, compositional process, suite, classical guitar, string quartet.

ÍNDICE GENERAL

Declaración de autoría y sección de derechos de publicación de tesis	2
Miembros del tribunal de defensa	3
Agradecimientos.....	4
Dedicatoria.....	5
Prólogo.....	6
Resumen.....	7
Abstract.....	8
Índice general.....	9
Índice de figuras.....	13
Índice de tablas.....	14
CAPÍTULO I:	19
1.1 Antecedentes de la música ecuatoriana.....	19
1.2 Nacionalismo ecuatoriano.....	20
1.3 Clasificación del repertorio musical ecuatoriano.....	22
1.4 Catálogo de compositores y sus obras musicales.....	23
1.5 Antecedentes Generales de la suite ecuatoriana.....	30
1.6 Antecedentes generales de la música Andina.....	33
1.7 Criterios de selección del formato: suite para guitarra y cuarteto de cuerdas.....	35
1.8 Criterios de selección de ritmos o géneros musicales.....	38
2 Antecedentes generales de la Suite.....	38
2.1 Características musicales del <i>yumbo</i>	38
2.1.1 <i>Descripción melodía</i>	38
2.1.2 <i>Descripción armónica</i>	38

2.1.3	<i>Descripción rítmica</i>	39
2.1.4	Descripción Morfología.....	39
2.2	Características musicales del capishca.....	39
2.2.1	<i>Descripción melódica</i>	40
2.2.2	<i>Descripción armónica</i>	40
2.2.3	<i>Descripción rítmica</i>	40
2.2.4	<i>Descripción morfología</i>	41
2.3	Características musicales del <i>chaspishka</i>	41
2.3.1	Descripción melodía.....	41
2.3.2	Descripción armónica.....	41
2.3.3	<i>Descripción rítmica</i>	41
2.3.4	<i>Descripción morfológica</i>	42
2.4	Características musicales del danzante.....	42
2.4.1	<i>Descripción melódica</i>	42
2.4.2	<i>Descripción armónica</i>	43
2.4.3	<i>Descripción rítmica</i>	43
2.4.4	<i>Descripción morfológica</i>	43

CAPÍTULO II:

1	Procesos compositivos de la suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas.....	47
	Análisis del primer movimiento	49
1.1.1	Análisis melódico.....	49

1.1.2	Análisis armónico.....	53
1.1.3	Análisis rítmico.....	56
1.1.4	Análisis morfológico.....	56
1.2	Análisis del segundo movimiento de la suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas: Tomebamba.....	57
1.2.1	Análisis melódico.....	57
1.2.2	Análisis armónico.....	60
1.2.3	Análisis rítmico.....	63
1.2.4	Análisis morfológico.....	65
	Conclusiones.....	66
	Recomendaciones.....	67
	Bibliografía.....	69
	Anexos.....	71

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Escala pentafónica menor	40
Figura 2. Círculo armónico del <i>yumbo</i>	41
Figura 3. Pie métrico yámbico.....	41
Figura 4. Círculo armónico ancestral	43
Figura 5. Ritmo del <i>chaspishca</i>	44
Figura 6. Pie métrico trocaico	46
Figura 7. Análisis de la sección A del primer movimiento.....	50
Figura 8. Análisis del interludio del primer movimiento	50
Figura 9. Análisis de la sección B del primer movimiento	44
Figura 10. Análisis de la sección C del primer movimiento.....	51
Figura 11. Análisis del solo de guitarra.....	52
Figura 12. Análisis del solo del arreglista.....	52
Figura 13. Análisis del Outro del primer movimiento.....	53
Figura 14. Análisis armónico de la introducción.....	53
Figura 15. Análisis armónico de la sección A.....	54
Figura 16. Análisis armónico de la sección B.....	54
Figura 17. Análisis armónico de la sección C.....	55
Figura 18. Análisis armónico de las secciones del solo para guitarra.....	55
Figura 19. Análisis de la sección C.....	56
Figura 20. Análisis del desarrollo de la sección A.....	58
Figura 21. Análisis del desarrollo melódico de la sección B.....	58
Figura 22. Análisis del desarrollo motivico del interludio.....	59
Figura 23. Análisis del desarrollo melódico del solo para guitarra.....	59
Figura 24. Análisis del desarrollo motivico.....	60
Figura 25. Análisis del desarrollo melódico.....	60
Figura 26. Análisis del desarrollo armónico: movimiento de voces paralelas.....	61
Figura 27. Análisis del movimiento paralelo de voces (Interludio).....	62

Figura 28. Análisis del movimiento paralelo de voces (sección C).....	62
Figura 29. Análisis del movimiento de voces paralelos a cinco voces.....	63
Figura 30. Análisis del movimiento paralelo a cuatro voces.....	63
Figura 31. Patrón rítmico del chaspishka (introducción).....	64
Figura 32. Patrón rítmico del chaspishka (interludio).....	64
Figura 33. Patrón rítmico del chaspishka (outro).....	64

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Clasificación del repertorio de la música ecuatoriana.....	24
Tabla 2. Compositores, ritmos, géneros y formas musicales.....	27
Tabla 3. Primera generación de compositores ecuatorianos.....	28
Tabla 4. Segunda generación de compositores ecuatoriano.....	29
Tabla 5. Tercera generación de compositores ecuatorianos.....	30
Tabla 6. Cuarta generación de compositores ecuatorianos.....	30
Tabla 7. Catalogo de suites ecuatorianas.....	35
Tabla 8. Tonos ceremoniales.....	36
Tabla 9. Análisis morfológico del primer movimiento.....	56
Tabla 10. Análisis morfológico del segundo movimiento.....	55

Introducción

Según Zamacois (1960), sostiene que la forma suite se caracteriza por agrupar diversos géneros y danzas tradicionales de música de tradición europea (Zamacois, 1960). Del mismo modo, la música ecuatoriana ha encontrado en la suite una alternativa para agrupar diversos ritmos indígenas. Según Segundo Luis Moreno, sostiene que la suite es una forma musical que permite mantener vigente los ritmos indígenas en una sola obra. La influencia de la forma suite, según el análisis descriptivo de la figura 1, La influencia de forma suite se ve reflejado desde la primera generación de compositores ecuatorianos hasta la quinta generación (1950). Sin embargo, no encontramos una suite escrita para guitarra y cuarteto de cuerdas. Por lo tanto, la propuesta es realizar una suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas compuesta por tres movimientos; I. mov. yumbo; II. sanjuán (zapateado); III. danzante. Tiempo (15 min aprox.)

La suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas se compone de tres movimientos que abordan elementos compositivos y estilísticos en cada una de ellas.

En el primer movimiento, que es el yumbo, se refleja el tratamiento compositivo mediante el tratamiento de melodías anhemitónicas, estructura de acordes cuartales, súper-estructuras armónicas sobre ostinatos, pedales melódico-armónico y modulaciones métricas desde el estilo minimalista. La agógica del yumbo resaltará el ritmo autóctono de las culturas indígenas amazónicas. (Polirritmias, polimetrías)

El segundo movimiento, aborda el ritmo del sanjuán (zapateado), que se caracteriza sostenerse sobre por una agógica activa y viva que se desarrolla sobre polirritmias, polimetrías, modulaciones rítmicas y métricas. En cuanto al tipo de sistema se desarrolla en núcleos tonales (tonicalización) sobre una base bi-modal. La forma de este movimiento se desarrolla sobre la forma rondó. La finalidad es presentar los elementos de manera progresiva o contigua. (textural, sistemas modales y no funcional)

Por último, el tercer movimiento se determina por el ritmo del danzante; este movimiento tiene un carácter menos activo, es parte de reposo en relación a los

movimientos anteriores. Las características melódicas se desarrollan en función de imitaciones, repeticiones, secuencias; en el desarrollo rítmico se fundamenta una base rítmica utilizando el pie métrico trocaico y las combinaciones patrones rítmicos (inflexiones rítmicas) compuestos por hemiolias. Finalmente, la parte armónica se caracteriza por la relación de acordes híbridos compuesto por estructuras de cuartas y segundas. Así mismo, el sistema modal servirá de base para el desarrollo de este movimiento con tonalizaciones modales y tonales. (minimalismos y melismas)¹

En todos los movimientos de la suite, concretamente, en el plano orquestal se presenta combinaciones, empastes sonoros entre la guitarra y las cuerdas frotadas. Los recursos técnicos de los instrumentos, tales como: pizzicato, spiccato, trémolo, con legno, con sordina, etc. determinará la sonoridad de las cuerdas frotadas y, las técnicas de guitarra, tales como: pizzicato, staccato, pizzicato Bartok, tambora, tarola, castañuela, congas, etc. resaltará la sonoridad de la guitarra contemporánea.

Objetivos generales

Componer una suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas a través de la integración de ritmos indígenas para los movimientos de la suite; I. mov. yumbo; II. sanjuán (zapateado); III. danzante. Tiempo (15 min aprox.)

Objetivos específicos

1. El principal objetivo es la composición para el formato de guitarra clásica y cuarteto de cuerdas (violín 1, violín 2, viola y cello).
2. Determinar el estilo es escritura para guitarra sola y el cuarteto de cuerdas mediante un análisis estilístico.
3. Analizar los elementos musicales de una suite de compositores ecuatorianos.

¹ Lorenzo, Margarita, Arantxa Lorenza. *Análisis Musical: claves para entender e interpretar la música*. Spain: Editorial de Música Boileau S.A. 2004.

4. Determinar las técnicas de composición para cada movimiento de la suite.

Los procedimientos para alcanzar el objeto de estudio serán mediante la investigación documental y la metodología cualitativa y cuantitativa. Se utilizará la investigación documental para comprender el contexto histórico y función del concierto en la composición musical; se utilizará la metodología cuantitativa para determinar los tipos de concierto, ritmos o géneros musicales utilizados en el desarrollo de cada movimiento que compone la suite; y, la metodología cualitativa para el análisis descriptivo y comparativos de la forma musical, orquestación, estilo compositivo y otros elementos musicales

Con respecto a lo antes mencionado, se puede observar que no existe obras escritas con el formato de suite para guitarra y cuarteto de cuerdas, sino que existen suites escritas para instrumentos solos o secciones, tales como: secciones de cuerdas, vientos o dúos (guitarra y piano) y orquesta sinfónica. Aunque existe suites para la guitarra sola, tales como: Ecuatoriana No. 3 por Marcelo Beltrán; Suite ecuatoriana No. 1 y 2 por Terry Pazmiño; Suite “Ecuatoriana” “Yuyana” por Cesar Bustos Cabezas; Suite “Ecuatoriana” por Oswaldo Ramón entre otros. Sin embargo, no existe una suite andina ecuatoriana para guitarra y cuarteto de cuerdas.

Según Zamacois (1960), sostiene que la forma suite se caracteriza por agrupar diversos géneros y danzas tradicionales de música de tradición europea (Zamacois, 1960).² Del mismo modo, la música ecuatoriana ha encontrado en la suite una alternativa para agrupar diversos ritmos indígenas. Según Segundo Luis Moreno, sostiene que la suite es una forma musical que permite mantener vigente los ritmos indígenas en una sola obra³. La influencia de la forma suite, según el análisis descriptivo de la figura 1, La influencia de forma suite se ve reflejado desde la primera generación de compositores ecuatorianos hasta la quinta generación (1950). Sin embargo, no encontramos una suite escrita para guitarra y cuarteto de cuerdas. Por lo tanto, la propuesta es realizar una suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas compuesta por tres movimientos; I. mov. yumbo; II. sanjuán

² Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A. 1960

³ Juan Pablo Muñoz. *La música ecuatoriana*. Bibliografía Nacional del Ecuador Eugenio Espejo. 1938, 22-23

(zapateado); III. danzante. Tiempo (15 min aprox.)

En cuanto al tratamiento orquestal se propone componer para un cuarteto de cuerdas (violín 1, violín 2, viola y cello) que será interpretado por *el Ensamble DaCapo*. Sobre este formato mixto se utilizará elementos estilísticos y técnicas compositivas e instrumentales contemporáneos.

La suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas se compone de tres movimientos que abordan elementos compositivos y estilísticos en cada una de ellas. En el primer movimiento, que es el yumbo, se refleja el tratamiento compositivo mediante el tratamiento de melodías anhemitónicas, estructura de acordes cuartales, súper estructuras armónicas sobre ostinatos, pedales melódico-armónico y modulaciones métricas desde el estilo minimalista. La agógica del yumbo resaltará el ritmo autóctono de las culturas indígenas amazónicas. El segundo movimiento, aborda el ritmo del sanjuán (zapateado), que se caracteriza sostenerse sobre por una agógica activa y viva que se desarrolla sobre polirritmias, polimetrías, modulaciones rítmicas y métricas. En cuanto al tipo de sistema se desarrolla en núcleos tonales (tonicalización) sobre una base bi-modal. La forma de este movimiento se desarrolla sobre la forma rondó. La finalidad es presentar los elementos de manera progresiva o contigua.

Por último, el tercer movimiento se determina por el ritmo del danzante; este movimiento tiene un carácter menos activo, es parte de reposo en relación a los movimientos anteriores. Las características melódicas se desarrollan en función de imitaciones, repeticiones, secuencias; en el desarrollo rítmico se fundamenta una base rítmica utilizando el pie métrico trocaico y las combinaciones patrones rítmicos (inflexiones rítmicas) compuestos por hemiolias. Finalmente, la parte armónica se caracteriza por la relación de acordes híbridos compuesto por estructuras de cuartas y segundas. Así mismo, el sistema modal servirá de base para el desarrollo de este movimiento con tonicalizaciones modales y tonales.

CAPÍTULO I

Antecedentes de la música ecuatoriana

La música ecuatoriana tiene su origen en el nacionalismo, que es una corriente estilística europea que influyó en Europa y posteriormente en Latinoamérica. Desde el siglo XVIII, la música ecuatoriana se interpreta mediante canciones populares hispanas que enfatizan ciertos personajes y eventos importantes de la historia. Por ejemplo, durante los acontecimientos revolucionarios llevados por Simón Bolívar, estos sirvieron de inspiración tanto para escritores, poetas y músicos, quienes se veían representados e identificados a través de una considerable cantidad de versos y canciones.⁴ Sin embargo, para Segundo Luis Moreno, durante este siglo, él no considera que se hable más que de un nacionalismo musical débil. Además, Segundo L. Moreno citado por Juan Pablo Muñoz Sanz sostiene que “desde el siglo XVIII hasta nuestros días (inicio del siglo XX) no se puede hablar, por tales motivos, sino de imitadores, más o menos felices o cruelmente desafortunados, de la música europea, y citar ensayos débiles de nacionalismo musical.

De acuerdo a lo mencionado anteriormente, se puede deducir que antes de Segundo Moreno, no se habla de un nacionalismo ecuatoriano, sino de la interpretación de obras populares y sacras que llegaron a América durante la colonia española e independientemente de la música indígena que en ese entonces no se consideraba como parte de la música ecuatoriana. Aunque, durante la colonia, la didáctica musical ya tenía su origen en el Colegio San Andrés hacia mediados del siglo XVI. Sin embargo, la enseñanza estuvo enfocado específicamente para el estudio teórico y práctico y no la composición, pero no hasta llegar al siglo XVIII, en donde García Moreno se interesó en impulsar la enseñanza en el segundo conservatorio radicado en Quito, que según Moreno citado por Juan Pablo Sanz sostiene que, “fue García Moreno que intuyó la necesidad de dar a la enseñanza de la música el valor permanente, en organismo capaz de evolución indefinida”. Luego, “Eloy Alfaro emuló en todos los aciertos de su digno antecesor” para la enseñanza

⁴ Andrago, *La identidad ecuatoriana...*, 112-113.

de composición musical, la cual “fue considerada fuente única de supervivencia para el genio de razas y naciones”⁵. Considerando este apartado citado por Sanz, él señala que la presencia de “Marconi y Brescia, en particular el segundo, (fue quien) orientó esta disciplina hasta conseguir resultados apreciables. Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado son los dos representantes de la escuela de Brescia (escuela italiana).

En conclusión, se puede entender que la música nacionalista ecuatoriana tiene su origen a partir de la llegada de Doménico Brescia al país y, consecutivamente, su influencia se conservaría en sus alumnos, quienes fueron sus sucesores, Segundo Moreno y Francisco Salgado. Es decir que existe un antes y un después de Doménico de Brescia. Antes de la llegada de Brescia, la música ecuatoriana se interpreta en función al sentimiento simbólico nacional luego de dos eventos históricos en Suramérica, la independencia de Simón Bolívar y la disgregación de la Gran Colombia. En ese entonces se interpretaba nada más que música europea, tales como: minuetos, valsos, marchas, polkas, pasacalles, contradanzas, etc. Las cuales carecían de elementos musicales característicos nacionalista.⁶ Es decir, desde que se instauró la República del Ecuador en 1830, pasaron varios años hasta la llegada de Doménico de Brescia en 1903 al país para impulsar la música ecuatoriana desde una corriente nacionalista.

Nacionalismo ecuatoriano

Antes de llegar a la definición de nacionalismo ecuatoriano, cabe mencionar que R. Wagner es considerado el padre de la escuela musical alemana y uno de los pilares fundamentales del nacionalismo alemán y antecesor del grupo de los cinco, cuyos miembros fueron: Balakirev, Cui, Borodín, Rimski-Korsakov y Musorgsky, quienes marcarían un lugar importante en la historia de la música nacionalista⁷. A este hecho se puede reafirmar que, “en la segunda mitad del siglo XIX, en Europa, surgió una corriente llamada “Nacionalismo”, los compositores académicos para sus creaciones recurrieron a la

⁵ Muñoz, *La música ecuatoriana...*, 25-26.

⁶ Muñoz, *La música ecuatoriana...*, 22.

⁷ Linares, *Las otras caras de Euterpe...*, 8.

música folclórica, así pretendieron crear identidad nacional”.⁸ Del mismo modo, el nacionalismo ecuatoriano se basa en los mismos principios. Según Mario Godoy “el nacionalismo (ecuatoriano), [...] (busca) establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestidos de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (afines a las estéticas del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aún de atonalismo, (es decir) de “modernidad” en la más amplia aceptación de la palabra”. Así mismo, Gerardo Guevara citado por Pablo Guerrero, sostiene que “los nacionalistas ecuatorianos usaban la designación de *música estilizada* para sus obras basadas en motivos populares o indígenas, dentro de modelos técnicos europeos; el compositor Gerardo Guevara (1930-) proponía que se la llamara *música elaborada*”.

Aunque se describe claramente el nacionalismo ecuatoriano, poco se sabe de las primeras obras con esta influencia. De tal manera, que es importante conocer el origen compositivo con estas características nacionalistas, y se puede afirmar que las primeras obras nacionalistas fueron creadas por Doménico de Brescia, según Segundo Luis Moreno, citado por Pablo Guerrero, afirma que:

El maestro Doménico de Brescia fue el primero en escribir música ecuatoriana [...]. A él le corresponde, pues, la hora de haberla iniciado y fomentado, indicando claramente la ruta que debe seguir. Antes de él nadie había sospechado siquiera que la música indígena tuviera algún valor para el arte.⁹

Además, se puede decir que Brescia no se limitó en educar y fomentar la música ecuatoriana con elementos melódicos y rítmicos indígenas, sino, también se puede apreciar su interés en componer obras con elementos musicales indígenas y afro ecuatorianas.

Las obras de Doménico de Brescia reflejan una clara influencia nacionalista al integrar elementos rítmicos y melódicos en sus composiciones. Según Julio Bueno sostiene que “Brescia entrenó a Segundo Moreno y F. Salgado “con la utilización de la pentafónica

⁸ Godoy, La música en la Presidencia...119.

⁹ Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo 1*, 31

¹⁰ Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo1*, 347-348.

andina fusionada con el sistema armónico europeo (tonal-funcional) y en el desarrollo de los formatos académicos camerales y sinfónicos partiendo de materiales musicales vernáculos (temas indígenas-andinos), cimentando así el nacionalismo musical ecuatoriano. No olvidemos que el mismo Brescia compuso su *Sinfonía Ecuatoriana*¹¹

Entre sus obras que hacen alusión a las características mencionados se lista las siguientes:

El Quinteto para cellos y piano, Andantino, quasi allegretto consiste en una obra de un solo movimiento que fue escrita en 1904. Esta obra fue dedicado a la memoria de los soldados ecuatorianos caídos con la guerra de Perú, pero la obra que puede considerarse puramente nacionalista ecuatoriana es el cuarteto de cuerdas para dos violines, viola y cello. Titulada “Impresión de los Andes”, que según Jhon Walker, esta obra de cuatro movimientos, que fue escrita en 1918, se caracteriza por el uso de un lenguaje melódico típico de los ritmos ecuatorianos, tal como el sanjuanito.¹²

En conclusión el nacionalismo ecuatoriano tiene su origen a inicios del siglo XX con obras de Doménico de Brescia, Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado, quienes fueron los primeros sucesores ecuatorianos en expandir el legado que dejó Brescia. A partir este siglo XX se puede afirmar el inicio de la música nacionalista ecuatoriana. Sin embargo, el sentimiento nacional ya se viene anunciando desde la segunda mitad del siglo XIX en canciones hispanas (géneros populares y formales europeos) que fueron apropiados por intérpretes, directores y, posteriormente por compositores ecuatorianos (S. Moreno y F. Salgado), quienes proponen la fusión de elementos melódicos y rítmicos indígenas, así como el uso de ritmos afro ecuatorianos dentro de géneros populares y formas musicales populares y académicas europeas. De esta manera, se puede definir la música ecuatoriana: “al ser un país pluricultural, no (se puede) [...] hablar de la música del Ecuador, sino de las músicas del ecuador, además estas músicas [...] no son estáticas, son dinámicas, (las cuales) están en constante innovación.”¹³

¹¹ Bueno, 1906-2006: Un Siglo de Música Ecuatoriana, s.f.

¹² Walker John. *Cayambis music press: Latin America Classical Sheet Music*.

¹³ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música Ecuatoriana*. (Quito: Corporación Editora Nacional, 2007).

Clasificación del repertorio musical ecuatoriano

La música ecuatoriana se compone por una gran diversidad de ritmos, géneros y formas musicales populares y académicas estilizadas por importantes compositores que aportaron al repertorio musical. La gran diversidad de géneros y formas musicales se caracteriza por la integración de melodías, ritmos, formatos autóctonos indígenas, afro-ecuatorianos, montubios y mestizos dentro de formas vocales, instrumentales o mixtas tradicionales y contemporáneas. Y, a su vez, estilizadas con técnicas estilísticas y compositivas tradicionales y contemporáneas.

Para ilustrar en detalle el siguiente cuadro describe cuatro categorías y la influencia de fuentes externas que forman parte de la mixtura en la música ecuatoriana.¹⁴

Géneros de música vernácula ecuatoriana “Nacionalidad ecuatoriana”		Influencia musical académica tradicional y contemporánea “foránea”	
Categoría	Ritmos/ género	Forma/Género tradicional	Géneros contemporáneos
Indígena	sanjuanito, yaraví, danzante, *yumbo y los cantos ánent y nampet	Formas y géneros de música europeas: música académica tradicional (S. XVI-XIX) y contemporánea (S. XX) Variaciones, suites, fugas, corales, zarabandas, burrée, recitativos, rondeñas, poema coral, caprichos, rapsodias, suites, música de cámara, música, conciertos, cantatas y sinfonías	Géneros de música norteamericana: música académica contemporánea (S. XX). Ragtime, foxtrot, jazz, etc.
Afro-ecuatoriana	bomba, andarele, bambuco y torbellino, marimba 6/8, entre otros.		
Mestizo	pasillo, albazo, fandango, costillar, pasodoble, tonada, pasacalle, aire típico, capishca, chaspishka y fox incaico.		
Montubio	alza, amorfino (2/4)		

Cuadro 1. Clasificación del repertorio de la música ecuatoriana¹⁵

En el cuadro anterior se puede observar la clasificación de ritmos autóctonos indígenas que muchos de ellos mantienen las características melódico/rítmico. Estos ritmos aún podemos escuchar en fiestas o ceremonias indígenas de la amazonia y la sierra andina. Sin embargo, aún hay ritmos indígenas que deben ser estudiados e integrarlos dentro del catálogo musical ecuatoriano, tales como los cantos *ánent* y *nampet*, que son ritmos

¹⁴ Guerrero Gutiérrez, “Diablo Ocioso”, 17-18.

¹⁵ Cuadro elaborado por el autor de la tesis

autóctonos indígenas de la comunidad shuar, los cuales también que pueden ser acompañados con instrumentos musicales. “La base melódica del *ánent* consiste generalmente en tres tonos básicos, la tónica, la tercera, la quinta [...] y la octava [...]. Las repeticiones de motivos melódicos y rítmicos son un rasgo típico del *ánent*, que generalmente tiene un ritmo binario de pulsación irregular”¹⁶. Por lo tanto, se puede decir que la música autóctona se considera dentro de los ritmos indígenas por el desarrollo melódico/ritmo, carente de patrones o progresiones armónicas.

Compositores ecuatorianos: clasificación por generaciones

El patrimonio musical ecuatoriano cuenta con un amplio número de compositores, que aportan y han aportado con una gran cantidad de obras que se encuentran publicadas en archivos sonoros, digitales, manuscritos, etc. Por lo tanto, para el presente trabajo se ha delimitado en presentar los principales compositores ecuatorianos clasificados cronológica entre los años 1870-1950 dentro en cuatro generaciones. La clasificación se realizó mediante una síntesis obtenida de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo I y II de Pablo Guerrero¹⁷ y, apuntes señalados en artículos por Julio Bueno¹⁸ y Juan Mullo. Además, en el siguiente cuadro se puede observar las obras considerando aspectos, tales como: lo morfológico y estilo.

¹⁶ Bammer, *La voz mágica...*, 76.

¹⁷ Guerrero, *Enciclopedia de la Música...*, 2002.

¹⁸ Bueno, *1906-2006: Un siglo de Música*, s.f.

ESTILO ECUATORIANO	COMPOSITORES	RITMOS INDIGENAS, AFROECUATORIANOS Y GÉNEROS POPULARES	FORMAS VOCALES, INSTRUMENTALES Y MIXTAS DE TRADICIÓN EUROPEA	ESTILO EUROPEO
Nacionalismo "inicial" (1866-1939)	Doménico de Brescia (1866-1939)	Sanjuanito, yaraví, danzante y "bomba"	Sinfonía, suite y variaciones	Neobarroco
Ira. Generación. Compositores nacionalistas (1870-1890)	Segundo L. Moreno (1882-1972) Francisco Salgado (1880-1970) Sixto M. Durán (1875-1947) Pedro Traversari (1874-1956) Salvador Bustamante (1976-1935) Casimiro Arellano (1880-1970)	Yaravíes, huaynos, sanjuanitos <hr/> Pasillos, albazos, fox incaico, cueca, amorfinos, tangos, boleros, habaneras, chilena / pasodobles, valeses, villancicos, marchas, rondeñas, barcarolas, himnos, polkas, fox trot, zarzuelas, serenatas.	Sinfonías, óperas, conciertos, sonatas, suites, preludios, corales, oberturas, romanzas, cantatas, caprichos, fantasías, poemas sinfónicos, elegías, variaciones, fugas, gavotas, melodramas, misas, motetes, corales, lied, nocturnos.	Neobarroco /Romántico <hr/> Modalidad y tonalidad
2da. Generación. Compositores nacionalistas (1890-1950)	Luis H. Salgado (1903-1977) Belisario Peña Ponce (1902-1959) José Ignacio Canelos (1898-1957) Ricardo Becerra Lara (1905-1975) Alberto Moreno (1889-1980) Ángel H. Jiménez (1907-1965) Inés Jijón (1909-1995) Juan Pablo Muñoz (1898-1964) José Canelos (1898-1957) pasillos, Néstor Cueva Negrete (1910-1981) Corsino Durán Carrión (1911-1975)	Danzante, tonadas, yaravíes, huaynos, sanjuanitos, cantos <hr/> Tango incaico, Pasillos, albazos, fox incaico, cueca, amorfinos, tangos, boleros, habaneras, chilena / tonadas, zambas, pasodobles, valeses, villancicos, marchas, aires, rondeñas, barcarolas, himnos, polkas, fox trot, zarzuelas, serenatas.	Suites, Ballets, rapsodias, interludios, sinfonías, óperas, conciertos, sonatas, preludios, corales, oberturas, romanzas, cantatas, caprichos, fantasías, poemas sinfónicos, elegías, variaciones, fugas, gavotas, melodramas, misas, motetes, corales, lied, nocturnos.	Neobarroco /Romántico (Modalidad y tonalidad) Post-romanticism o expresionista dodecafonismo serialismo integral)
3ta. Generación. Compositores nacionalistas (1950)	Carlos Bonilla (1923-2010) Gerardo Guevara (1930) Mesías Maiguashca (1938) Jorge Campos (1960)	Bombas, danzas, yumbo, yaravíes, sanjuanitos, aires típicos, tonadas / albedo, pasillo, pasacalles / marchas, himnos, vals.	Cantatas, trípticos, miniaturas, suites, aires, oberturas, operetas, preludios, ballets, marchas / música vocal, orquesta, cámara, coral, sonatas / preludios, nocturnos, variaciones sinfónicas /	Impresionismo, expresionismo, puntillismo, neoclasicismo / Música concreta y electroacústica /

			formas sonoras acústicas, electroacústicas y mixtas	
4ta. Generación Compositores Nacionalistas (1960-70)	Terry Pazmiño (1949) Jacinto Freire Camacho (1950). Patricio Mantilla Ortega (1950) Mario Godoy Aguirre (1954). Juan Mullo (1956). Milton Estévez (1947). Arturo Rodas (1951). Diego Luzuriaga (1955). Julio Bueno (1958) Blanca Layana (1953) Álvaro Manzano (1955)	Bombas, danzas, yumbo, yaravíes, sanjuanitos, aires típicos, chaspiska, capishca, tonadas / albazo, pasillo, pasacalles / marchas, vales	Cantatas, trípticos, miniaturas, suites, aireas, oberturas, operetas, preludios, ballets, marchas / música vocal, orquesta, cámara, coral, sonatas / preludios, nocturnos, variaciones sinfónicas / formas sonoras acústicas, electroacústicas y mixtas	Música electroacústica, electrónica, concreta, “ismos”, Música popular indígena y afro-ecuatoriana
Contemporáneos actuales	Jannet Alvarado (1963). Juan Campoverde (1964) José Campos Serrano (1960) Marcelo Ruano (1962) Alex Alvear (1962) Wilson Haro (1963) William Panchi (1964) Lucia Patiño (1967) Leonardo Cárdenas (1968) Paquito Godoy (1971) Cesar Santo Tejada (1962) Eduardo Florencia Eugenio Auz (1958) Mónica Alvarado (1959) Marcelo Uzcátegui (1959) Pablo Freire (1961) Julián Pontón (1961) Alejandro Bravo (1961) Raúl Garzón (1963) Marcelo Beltrán (1964) Juan Esteban Cordero (1967-1993) Cristian Mejía (1973) Juan Valdano (1967)	Bombas, danzas, yumbo, yaravíes, sanjuanitos, aires típicos, tonadas / albazo, pasillo, pasacalles / marchas, jazz, rock, blues, etc.	trípticos, miniaturas, suites, aireas, oberturas, preludios, / música vocal, orquesta, cámara, coral, / preludios, variaciones / formas sonoras acústicas, electroacústicas y mixtas Música experimental	Música Ecléctica Producción de música comercial popular Rompimiento entre música académica y música popular (jazz, rock, fusión, new age, nacional, latin jazz, etc.)

Cuadro 3. Compositores, ritmos, géneros y formas musicales¹⁹

Considerando el cuadro anterior, se puede observar un resumen de las principales características que sirven de referencia para el objeto de estudio. En el catálogo se puede

¹⁹ Catálogo realizado por el autor de la tesis mediante un estudio de campo de la Enciclopedia de la Música ecuatoriana Tomo I y II de Pablo Guerrero, 2001-2005 y fuentes de artículos de Julio bueno.

ver el listado de varios compositores, ritmos, géneros, formas y estilos. De esta manera, el catalogo permite consolidar que no existen obras escritas para el formato planteado en el objeto de estudio, que es una suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Por lo tanto, la propuesta de la tesis es aportar al repertorio ecuatoriano con una escribir una suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas utilizando técnicas de composición contemporánea. (ver cuadros 4-7)

En el siguiente cuadro se puede observar en detalle el catálogo de compositores ecuatorianos y el repertorio musical que forma parte del patrimonio cultural del Ecuador

Catálogo de compositores y sus obras musicales.²⁰

Primera generación de compositores ecuatorianos nacionalistas (italiana y francesa).

Segundo L. Moreno (1882-1972); Compositor imbabureño director y musicólogo. Suite ecuatoriana (I mov. plegarias indígenas y, IV mov. Yaraví), nocturnos (yaraví), Elegía orquestal, Perdón (cantos de los indios Cañaris), ; Pasillos, pasodobles, valeses, villancicos, marchas, rondeñas, barcarolas, preludios, polkas, cantatas, himnos, marchas oberturas, romanzas, huaynos, sanjuanito, yaravies.

Francisco Salgado (1880-1970); compositor cayambeño, crítico y pianista (I. Chopin). Sinfonías, conciertos, fugas, suite sinfónica, minué, caprichos, fantasías, poemas sinfónicos, romanzas, elegías, variaciones y fugas, sonata N.2 atonal para piano, danzas ecuatorianas, poemas, sonatas, corales, música infantil, marchas, himnos, pasillos, barcarolas, yaravies, sanjuanitos, albazos.

Sixto María Duran (1875-1947), compositor quiteño y pianista; danzantes, fantasías, for trot, Fox incaico, fox indiano, sanjuanito himnos, marchas, música sacra, ópera (Cumandá) oberturas, pasillos, pasodobles, gavotas, poemas sinfónicos, romanzas, valeses, operetas, zarzuelas, serenatas (yaraví), suites, fantasías

Pedro Traversari (1874-1956), compositor quiteño y director; danzas de música indígena, romanzas y cantos incaicos, himnos pentafónicos, melodramas indígenas (Cumandá o la Virgen de la selva, La Profecía de Huaricocha, Kiskis o el último exponente del espíritu inca). Tríptico del Indio - Andino, Himno Pentafónico, Suite Sinfónica (Glorias Andinas).

Otras escuelas

Salvador Bustamante (1876-1935) compositor lojano, director y pianista/organista; pasillos, polkas, valeses, himnos, fox incaicos, cuecas, tangos, boleros, fox, villancicos, pasodobles, habaneras, marchas, misas, modalidad indígena.

Casimiro Arellano (1880-1970), compositor guayaquileño. Fantasía (amorfinos), pasodobles, pasillos, valeses, mazurcas, fox trot, yaravies, chilenas, polkas, himnos.

Cuadro 4. Primera generación de compositores

²⁰ Cuadros creados por el autor de la tesis

Luis H. Salgado (1903-1977); compositor (eclectico) cayambeño, pianista y crítico musical. sanjuanito futurista, sinfonías; S. Atahualpa,, I.S. Andina en Gm [sanjuanito, yaraví, danzante, albazo], II.S. Sintética N.1 y 2, III.S. ADHGE (serie), IV.S. Ecuatoriana, V.S. Neo-romántica, VI.S. Orquesta de cuerdas y timbal, VII.S. (s.n), VIII.S. Conmemoración, S. Ritmos Vernaculares, suites / tríptico (coreográfica, ecuatoriana y ballet indígena), sonatas, operetas, melodramas, conciertos, poemas sinfónicos, ballets, ópera (Cumandá), operetas, variaciones, misas, música de cámara, rapsodias, marchas, trípticos, cantatas [1.preludio, 2. yaraví, 3. tonada, 4. danza nativa, 5. Interludio dodecafónico, 6. Danza ritual, Invocación telúrica]; variaciones [fuga-yaraví-sanjuanito-aire de yumbo-albazo-aire típico]; himnos; pasacalles, pasillos, aire típico, sanjuanito, danza ritual, canción de cuna e inca, yaraví, barcarola, fox-preludio, alza, danzante.

Otras escuelas

Belisario Peña Ponce (1902-1959), compositor, pianista y director quiteño; sonatas, serenatas, preludios, misas, motetes, corales, himnos, nocturnos, romanzas, lied, danzas ecuatorianas (S.M.D). Sus composiciones se enfatiza sobre la música sacra.

José Ignacio Canelos (1898-1957); compositor (pasillos) y pianista (Ibarra). Poema Indígena, suite sinfónica, tonadas, poemas sinfónicos, fox inca, vales, capricho indiano, pasillo, sanjuanitos, danza indígena, pasacalle, himnos, sinfonías ecuatorianas, yaravies.

Ricardo Becerra Lara (1905-1975); compositor quiteño (jazzista), trombonista y pedagogo. Fox incaico, tonada, pasillos, pequeña suite de danzas indígenas, tango incaico, sanjuanitos y danzantes (S.M.D). (Entre sus obras resalta las composiciones de pasillos)

Corsino Duran Carrión (1911-1975), compositor y violinista quiteño; poemas sinfónicos, suites, sanjuanitos, romanzas ecuatorianas, pasillos, duetos, fugas, habaneras, himnos, marchas, pasacalles, vales, yaravies, zamba, caprichos.

Edgar Palacios (1940), compositor y trompetista lojano; pasillos, sanjuanitos, himnos, marchas, cantatas, misas, orquesta y solista.

Ángel Honorio Jiménez (1907-1965), compositor y pedagogo; pasillos, tangos, chilenas, fox trot incaico, marchas, sanjuanitos, vals, pasodobles, fantasías sinfónicas, corales, danzas, canción, aires ecuatorianos, himnos, ronda, oberturas, romanzas.

Néstor Cueva Negrete (1910-1981), compositor, violoncelista y pedagogo quiteño. Preludios, fugas, yaravies, sanjuanitos, fantasías ecuatorianas, yumbos, romanzas, alza, fox incaico, pasillos.
(Gustavo Salgado, Alberto Moreno, Ángel Honorio Jiménez, Inés Jijón, Juan Pablo Muñoz)

Cuadro 5. Segunda generación de compositores ecuatorianos

Escuela de música contemporánea francesa

Gerardo Guevara (1930), compositor, pianista y director quiteño; himnos, sanjuanitos, pasillos, ballets, yumbo, albazo, yaraví, danzantes, tonadas, marchas indígenas, aires típicos / cantatas, preludios, óperas, oberturas, arias, suite (Ecuador), miniaturas, trípticos, Ismos: (I. Impresionismo, II. Expresionismo, III. Puntillismo, IV. Neoclasicismo, V. Realismo Latinoamericano, VI. Concreto Abstracto).

Escuela de música contemporánea alemana (electroacústica): Stotoekhausen

Mesías Manguashca (1938), compositor quiteño. (electroacústica e informática musical); música de cámara, música concreta, formas sonoras acústicas/electroacústicas, etc.

Jorge Campos (1960), compositor (electroacústica e informática musical); música de cámara, coral, orquestales, formas sonoras acústicas/electroacústicas, etc.

Carlos Bonilla (1923-2010) compositor quiteño; preludios, yumbo, pasillos, nocturnos, danzas, pasacalles, danzas indígenas, sanjuanitos, aire típico, vales, suite andina (fantasía) y variaciones sinfónicas.

Cuadro 6. Tercera generación de compositores ecuatorianos

Escuela de música contemporánea francesa (concreta/electroacústica): Pierre Schaeffer.

Milton Esteves (1947), compositor y guitarrista (electroacústica e informática musical); formas sonoras para formatos acústicos, electro-acústicos y mixtos; Campana de Bronce, Anécdotas Vueltas a Contar, Cantos Rodados, Cantaleta y Final, Clave Bien Destemplado, etc.

Arturo Rodas (1951), compositor (electroacústica e informática musical); música de cámara, coral, orquestales, formas sonoras acústicas/electroacústicas, etc.

Juan Campoverde (1964), compositor. (electroacústica e informática musical); música de cámara, música concreta formas sonoras acústicas/electroacústicas, etc.

Otras escuelas:

Diego Luzuriaga (1955) compositor lojano; música vocal, orquesta, cámara, cine, solista y cinta, yumbos, bombas, sanjuanitos, danzantes, yaravíes, pasillos.

Blanca Layana (1953), compositora guayaquileña; música de cámara, piezas para piano, piezas corales, obras sinfónicas y operas infantiles. (escuela rusa).

Julio Bueno (1958), compositor y pianista lojano; Variaciones sobre un tema folklórico ecuatoriano, rondós, cantatas, sonatas (escuela rumana).

Terry Pazmiño (1949) compositor y guitarrista; pasillos, albazos, sanjuanitos, danzantes, yumbos, suites, concierto para guitarra y orquesta, tonadas, estudios.

Cuadro 7. Cuarta generación de compositores ecuatorianos y contemporáneos actuales.

En resumen, considerando el análisis descriptivo de las obras de muchos de los compositores ecuatorianos se puede agregar otra observación; que existen obras para

Universidad de las Artes

guitarra sola, cuyos compositores representativos se nombran a Carlos Bonilla y Terry Pazmiño. De esta manera, se puede comprender que la guitarra ha sido un instrumento poco utilizado para el repertorio ecuatoriano en las generaciones anteriores. Sin embargo, existe un concierto para guitarra y orquesta sinfónica de Terry Pazmiño, la cual según el compositor se encuentra en revisión, pero desconoce que se haya escrito una suite para guitarra y cuarteto de cuerdas. Del mismo modo, el guitarrista Diego Pacheco afirma que no existe una suite con esas características.²¹

Antecedentes generales de la suite ecuatoriana

Según Zamacois sostiene, que la forma suite se caracteriza por agrupar diversos géneros y danzas tradicionales de música de tradición europea.²² Del mismo modo, la música ecuatoriana ha encontrado en la suite una alternativa para agrupar diversos ritmos indígenas. Según Segundo Luis Moreno, sostiene que la suite es una forma musical que permite mantener vigente los ritmos indígenas en una sola obra.²³

Existen varios creadores de música académica que realizaron obras en la forma suite, “unos bajo los cánones europeos y otros sumaron elementos melódicos, rítmicos, etc., de la música ecuatoriana”.²⁴ Para ilustrar, el siguiente cuadro presenta varias suites de compositores ecuatorianos que hasta el momento han sido analizadas.

Compositor	Obra	Forma	Estructura	Elementos musicales
Doménico de Brescia (1866-1939)	Secod Suit “Rapsodic” N° 2	Mov. I. Preamble. Mov. II. Intermezo. Mov. III. Finale.	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado

²¹ Información obtenida por una entrevista vía teléfono.

²² Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. (Barcelona: Editorial Labor S.A, 1960). 151.

²³ Muñoz, *La música ecuatoriana*. (Bibliografía Nacional del Ecuador Eugenio Espejo, 1938). 22-23

²⁴ Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo II*, 1332.

Universidad de las Artes

Segundo Moreno (1882-1972)	Suite Ecuatoriana N° 1.	Mov. I. Preludio sinfónico, danzante Mov. II. Danza ecuatoriana, Sanjuanito Mov. III. Romanza sin palabras, yaraví. Mov. IV. Rondó	Idem	Modo menor/mayor	
	Suite Ecuatoriana N° 1.	Mov. I. Danzante: danza ritual indígena Mov. II. Sanjuanito: danza semi-religiosa indígena, Mov. III. Yaraví: canto triste de amor. Mov. IV. Pasillo: danza criolla. Mov. V. Rondeña: danza criolla ecuatoriana.	Idem	Análisis no encontrado	
Francisco Salgado (1880-1970)	Suite Matrimonio eclesiástico en una aldea.	No registrado	Idem	Idem	
Idem	Suite Ecuatoriana N° 3.	Mov. I. Albazo Mov. II. Plegaria. Mov. III. Danzante Mov. IV. Nocturno Mov. V. San Juanito	Idem	Análisis no encontrado	
Luis H. Salgado (1903-1977)	(Suite Atahualpa) ²⁵	Mov. I. Visiones Proféticas de Viracocha	Intro / A/ B/ A1/ c/ A2	Pentafónico; 4/4, 3/4	
		Mov. II: La fiesta del sol (San Juanito)	Intro/ A/ B/ A1/ coda	Pentafónico; 2/4, 4/4 (homofonía)	
		Mov. III: La tragedia de Cajamarca			
		Entrada de Atahualpa	Ostinato/b/ostinato	Pentafónico; 4/4	
		En la Plaza abandonada	a/b/coda		
Diálogo de Atahualpa y el padre Valverde	A/ B/inter./b/a-b/ a1-c				

²⁵ Análisis extraído de la tesis de maestría de Raúl Ernesto Levoyer Rodríguez (2012)

Universidad de las Artes

		El combate	Intro/ c/ a/ b/ coda	
		El Ocaso del Imperio	Intro/ A/Coda	
	Suite "Coreografía"	Mov. I. Ballet Shiri. Plegaria de las vírgenes del Sol. Danza Mov. II. Ballet Aborigin. Los Abagos, danza ritual. (A. Preludio B. Fuga C. danzantes)	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado
Corsino Duran (1911-1975)	Suite N°. 1 (Chirimía)	Mov. I. Sanjuanito Mov. II. Habanera Mov. III. Sanjuanito Mov. IV. Pasillo Mov. V. Danza Mov. VI. Yaraví	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado
Idem	Ritmos y Melodías de mi Tierra	Mov. I. Allegro Mov. II. Danzante Mov. III. Pasillo Mov. IV. Capricho Mov. V: San Juanito	Idem	Idem
Idem	Suite N°. 2	Mov. I. Añoranzas Mov. II. Canon Mov. III. Danza Mov. IV. La canción triste Mov. V. Fuga Mov. VI. Pasillo. Mov. VII. Sanjuanito	Idem	Idem
Inés Jijón (1909-1995)	Tríptico ecuatoriano (Suite)	Mov. I. Pasillo, Minuet Mov. II. Yaraví fantasía Mov. III. Danza ecuatoriana	Idem	Idem
Carlos Bonilla (1923-2010)	Suite Andina	Mov. I. Fantasía (albazo). Interludio (Pasillo). Mov. II. Danza Vernácula Mov. III. Danza Guerrera (Sanjuanito). Coda: A. (Andante-moderatto-allegro). B.	Idem	Idem

Universidad de las Artes

		(Candenza-andante) C. (Candenza-allegro-presto)		
Gerardo Guevara (1930 -)	Suite Ecuatoriana para flauta y piano	Mov. I. Albazo Mov. II. Lamento Mov. III. Sanjuanito.	Idem	Improvisación controlada; Polimetría
Leonardo Cárdenas (1968 -)	Suite N°. 1 cuatro ²⁶ piezas nacionales	Mov. I. Danzante Mov. II. Sanjuanito Mov. III. Aire típico Mov. IV. Bomba	A-B-A1-Coda. A-B-interludio-A1 Intro-A-A1-B-A2-B2. Intro-A-B-A1-B1	Pentafónica, Modalidad, Pedales melódicos rítmicos y melódicos, isorritmias. Ostinatos, contrapunto, canon, imitaciones, etc.
	Suite N°. 2 Ecuatoriana.	Mov. I. San Juanito Mov. II. Bomba – albazo Mov. IV. Yumbo	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado
	Suite N°. 3 Estados del Alma.	Mov. I. Languidez – Pasillo Mov. II. Anúnciate Parce – Albazo. Mov. IV. Venga a mi Luz – Yumbo	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado

Cuadro 8. Catalogo de suites ecuatorianas.²⁷

En resumen, el cuadro anterior muestra un vacío de información por falta de trabajos de análisis. Sin embargo, las suites analizadas, las cuales fueron obtenidas de tesis y trabajos de investigación para comprender que el orden de los ritmos o géneros musicales para los movimientos no siguen un patrón estricto. Es decir, que la selección de los ritmos es libre a conciencia del compositor.

Antecedentes generales de la música Andina

La música indígena se caracteriza por su diversidad musical y función. Aunque no se cuenta con registros tangible como partituras o manuscritos que describan la práctica música en la música prehispánica, se puede deducir mediante relatos de cronistas las costumbres ancestrales para contemplar los dioses durante las ceremonias y fiestas

²⁶ Análisis extraído de la tesis de

²⁷ Información obtenida de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Pablo Guerrero.

Universidad de las Artes

indígenas, las cuales aún se conserva la tradición ancestral indígena sostenidas por el tiempo mediante la oralidad. En detalle se puede observar como se articula la música, la danza y la “poesía” en la tradición indígena. Según Gruiszczyńska sostiene que los ritmos indígenas se organizaban en función a celebraciones y ceremonias socioculturales²⁹. Entre los ritmos representativos para celebraciones festivas o ceremoniales se describe a continuación:

Nombre	Función: tono ceremoniales
El tono Haylli	Es el nombre que fue utilizado por los incas para representar las acciones de triunfo o canción de victoria.
El tono Huari (taqui)	Este tono fue designado para las fiestas ceremoniales como vocal (a capela) o vocal-coreográfica (baile), el cual fue designado para la entrega de las insignias incas.
El tono Yaguayra (taqui)	Es la primera etapa que componían las fiestas incas. De la misma manera que el tono Haylli, fue designado para la iniciación de las fiestas o celebradas durante la comida o la bebida, que comúnmente lo hacían en acompañamiento de las momias y wakas.
Tono Chapay Guanlo	No se sabe con certeza su función, aunque se generaliza su semejanza con el taqui.
Tono Chupay Gupllo	Se refiere a la tercera etapa, al aspecto extramusical, lo ritual, el agradecimiento mediante la presencia de momias y wakas (a través de ofrendas y comida) a ciertas deidades tales como: las wakas (representaciones humanas), el sol y la luna (representaciones naturales).
El tono Coyo	Interpretado en la segunda parte de la ceremonia, que se refiere a la etapa culminante del rito de iniciación, cuyo ritmo y melodía, en contraste al tono huari, cambiaba su tono musical.

Cuadro 9. Tonos ceremoniales²⁹

Considerando lo antes mencionado, se puede observar que la música indígena se desarrollaba de forma organizada, cuyos ritmos (cuadro 1) cumplían una función social dentro de las ceremonias nativas. Por lo tanto, esta estructura ceremonial se afirma que la agrupación de ritmos o géneros musicales tienen precedentes antes de la conquista

²⁹ Cuadro obtenido de la tesis de Ortega, El nacionalismo..., 22.

Universidad de las Artes

española. Por lo tanto, se puede decir que la suite³⁰ está más relacionado con la agrupación de piezas musicales tradicionales independientes entre sí, y la música indígena sujeta a la danza y la organización ceremonial. Es decir, la suite está contemplado “para designar la reunión, formando un todo, de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas”, y, las músicas indígenas son dependientes a la función (tonos ceremoniales y comunes) y cosmovisión andina.

Criterios de selección del formato musical: suite para guitarra y cuarteto de cuerdas

Existen pocos trabajos de investigación que aborden el estudio de elementos estilísticos y compositivos de obras de compositores ecuatorianos que se consideran dentro de los años 1870-1950. Es decir, de compositores que están dentro de las primeras cuatro generaciones de compositores ecuatorianos. Por el momento, se ha estudiado obras de Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Leonardo Cárdenas, Mesías Manguashca, Carlos Bonilla, Terry Pazmiño entre otros, pero aún existen obras que deben ser estudiadas para conocer a profundidad el estilo compositivo de la música popular y académica ecuatoriana.

Al determinar a un trabajo amplio de investigación, el presente proyecto propone delimitar el estudio compositivo y estilístico de obras ecuatorianas a partir de compositores de la cuarta generación, que está representado por Gerardo Guevara, Milton Esteves, Arturo Rodas, Jorge Campos, Janeth Alvarado, Diego Luzuriaga, Diego Rodas, Blanca Layana, Julio Bueno Carlos Bonilla, Terry Pazmiño, entre otros compositores.

Por otro lado, el repertorio de música ecuatoriana es diversa tanto en forma y estilo. Dentro de las formas musicales ecuatorianas la suite forma parte del repertorio de varios compositores ecuatorianos, quienes hicieron uso de esta forma para presentar ritmos indígenas ecuatorianos y géneros populares que se sujetan a un estilo de música tradicional de estilo europeo. Según P. Guerrero, afirma que la suite ecuatoriana se desarrolla “bajo los cánones europeos y otros elementos melódicos, rítmicos, armónicos”³¹ que determinan el carácter de la obra y la influencia de un estilo particular (Barroco, Clásico, Romántico,

³⁰ Zamacois, *Curso de formas musicales*, (Barcelona: EDITORIAL LABORAL, S.A., 1960).

³¹ Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo I y II*. Quito: Corporación musicológica ecuatoriana Connúsica. 2002.

Ismos, etc.)

Considerando las obras de los compositores mencionados de la cuarta generación se puede determinar una variedad de géneros, formas, formatos, estilos musicales, dentro de las cuales, se ha observado que no existe una suite escrita para un formato, guitarra y cuarteto de cuerdas. Además, si, la mayoría de obras ecuatoriana abordan géneros indígenas, afro-ecuatorianos y mestizos son pocas las obras dentro de la forma suite que aborde elementos técnicos contemporáneos modernistas, antimodernistas y altrmodernistas, los cuales serán tratados en el desarrollo de este trabajo de investigación.

De esta manera, se ha fijado un punto de estudio compositivo y estilístico desde la cuarta generación, concretamente desde el estilo de Gerardo Guevara y Leonardo Cárdenas, quienes tienen un amplio repertorio de música popular y académica ecuatoriana. Además, existe una línea de investigación de sus obras para considerar y utilizar dentro de la propuesta del objeto de estudio que es la composición de una suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Obra en tres movimientos estilizados con técnicas compositivas contemporáneas y elementos indígenas ecuatorianos.

Criterios de selección de ritmo o géneros musicales para los movimientos de la suite.

El objeto de estudio de la tesis es la composición de una suite para guitarra y cuarteto de cuerdas. Por lo tanto, el estudio bibliográfico es importante dentro de la selección de las obras para los tres movimientos de la suite.

El repertorio musical ecuatoriano es considerablemente amplio, este está determinado por obras de ritmos autóctonos, géneros populares y obras de estilos de música tradicional y contemporánea académica. Entre la variedad de ritmos, géneros y estilos de música ecuatoriana se puede mencionar entre ritmos de tonadas, yaravíes, huaynos, sanjuanitos, danzantes, zapateados y yumbos indígenas; bombas, adareles, mambuco y torbellino afro-ecuatoriano; alza, y amorfinos montubio; pasillos, albazos, fandangos, costillares, pasodobles, pasacalles, aire típico, fox incaico, boleros, valeses, villancicos, marchas, rondeñas e himnos populares mestizos; sinfonías, suites, óperas, *concierto para piano y orquesta*, sonatas, poemas sinfónicos, trípticos, fugas, ballets, cantatas, misas, motetes, caprichos, nocturnos, lied, música electroacústica, etc.

En cuanto al análisis morfológico se puede observar que, en la primera generación de compositores ecuatorianos, tales como: Sixto María Durán, Segundo Moreno, Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado y Corsino Duran escribieron varias danzas folclóricas estilizadas para piano, que según Ketty Wong, afirma que “la mayoría de las cuales describen escenas costumbristas del país. Estas danzas también forman parte de las *Suite ecuatoriana*, una composición cíclica que alterna danzas folclóricas con tiempos contrastantes, siguiendo un esquema parecido al de la *suite* barroca”³². Además, se puede observar que la suite está presente en el repertorio de varios compositores ecuatorianos para diversos formatos, tales como: solistas (piano y guitarras), orquesta de cámara, sinfónico, etc. Sin embargo, la guitarra, aunque se puede encontrar obras solistas sobre la forma suite, no se ha escrito para guitarra sola y cuarteto de cuerdas.

Al observar el repertorio de la música ecuatoriana, no existen obras escritas para una suite de guitarra y cuarteto de cuerdas. Por lo tanto, considerar la forma de suite para el objeto de estudio es la base principal para la propuesta de estudio. En cuanto a la selección de los ritmos utilizados para los movimientos de la suite, se escogió el yumbo, de origen prehispánico. Su ritmo se caracteriza en el pulso rítmico o pie métrico yámbico, que está presente en las fiestas o ceremonias de los pueblos indígenas de la amazonia y de la sierra. Además, esta música se eligió para la iniciación del primer movimiento por su carácter imponente, considerando que esta música está presente en fiestas y bailes acompañado de lanzas de chonta que hacen alusión a guerrero indígenas de la región oriental de los Andes, aunque su ritmo se puede encontrar en la sierra, específicamente al nor-occidente de Pichincha. Para el segundo movimiento se consideró la fusión de dos ritmos mestizos, que son el capishca y chaspishka, músicas para el baile indígena y mestiza de la provincia del Azuay y Loja; y, el tercer movimiento consiste en el danzante, de origen prehispánico que está localizado en la región interandina.

³² Ketty Wong. *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE, 2013.

Características musicales del *yumbo*

La música indígena está compuesto de diversos ritmos autóctonos tanto de la sierra como la de la Amazonía, entre estos ritmos se describe el *yumbo* como un ritmo de pie yámbico escrito en 6/8 y, en modo menor; el ritmo del zapateado compuesto por un pie rítmico pírrico en un compás de 2/4 en modo mayor; el danzante característico por el uso del pie rítmico troqueo escrito en compás de 6/8, el harawi que se caracteriza por el uso del pie métrico yámbico y troqueo escrito en un compás de 6/8 en modo menor, entre otros. Todos los ritmos indígenas ecuatorianos se caracterizan por el uso de la escala pentatónica (anhemitónica)³³.

Descripción melódica

La melodía del *yumbo* es “una de las más frecuentadas muestras del pentafonismo defectivo³⁴ musical ecuatoriano”. Su sonoridad partícula de la pentafonía menor (escala que se caracteriza por su séptima menor) resalta la pureza mediante sus mágicas combinaciones. Además, este ritmo se presenta en dos clases: el *yumbo* simple, que consta de una sola línea melódica; y, el “*yumbo* complejo, al contrario, enriquece usando los elementos armónicos de los dos círculos, para prevalecer en el repertorio ecuatoriano por su original cadencia”³⁵.

³³ Pablo Guerrero. *El Diablo Ocioso*. Quito: Corporación musicológica ecuatoriana Conmúsica. 2012.

³⁴ La escala menor neutra o defectiva se llama así, por contener un intervalo de séptima y dos terceras, comenzando por una menor y otra mayor al fin de la escala. Pazmiño..., 14.

³⁵ Pazmiño. *Recuperación del patrimonio intangible del Ecuador...*,14.



Figura 1. Escala pentafónica menor³⁶

Descripción armónica

La característica armónica del *yumbo* se describe por el círculo armónico pentafónico en modo menor, que es el bVII-Im, esta cadencia junto al pentafonismo menor es característica de la música ecuatoriana.³⁷

En resumen, cabe citar a Terry Pazmiño, quien sostiene la siguiente definición:

Los Yumbos se definen con vivacidad, exuberante riqueza rítmica y melódica. Se lo usa frecuentemente como danza conclusiva a una obra musical sinfónica o popular, que se presta para la fantasía y la improvisación. Permite que la imaginación vuele a lugares insospechados que deslumbran al interprete creador.³⁸

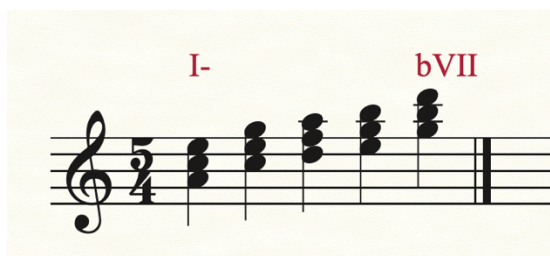


Figura 2. Círculo armónico del yumbo (cadencia).³⁹

Descripción rítmica

³⁶ Figura diseñada por el autor.

³⁷ Pazmiño..., 14

³⁸ Pazmiño. *Recuperación del patrimonio...*, 16.

³⁹ Figura diseñada por el autor.

Universidad de las Artes

El ritmo del *yumbo* proviene desde la época prehispánica y, se “constituye la base rítmico-melódica de nuestra tradición musical”. Además, éste ritmo se caracteriza por una figuración determinada en un pie métrico yámbico, el cual es interpretado tradicionalmente por el tambor o el bombo.⁴⁰



Figura 3. Pie métrico yámbico

Descripción morfológica

La forma del *yumbo* no se popularizó como otras danzas similares, según Terry Pazmiño sostiene que este ritmo es inusual “por ser de uso rural campesino que conservó su sentido ceremonial, más no el fiestero-comercial”. Sin embargo, “virtualmente se ubica como una forma esencial de música de cámara, digna de usarla en cualquier concierto de magnitud”⁴¹. Además, su estructura se caracteriza por la repetición de sus frases⁴².

Características musicales del capishca

El capishca es un ritmo original y auténtico con raíces indígenas, por sus frecuentes síncopas y contratiempos. Según Terry Pazmiño este ritmo apareció en los albores del mundo ancestral andino e interpretado por instrumentos autóctonos indígenas⁴³. Este ritmo tiene una funcionalidad importante en la provincia del Cañar y otras zonas indígenas del Austro ecuatoriano⁴⁴.

⁴⁰ Guevara citado por J. Mullo. *Música patrimonial del Ecuador...*, 54.

⁴¹ Pazmiño. *Recuperación del Patrimonio...*, 17

⁴² Segundo Moreno citado por Orellana. *El Ecuador en cien años de Independencia...*, 197.

⁴³ Pazmiño. *Recuperación del patrimonio...*, 14

⁴⁴ Mullo. *Música Patrimonial...*, 65.

Universidad de las Artes

Descripción melodía

La melodía del capishca se desarrolla sobre la pentafonía menor, similar a la escala que se caracteriza en el yumbo. Además, con la colonización este ritmo fue fusionándose con elementos musicales funcionales, los cuales produjeron un sincretismo y mestizaje, símbolo del auténtico criollismo musical.⁴⁵

Descripción armónica

El análisis descrito por Terry Pazmiño muestra los siguientes grados de acordes del capishca: III-V-I-Vm.⁴⁶



Figura 4. Círculo armónico ancestral

Descripción rítmica

Este ritmo se caracteriza por la combinación de compases 6/8 y 3/4 (hemiola). Según Juan Mullo, sostiene que el baile de este ritmo “marca el paso con un trote rápido, variaciones con pausa y remates completos en el tiempo 3/4.”⁴⁷

Descripción morfológica

⁴⁵ Pazmiño. Recuperación del Patrimonio..., 14-15.

⁴⁶ Pazmiño. Recuperación del Patrimonio..., 16.

⁴⁷ Mullo. Música Patrimonial..., 65.

Universidad de las Artes

La forma de este género es bipartita. Es decir, “tienen dos partes o secciones (A-B), conservando regularmente las dos secciones o frases con cadencias ecuatorianas, interpretadas al comienzo o al final”.⁴⁸

Características musicales del chaspishka

Este ritmo es originario de la región andina sur del Ecuador. Del mismo modo que el capishca, este ritmo es contemplado para la fiestas y ceremonias indígenas del pueblo de Saraguro.⁴⁹

Descripción melodía

Al igual que el capishca la melodía se encuentra interpretada con la escala pentafónica menor. Según Leonardo Cárdenas la melodía se compone por la escala pentatónica la cual se presta para ser repetida. Esta característica compositiva se puede apreciar en la composición de Cárdenas denominada Saragurito.

Descripción armónica

Según el análisis de Chirillito, Alaja corazones, Forastero en Tierras Extrañas, Perfume de Rosas, Sumak Warmiku y La Lojanita realizado por Pablo Maldonado Vásquez⁵⁰. Se puede observar que las obras están compuestas por círculos armónicos de quinta (V-I) para el desarrollo y el III° Mayor para la introducción o pasajes de transición o interludio. El primero en tonalidad de *re menor* (F-A7-Dm) y, el segundo en tonalidad de *la menor* (E-Am/C-E-Am)

Descripción rítmica

⁴⁸ Pazmiño. Recuperación del Patrimonio..., 17.

⁴⁹ Cárdenas Leonardo, *XXIII Festival de Música Folklórica*.

⁵⁰ Vásquez. Sistematización de las composiciones..., 46-50

El análisis descrito por Cárdenas, quién sostiene que poco se ha explorado este género, pero durante sus investigaciones logró determinar el ritmo del chaspishka, el cual se caracteriza por la combinación métrica de 6/8+3/4 (hemiola).



Figura 5. Ritmo del chaspishka.⁵¹

Descripción morfológica

De acuerdo al análisis realizado por Pablo Maldonado en el ritmo del chaspishka se puede observar que la mayoría de las obras se desarrollan sobre la forma binaria.⁵²

Características musicales del danzante

El danzante como el yumbo son considerados ritmos prehispánicos. El danzante es un ritmo autóctono que las poblaciones indígenas de la provincia de Chimborazo bailaban con prendas tradicionales lujosas durante las fiestas rituales. “La composición es ejecutada con un pífano de caña y tres huesos, que los indios llamaban *pingullo* con acompañamiento de un tamboril grande, que marca rítmicamente los tiempos del compás”⁵³

Descripción melódica

La melodía esta compuesta sobre la escala pentafónica menor, pero en algunos casos se introducía el segundo grado mayor a la escala. La nota más importante es la

⁵¹ Figura diseñada por el autor.

⁵² Vásquez. Sistematización de las composiciones..., 46-74.

⁵³ Segundo Moreno citado por Orellana. *El Ecuador en cien años de Independencia...*, 205.

Universidad de las Artes

séptima menor. Según Segundo Moreno sostiene que la “7ma menor del tono es la que caracteriza este género, conservando la modalidad y la índole de las piezas antiguas”.⁵⁴

Descripción armónica

Para describir este elemento se cita el siguiente argumento de Segundo Moreno, quien afirma que la evolución de la música indígena, por ende, el ritmo del danzante fue promovido por los españoles “porque los conquistadores no persiguen otro fin que el de dotar de mayores medios de expresión a la música autóctona, confiriéndole mejor forma, llenando todo los grados de su escala y haciéndola participar de los encantos de la armonía, sin cambiar su carácter , su sabor, su modalidad indígena”⁵⁵

Descripción rítmica

El ritmo del danzante está constituido por células rítmicas trocaicas, es decir, una figura de valor largo y otra corta. Además, su métrica se escribe en compás de 6/8.⁵⁶



Figura 6. Pie métrico trocaico. Ritmo del danzante

Descripción morfológica

La forma autóctona del danzante es compleja describirla debido a que “los españoles y criollos llamaban danzante a todas las danzas rituales de los indígenas”. Esta ambigüedad no permitía, incluso, diferenciar entre el yumbo y el danzante. Sin embargo, “a través del tiempo esta danza indígena (danzante), que se constituía casi siempre en un

⁵⁴ Segundo Moreno citado por Orellana. *El Ecuador en cien años de Independencia...*, 206.

⁵⁵ Segundo Moreno citado por Orellana. *El Ecuador en cien años de Independencia...*, 207.

⁵⁶ Guerrero. *Enciclopedia de la Música...*, 538.

Universidad de las Artes

periodo, fue mezclados con formatos armónicos y estructuras de las danzas mestizas de dos o más periodos”⁵⁷. De esta manera, se corrobora que el danzante mestizo o la versión urbana, se caracteriza por su estructura musical binaria⁵⁸

⁵⁷ Guerrero. *Enciclopedia de la Música...*, 537-538.

⁵⁸ Wong. *La Música Nacional...*, 69.

CAPÍTULO II

Procesos compositivos de la suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas

La composición de los movimientos de la suite andina parte de un exhaustivo estudio de la música ecuatoriana. Para el proceso compositivo se consideró mantener varios elementos musicales y extra-musicales.

Elementos musicales indígenas ecuatorianos

Considerando el estudio realizado para desarrollo del capítulo I. Se pudo determinar que la música indígena ecuatoriana resistió a la fuerte influencia musical europea mediante tres elementos fundamentales. Por ejemplo: la melodía, el ritmo y la forma.

La melodía indígena ecuatoriana se caracteriza por su estructura compuesta por la escala menor pentatónica, aunque existen músicas indígenas compuestas por escalas mayores pentatónicas, que se contemplan en otros Estados Andinos, tales como Bolivia y Perú.⁵⁹ En cambio, en la región andina ecuatoriana, la escala menor pentatónica ha permitido conservar la tradición musical indígena mediante la oralidad. Es decir, que la música indígena logró conservar parte de su identidad sonora mediante el uso de dicha escala. Para explicar, *Salve, Salve, Gran Señora*, es un buen ejemplo para comprender cómo la melodía de este cántico es de estilo indígena puro se conserva en la actualidad, aunque el texto original estuvo relacionado a un canto sagrado Inca, con los primeros tiempos de la dominación española, el texto fue adaptado para rendir plegaria a la Emperatriz del Cielo con la plegaria “Gran Señora”⁶⁰

El ritmo es otro de los elementos como se mencionó en el anterior capítulo, los ritmos autóctonos, tales como: el yumbo, el danzante, el capishca, el chaspishka, etc. han resistido a la discriminación cultural y, por ende, a su desaparición, mediante su adaptación con otros ritmos populares españoles o criollos. Por lo tanto, el pie métrico de cada ritmo indígena fue considerado para el desarrollo de los tres movimientos.

⁵⁹ Pazmiño. *Recuperación del Patrimonio...*, 14.

⁶⁰ Moreno. *El Ecuador en cien años...*, 194-195.

Universidad de las Artes

Por último, *la forma*, de igual manera, descrita anteriormente, se caracteriza por su desarrollo cíclico, es decir que la estructura (frases, periodos) se desarrolla por una repetición constante, similar, a las músicas autóctonas de las comunidades indígenas amazónicas. Sin embargo, esta característica cíclica pierde su cualidad al adaptar con otros géneros populares. Por lo tanto, esta cualidad se propone resaltar en el tercer movimiento mediante la repetición de patrones rítmicos, armónicos y melódicos.

Elementos técnicos compositivos, estilísticos e instrumentales en la música indígena ecuatoriana

En cada movimiento de la suite se resaltan dos recursos para su desarrollo. El primer recurso se enfoca en el tratamiento compositivo. En este proceso se determinó el uso del *contrapunto* y la *parafonía*⁶¹ para generar un contraste de texturas (homofonía y polifonía). Así mismo, se utilizó técnicas de desarrollo melódico, tales como: repeticiones, imitaciones, secuencias, variaciones. Para el desarrollo armónico se utilizó el sistema modal, estructuras triádicas y *cuartales*. Finalmente, para el desarrollo rítmico se determinó el uso de homorritmias, polirritmias, síncopas, hemiolas, ostinatos y notas pedal.

El segundo recurso se enfoca en el tratamiento técnico instrumental. En esta parte del proceso creativo se determinó las posibilidades técnicas de la guitarra y del cuarteto de cuerdas.

De las diversas técnicas de guitarra se consideró el uso de apoyaturas, aproximaciones cromáticas, ligaduras de figuración y expresión, articulaciones (pizzicato, acento, tenuto), , dinámicas, arpeggios, rasgados, armónicos y staccatos.

Para el cuarteto de cuerdas frotadas se utilizó glisandos, articulaciones, sul ponticello, pizzicatos, staccatos, acentos, reguladores, dinámicas, ligaduras de figuración y expresión.

Análisis del primer movimiento de la suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas: Guapondelig

⁶¹ Término utilizado en la música contemporánea para designar un estilo de texturas caracterizado por la conducción paralela de las voces.

El primer movimiento hace alusión al territorio de los Cañaris, que gobernó antes de la llegada de los Incas. En esta parte de la *suite* se puede contemplar el ritmo del yumbo, que representa la fortaleza y organización cañari, quienes descienden de la serpiente (Kan) y de la guacamaya (Ara)⁶², la cual se ve representada por los cambios de ejes modales. De tal modo, que los cambios de ejes de patrones armónicos modales logren generar contrastes sonoros o tonos (oscuros y brillantes), similar a la percepción visual que generan los colores que caracteriza a la guacamaya.

Análisis melódico.

La melodía inicia en la sección A, cual está sobre el eje modal *eólico* de E y, compuesta por dos semi-frases (a y b). En la segunda semi-frase (b) se puede observar que se desarrolla mediante una variación. Además, se puede apreciar que el violín dobla a la melodía para resaltar y, a su vez, generar un nuevo timbre obtenido de ambos instrumentos.

The image shows a musical score for the first movement, section A. The score is divided into two parts, 'a' and 'b', which are highlighted with red boxes. The guitar part starts with a 'mf' dynamic and features a melodic line with a 'p.' (piano) marking. The violin I part starts with a 'f' (forte) dynamic and plays a rhythmic pattern. The violin II, viola, and cello parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Figura 7. Análisis de la sección A del primer movimiento

⁶² Ortega. Los nuevos descubrimientos..., 36

En el interludio se puede observar el mismo tratamiento melódico por variación, pero a diferencia que la melodía de la sección A, la variación se desarrolla por un movimiento melódico paralelo de intervalos de cuarta (M.P.I.C.). (ver figura 8)

The image shows a musical score for an interlude, starting at measure 16. The score is written for five instruments: Guitarra clásica (Classical Guitar), Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The interlude is marked with a box labeled 'Interludio'. The score is divided into two sections, 'a' and 'b', indicated by red boxes. Section 'a' covers measures 16 to 21, and section 'b' covers measures 22 to 27. A red box labeled 'M.P.I.C.' (Movimiento Paralelo de Intervalos de Cuarta) highlights the parallel motion of intervals of a fourth in section 'b'. The dynamics are marked with 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

Figura 8. Análisis del interludio del primer movimiento

En la siguiente sección B se puede ver el mismo tratamiento melódico por variación en la figuración de la segunda voz. Además, se puede observar que cambia al eje modal dórico (E.M.D) de A, cuya nota característica (N.C.) es F#.

The image displays a musical score for five instruments: Guitarra clásica, Violín I, Violín II, Viola, and Cello. The score is divided into two sections, B and C, indicated by red boxes. Section B (measures 32-38) features a guitar part with a forte (f) dynamic and a violin/cello part with a mezzo-piano (mp) dynamic. Section C (measures 39-45) features a guitar part with a mezzo-forte (mf) dynamic and a violin/cello part with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Red circles highlight specific notes in the Violín I and Cello parts, labeled 'N.C' and 'E.M.D' respectively. The score is written in G major and 3/4 time.

Figura 9. Análisis de la sección B del primer movimiento.

A continuación, en la sección C se presenta la melodía compuesta por una variación en el registro. Es decir que la semi-frase b varía cambiando a un registro grave. Por otro lado, se puede observar que en esta sección cambia de eje modal Lidio (E.M.L) de F.

The image shows a musical score for section C of the first movement. It includes staves for Guitarra clásica, Violín I, Violín II, Viola, and Cello. The guitar part is highlighted with a red box and labeled 'a' and 'b'. The string parts have various dynamics and markings: 'p', 'f', 'mp', 'm', 'N.C.', and 'E.M.L.'. The score is marked with a 'C' in a circle at the beginning.

Figura 10. Análisis de la sección C del primer movimiento.

En la siguiente sección se puede observar un tratamiento particular en la forma del movimiento. En esta sección se describe un *solo* para la guitarra, el cual se desarrolla sobre un background rítmico y melódico.

The image shows a musical score for section D, titled 'Solo - Guitarra'. It features a guitar solo part and a background consisting of rhythmic and melodic elements. The score is marked with 'D (Solo - Guitarra)' and 'Solo'. The background is divided into 'Background rítmico' and 'Background melódico'. The guitar solo part is marked with 'mf'.

Figura 11. Análisis del solo para guitarra.

En la sección E, se puede observar el *solo* del arreglista compuesto por un canon, la misma que se desarrolla por imitaciones.

E (Solo - Arreglista)

The image shows a musical score for a solo arrangement. It consists of four staves. The first staff is the treble clef, the second and third are also treble clefs, and the fourth is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 95. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A red oval labeled "Imitaciones" (imitations) is drawn around a group of notes in the first staff, starting around measure 105. Another red oval is drawn around a group of notes in the second staff, also starting around measure 105. A third red oval is drawn around a group of notes in the third staff, starting around measure 105. The score ends with a double bar line.

Figura 12. Análisis del solo del arreglista.

Finalmente, luego de la re-exposición, se puede describir que el movimiento concluye con una coda que está compuesto por secuencias descendentes cromáticas, la misma que se desarrolla sobre el ritmo del yumbo en tutti.

Outro

secuencias por movimiento cromático

Tutti

The image shows a musical score for the 'Outro del primer movimiento'. It consists of four staves. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 136. There are several dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A red oval labeled "secuencias por movimiento cromático" (chromatic sequences) is drawn around a group of notes in the first staff, starting around measure 136. Another red oval labeled "Tutti" is drawn around a group of notes in the first staff, starting around measure 145. The score ends with a double bar line.

Figura 13. Análisis del Outro del primer movimiento.

Análisis armónico.

La introducción del primer movimiento se desarrolla sobre un ostinato interválico de cuarta.

Intro Yumbo ♩ = 120

Guitarra clásica

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Ostinato

Intervalo de cuarta

Figura 14. Análisis armónico de la introducción.

En la sección A, se observa que la melodía de la guitarra armoniza al ostinato interválico de cuarta. De tal manera, que se forma un patrón armónico cadencial dórico (Im-IVm), cuya nota característica está presente en la 3ra de A menor.

A

Em (add 11)

Am

a

I

II

a

o

Figura 15. Análisis armónico de la sección A.

Universidad de las Artes

La sección B está armonizada por el bIII, IIIm y el Im. De tal manera, que el IIIm seguido de Im forma una cadencia modal dórica.

Figure 16 shows a musical score for Section B. The score is in G major and 4/4 time. It features five staves: a vocal line (a), and four instrumental staves (I, I, a, o). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 32 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 48. Above the vocal staff, the chords Cadd9, Bm, and Am (add11) are indicated in red. The word "similar..." is written above the second system. Dynamics include *f* (forte) in the vocal line, *p* (piano) in the instrumental lines, and *mf* (mezzo-forte) in the vocal line and the final instrumental lines. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Figura 16. Análisis armónico de la sección B.

La sección C está armonizada con los grados IMaj7, VIIm7 y CM7. De tal manera que en la repetición se pueda apreciar mejor el modo Lidio mediante la cadencia CMaj7 (VMaj7) seguido por el acorde de FMaj7 (IMaj7).

Figure 17 shows a musical score for Section C. The score is in G major and 4/4 time. It features five staves: a vocal line (a), and four instrumental staves (I, I, a, o). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 52 and ends at measure 60. The second system starts at measure 61 and ends at measure 68. Above the vocal staff, the chords FMaj7, Dm (add9), CMaj9/G, and CMaj7 are indicated in red. Dynamics include *f* (forte) in the vocal line, *p* (piano) in the instrumental lines, and *mp* (mezzo-piano) in the vocal line and the final instrumental lines. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Figura 17. Análisis armónico de la sección C.

Finalmente, el análisis armónico en la sección del solo de guitarra se puede observar patrones armónicos que resaltan el modo eólico de E. Esto se debe a los acordes FM y CM,

que contienen la nota característica C, nota característica del modo y el Vm, que acentúa aún más dicho modo.

The image shows a musical score for a guitar solo, labeled 'D (Solo - Guitarra)'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is written on a single staff, and the accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The harmonic analysis is provided below the melody staff, showing the following chords: Em/G, FM/A, Bm/F#, Em, C, F, B, Bm/F#, Am7, GM add11, C, and B/F#. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'.

Figura 18. Análisis armónico de la sección del solo para guitarra.

Análisis rítmico.

Para el análisis rítmico se consideró tres aspectos fundamentales en el ritmo. Agógica, métrica y pie métrico.

La agógica del movimiento es constante. La métrica conserva el 6/8 y, el pie métrico yámbico, que son característicos en el ritmo del yumbo.

En cuanto al tratamiento técnico compositivo, se puede observar la presencia de monorrítmias en la introducción, interludios y coda (outro). Por otro lado, en la sección C se puede observar que la melodía de la guitarra y el acompañamiento de la orquesta forman una polirritmia.

The image shows a musical score for section C, labeled '6/8 Polirritmia'. It consists of four staves. The top staff is the guitar part, starting with a 3/4 time signature and a dynamic marking of *f*. The second and third staves are the piano part, with dynamic markings of *p*, *f*, and *mp*. The bottom staff is the bass line, with dynamic markings of *mp*, *f*, and *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 19. Análisis de la sección C.

Análisis morfológico.

La forma del primer movimiento se desarrolla por secciones alternadas por interludios, las cuales llegan a la sección del solo de la guitarra y del arreglista, que es en donde alcanza el clímax de la obra.

Intro.	A	Inter.	B	Inter.	C	Inter.	B	Inter.	Solo Guitarra	Solo arreglista	B	B	Outro
--------	---	--------	---	--------	---	--------	---	--------	------------------	--------------------	---	---	-------

Cuadro 10. Análisis morfológico del primer movimiento.

Análisis del segundo movimiento de la suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas: Tomebamba

El segundo movimiento hace alusión a la confrontación suscitada entre Cañarís e Incas, pese a la resistencia de Cañari, no lograron defenderse por mucho tiempo. Esto se debe a que los Incas superan en número y, en ese entonces ya gozaba de prestigio por ser los dirigentes del imperio americano más grande. De esta manera, la dominación Inca se extendió en muchas zonas. “La expansión inca se logró a base de brutales encuentros que

Universidad de las Artes

convirtieron muchas zonas [...] en impresionantes campos de batalla. Los Cañaris se defendieron valientemente contra estas fuerzas superiores durante años antes de ser dominados [...] por Tupac Yupanqui. Por la importancia y política de la zona, (los Incas) construyeron una ciudad principal, llamada Tomebamba”⁶³.

Considerando lo antes mencionado, los elementos que componen el segundo movimiento representan esta confrontación entre Cañaris e Incas. Es por tal motivo, que se seleccionaron los ritmos del capishca y el chaspishka, que comparten una misma métrica. Sin embargo, la ausencia de un ataque sobre los tiempos fuertes hace del chaspishka un ritmo característico del pueblo Cañari. Del mismo modo, la guitarra, que representa a los Cañaris y la orquesta a los Incas, se puede apreciar de mejor manera dicha confrontación. Los arpeggios por intervalos de cuarta representan la resistencia y, a su vez, la incertidumbre que pesaba sobre los Cañaris. En el primer cambio de tempo, se puede asociar a un antes y un después, lo que fue Guapondelig para los Cañaris y lo que sería Tomebamba para los Incas.

Análisis melódico

La melodía inicia en la sección A. En esta parte se puede observar la parte de la guitarra que desarrolla la melodía mediante estructuras motivicas que interactúan a modo de pregunta y respuesta o mediante la adición (a+b) y sustracción (b-a). Además, se puede observar el tratamiento motivico en las cuerdas mediante técnicas de desarrollo melódico por truncación y disminución. Ver la figura 20.

⁶³ Ortega. *Los nuevos descubrimientos...*, 39.

Figure 20 is a musical score for section A, featuring five staves: Classical Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is annotated with red boxes and labels to analyze melodic development. The Classical Guitar part starts with a motif labeled 'a' (measures 21-23) and another labeled 'b' (measures 24-26). A larger box labeled 'a+b' spans from measure 21 to 30. The Violin I part has a motif labeled 'b-a' (measures 27-29). The Viola and Cello parts have motifs labeled 'a' (measures 24-26) and 'a-b' (measures 27-29). At the bottom, two red boxes labeled 'Truncación' and 'Disminución' point to specific rhythmic and dynamic changes in the Viola and Cello parts.

Figura 20. Análisis del desarrollo melódico de la sección A.

Del mismo modo que la melodía anterior. En la sección B, la melodía se desarrolla por adición (a+b). En la orquesta se puede observar fragmentos motivicos que interactúan con la melodía que lleva la guitarra.

Figure 21 is a musical score for section B, featuring four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is annotated with red boxes and labels. The Violin I part has motifs labeled 'a' (measures 47-50) and 'b' (measures 51-54). A larger box labeled 'a+b' spans from measure 47 to 54. The Violin II part has a motif labeled 'Truncación' (measures 51-54). The Viola and Cello parts have motifs labeled 'Repetición' (measures 51-54). The score also includes an 'Interludio' section starting at measure 61.

Figura 21. Análisis del desarrollo melódico de la sección B.

En el interludio del compás 61. Se puede ver el desarrollo contrapuntístico por sustracción y adición motivica (a+b).

The image shows a musical score for an interlude. The top staff is for Classical Guitar, starting at measure 61. It features a melodic line with several motifs circled in red. The first two motifs are labeled 'a', and the third is labeled 'a+b'. Below the guitar staff are four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Violin I and II parts also have motifs circled in red, corresponding to the guitar motifs. The Viola and Cello parts provide a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Figura 22. Análisis del desarrollo motivo (interludio).

En el solo de guitarra se puede apreciar como el material motivico se desarrolla por *ampliación*.

The image shows a musical score for a guitar solo. The top staff is for guitar, starting at measure 135. It features a complex melodic line with several motifs circled in red. The first two motifs are labeled 'a (Ampliación)' and 'b (Ampliación)', and the third is labeled 'c+b'. Below the guitar staff are four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Violin I and II parts have motifs circled in red, corresponding to the guitar motifs. The Viola and Cello parts provide a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Figura 23. Análisis del desarrollo melódico del solo para guitarra.

En el compás 135 se puede apreciar un punto de inflexión del tiempo. Es decir, que es el punto muerto de la obra en donde comienza la iniciación o transformación sonora que hace alusión al final de la batalla entre Cañaris e Incas. Por lo tanto, en esta sección se percibe la renovación del material melódico mixturado de la guitarra (Cañaris) con el cuarteto de cuerdas (Incas).

Para el fin mencionado, esta sección está compuesta de imitaciones y repeticiones; desplazamiento melódico y contraposición motivica. Ver figura 24.

Figura 24. Análisis del desarrollo motivico.

Finalmente, el análisis melódico concluye mediante el desarrollo melódico por aumentación.

Figura 25. Análisis del desarrollo melódico (Outro).

Análisis armónico

El tratamiento armónico para el desarrollo de este movimiento esta relacionado a superestructura cuartales cerradas y abiertas. La función armónica no se vincula con ningún sistema modal o tonal. La construcción de acordes cuartales actúan en función a la sonoridad no convencional. Es decir, que armónicamente se evita cadencias tonales funcionales y modales; círculos de quintas o cuartas.

A continuación, se puede observar el tratamiento armónico cuartal, sea este abierto (arpeggios) o cerrado (bloques armónicos) desarrollare a grado conjunto o

acordes de aproximación cromático mediante movimiento paralelo de voces, recurso técnico de composición denominado *parafonía*.⁶⁴ Ver la figura 26-28.

Figure 26 is a musical score for five instruments: Classical Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is divided into two sections. The first section, labeled 'Parafonía', covers measures 36 to 40. The second section, labeled 'Interludio', covers measures 41 to 45. Red boxes highlight parallel voice movements in measures 36-40 and 41-45. The label 'Idem' is placed above the Violin I staff in measures 41-45 and 44-45. The score shows chromatic approximation of chords through parallel voice movement.

Figura 26. Análisis del desarrollo armónico: movimientos de voces paralelas (Parafonía).

Figure 27 is a musical score for five instruments: Classical Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is labeled 'Interludio' and covers measures 61 to 65. Red boxes highlight parallel voice movements in measures 61-65. The label 'Movimiento paralelo de voces' is placed above the Violin I staff in measures 61-65. The score shows chromatic approximation of chords through parallel voice movement.

Figura 27. Análisis del movimiento paralelo de voces (Interludio).

⁶⁴ Graetzer. *La Música Contemporánea...*, 21.

This musical score, labeled 'Solo de guitarra' and 'sección C', features five staves: Classical Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A red box highlights a section from measure 70 to 80. The text 'Movimiento paralelo de voces' is written in red above the string staves. The Classical Guitar part begins with a *mf* dynamic. The string parts include *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte) markings.

Figura 28. Análisis del movimiento paralelo de voces (sección C).

This musical score, labeled 'Interludio' and 'Capishka (♩ = 110)', features five staves: Classical Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A red box highlights a section from measure 155 to 165. The text 'Parafonía' is written in red above the staves. The Classical Guitar part includes an *accelerando* marking. The string parts include *f* (forte) markings.

Figura 29. Análisis del movimiento de voces paralelas a cinco voces.

The image shows a musical score for five instruments: Classical Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and starts at measure 240. The Classical Guitar part is in the treble clef, while the other instruments are in the bass clef. A red box highlights a section of the score from measure 240 to 248, where the strings play a parallel movement. The text "Movimiento paralelo de voces" is written in red below the box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics markings like "rit." and "p".

Figura 30. Análisis del movimiento paralelo a cuatro voces.

Análisis rítmico

El segundo movimiento se sostiene por dos patrones rítmicos fundamentales. El primer patrón rítmico (chaspishka) se puede observar en la introducción de la obra; en los interludios y el final de la obra (outro). Ver figura 31-33.

Intro

Chaspishka (♩ = 120)

Classical Guitar

Violin I

Violin II

Viola

Cello

arco

mf

arco

mf

f

f

Patrón rítmico del Chaspishka

Figura 31. Patrón rítmico del chaspishka (intro)

Interludio

Classical Guitar

Violin I

Violin II

Viola

Cello

arco

mf

arco

mf

f

f

Patrón rítmico del chaspishka

Figura 32. Patrón rítmico del chaspishka (interludio).



Figura 33. Patrón rítmico del chaspishka (outro).

Análisis morfológico.

La estructura del segundo movimiento se desarrolla por secciones alternadas por interludios.

Intro.	A	Inter.	B	Inter.	Solo Guitarra	B	Inter.	C	Inter.	D	Inter.	B	Outro
--------	---	--------	---	--------	------------------	---	--------	---	--------	---	--------	---	-------

Cuadro 10. Análisis morfológico del primer movimiento.

Conclusiones

La suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas se compone de tres movimientos que abordan elementos compositivos y estilísticos en cada una de ellas.

En el primer movimiento, que es el yumbo, se refleja el tratamiento compositivo mediante el tratamiento de melodías anhemitónicas, estructura de acordes cuartales, súper estructuras armónicas sobre ostinatos, pedales melódico-armónico y modulaciones métricas desde el estilo minimalista. La agógica del yumbo resaltaré el ritmo autóctono de las culturas indígenas amazónicas.

El segundo movimiento, aborda el ritmo del sanjuán (zapateado), que se caracteriza sostenerse sobre por una agógica activa y viva que se desarrolla sobre polirritmias, polimetrías, modulaciones rítmicas y métricas. En cuanto al tipo de sistema se desarrolla en núcleos tonales (tonalización) sobre una base bi-modal. La forma de este movimiento se desarrolla sobre la forma rondó. La finalidad es presentar los elementos de manera progresiva o contigua. (textural, sistemas modales y no funcional).

Por último, el tercer movimiento se determina por el ritmo del danzante; este movimiento tiene un carácter menos activo, es parte de reposo en relación a los movimientos anteriores. Las características melódicas se desarrollan en función de imitaciones, repeticiones, secuencias; en el desarrollo rítmico se fundamenta una base rítmica utilizando el pie métrico trocaico y las combinaciones patrones rítmicos (inflexiones rítmicas) compuestos por hemiolias. Finalmente, la parte armónica se caracteriza por la relación de acordes híbridos compuestos por estructuras de cuartas y segundas. Así mismo, el sistema modal servirá de base para el desarrollo de este movimiento con tonalizaciones modales y tonales. (minimalismos y melismas)⁶⁵

En todos los movimientos de la suite, concretamente, en el plano orquestal se presentan combinaciones, empastes sonoros entre la guitarra y las cuerdas frotadas. Los recursos técnicos de los instrumentos, tales como: pizzicato, spiccato, trémolo, con legno,

⁶⁵ Lorenzo, Margarita, Arantxa Lorenza. *Análisis Musical: claves para entender e interpretar la música*. Spain: Editorial de Música Boileau S.A. 2004.

Universidad de las Artes

con sordina, etc. determinará la sonoridad de las cuerdas frotadas y, las técnicas de guitarra, tales como: pizzicato, staccato, pizzicato Bartok, tambora, tarola, castañuela, congas, etc. resaltará la sonoridad de la guitarra contemporánea.

Considerando la descripción de los elementos musicales técnicos, se puede concluir que la música ecuatoriana puede orientarse de diversas técnicas compositivas y estilísticas. En este trabajo de investigación se puede determinar que mediante la forma suite se puede organizar los movimientos de la suite con géneros populares indígenas y mestizos fusionados con elementos técnicos compositivos y estilísticos. Sin la necesidad de que el resultado de la obra represente una corriente nacionalista si no, antinacionalista, que su finalidad es presentar la disolución de los elementos musicales que caracterizan la música ecuatoriana a través de a deformación rítmica, armónica y estructural.

Recomendaciones

Se recomienda describir y analizar el repertorio musical ecuatoriano, esto se debe a que muchas de las obras corren el riesgo de desaparecer las obras originales de compositores que han aportado al repertorio de la música ecuatoriana. Las obras pueden conseguirse en museos, en bibliotecas de conservatorios, en manos de familiares de compositores ya fallecidos, que se desconoce las técnicas compositivas y estilísticas que pueden aportar a la comunidad académica y por ende fortalecer el conocimiento de futuros compositores que pueden tomar las obras analizadas como referencia para componer o innovar con nuevas propuestas musicales.

Bibliografía

Aizenberg, Alejandro, Marisa Restiffo. *Apuntes de Historia de la Música*.

(Argentina: Editorial Brujas, 2015).

Bammer, Nora. La voz mágica. El ánent shuar como puente sonoro entre dos mundos.

(sep.2021):https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002704/EI_08_069_082.pdf

Bueno, Julio: 1906-2006: *Un siglo de Música ecuatoriana*. (sep. 2021):

https://www.academia.edu/16198616/1906_2006_UN_SIGLO_DE_MUSICA_EC UATORIANA?auto=download&email_work_card=download-paper

Cárdenas, Leonardo. *XXIII Festival de Música Folklórica*. Exposición grabada en vivo, septiembre de 2021, video en facebook, 25:00, link de enlace:

https://www.facebook.com/watch/live/?v=1032271857517340&ref=watch_permalink

Carpentier, Alejo. *Ensayos selectos de Alejandro Carpentier* (Buenos Aires:

CORREGIDOR, 2003).

Godoy, Mario Aguirre. *Breve Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2007).

Godoy, Mario Aguirre (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito:

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Godoy Mario Aguirre. *La música en la Presidencia y la Real Audiencia de Quito*. Quito:

Centro de Publicaciones, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 2016.

Gruszczynska, Ziolkowska Anna. *El Poder del Sonido: El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. (Ediciones Abyala-Yala. 1995), 21-23.

Guerrero, Pablo. *El Diablo Ocioso*. Meta, N° 10 (2012): 17-18.

Guerrero, Pablo Gutiérrez. *Memoria Musical del Ecuador*. Fotografía extraída de

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/p/partituras-de-musica-ecuatoriana.html>

Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo 1*. Quito: Corporación

Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, 2001-2002.

Universidad de las Artes

Guerrero, Pablo Gutiérrez (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo 2*. Quito: Corporación musicológica ecuatoriana Conmúsica.

Linares, Héctor González. *Las otras caras de Euterpe: La música nacionalista y popular desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX*. Extraído el 14 de septiembre de 2021 de

https://www.academia.edu/12021393/La_m%C3%BAsica_nacionalista. 2015 Lorenzo, Margarita, Arantxa Lorenza. *Análisis Musical: claves para entender e interpretar la música*. Spain: Editorial de Música Boileau S.A. 2004.

Muñoz, Juan Pablo. *La Música ecuatoriana*. Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo. 1938.

Orellana, Gonzalo. *El Ecuador en cien años de independencia*. Quito: 1930, 197.

Ortega, María Josee, Norma Atancuri. *Los nuevos descubrimientos de los asentamientos Cañaris*. Cuenca: 2011, 36.

Ortega, Nelson. *El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la suite N° 1*. (sep. 2021). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/27173>.

Pazmiño, Terry. *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador*. Editorial: Pedro Jorge Vera de la CCE.

Vásquez, Pablo. Sistematización de los músicos empíricos y populares de la parroquia “San Lucas”, canton y provincia de Loja y su contribución en el desarrollo del patrimonio cultural. (sep. 2021):

<https://dspace.unl.edu.ec/jspui/bitstream/123456789/2691/1/MALDONADO%20VAZQUEZ%20PABLO.pdf>

Walker, John. *Maestro Brescia's Compositions*. Cayambis Institute for Latin American Studies in Music. (marzo, 14 de septiembre de 2021): <https://www.cayambismusicpress.com/domenico-brescia-s/1880.htm>.

Wong, Ketty. *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE, 2013, 69.

Universidad de las Artes

Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A. 1960.

151.

Anexos

Score

Guapondelig

I
(2021)

Nelson Ortega Cedillo
Compositor

Intro Yumbo $\text{♩} = 120$

Guitarra clásica

Violín I

Violín II

Viola

Cello

mf

mf

mf

mf

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

A

mf

f

Musical score for measures 11-15. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 11 starts with a double bar line and a repeat sign. The guitar part (Gtr.) features a series of chords: F#m, G, F#m, G, F#m. The violin I (Vln. I) part has a melodic line starting on G4. The violin II (Vln. II) and viola (Vla.) parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello (Vc.) part has a similar rhythmic accompaniment. The music concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 15.

Musical score for measures 16-20. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 16 starts with a double bar line and a repeat sign. The guitar part (Gtr.) begins with a chord F#m, followed by a melodic line starting on G4. The violin I (Vln. I) part has a melodic line starting on G4. The violin II (Vln. II) and viola (Vla.) parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello (Vc.) part has a similar rhythmic accompaniment. The music concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 20.

21

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Interludio

26

Gtr.

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

B

31

Gtr. *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mp*

36

Gtr. *mp*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

41

Gr. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

f *mf* *f* *mf* *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 41 to 45. It features five staves: Guitar (Gr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The guitar part consists of chords with a 7-measure rest indicated above. The violin and viola parts play eighth-note patterns, while the cello part plays a similar eighth-note pattern. Dynamic markings are *f* for guitar, *mf* for violin I, *f* for violin II, *mf* for viola, and *f* for cello.

46

Gr. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

mf *mf* *mf* *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 46 to 50. It features the same five staves as the previous system. The guitar part begins with a *mf* dynamic and includes a complex chordal texture. The violin and viola parts play eighth-note patterns, and the cello part plays a similar eighth-note pattern. Dynamic markings are *mf* for guitar, *mf* for violin I, *mf* for violin II, and *mf* for cello.

51 C

Gtr. *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mp* *f*

56

Gtr. *mf*

Vln. I *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *mp*

61 B

Gtr. *mp*

Vln. I *f*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

66

Gtr.

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Musical score for measures 71-75. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The guitar part (Gtr.) features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The violin parts (Vln. I and Vln. II) play a melodic line with slurs. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts play a rhythmic accompaniment with slurs. Dynamics include *mf* and *mp*. A double bar line is present at the end of measure 75.

D (Solo - Guitarra)

Musical score for measures 76-80. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 76 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The guitar part (Gtr.) features a solo with slurs and accents. The violin parts (Vln. I and Vln. II) play a melodic line with slurs and dynamics including *pp*. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts play a rhythmic accompaniment with slurs. Dynamics include *pp*. A double bar line is present at the end of measure 80.

81

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

86

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

E (Solo - Arreglista)

Musical score for measures 91-95. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 91 starts with a guitar solo. The violin I and II parts have melodic lines with slurs. The viola part has a melodic line with slurs. The cello part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical score for measures 96-100. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 96 starts with a guitar solo. The violin I and II parts have melodic lines with slurs. The viola part has a melodic line with slurs. The cello part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

Musical score for measures 101-105. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 101 starts with a *mf* dynamic. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 103. Measure 104 begins with a *f* dynamic. Measure 105 continues with a *mp* dynamic. The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Vln. I has a long note in measure 101. Vln. II and Vla. have melodic lines. Vc. has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 106-110. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 106 starts with a *mf* dynamic. The Gtr. part continues with chords and eighth notes. Vln. I has a rhythmic eighth-note pattern. Vln. II has a melodic line. Vla. has a melodic line. Vc. has a steady eighth-note accompaniment.

111

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

116

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

121

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

B

126

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

f

mp

mp

Musical score for measures 131-135. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins at measure 131. The guitar part features a series of chords and a melodic line. The string parts provide harmonic support. The dynamic marking *mf* is present in the guitar part and the string parts.

Outro

Musical score for measures 136-140, labeled as the 'Outro'. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins at measure 136. The guitar part features a melodic line with a second ending bracketed over measures 136-137. The string parts provide harmonic support. The dynamic marking *mf* is present in the guitar part and the string parts.

Musical score for measures 141-145. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 141 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The violin parts have a more melodic line with some rests. The viola and cello parts provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 146-150. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 146 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The guitar part continues with a rhythmic pattern. The violin parts have a melodic line with some accents. The viola and cello parts provide a steady accompaniment.

This musical score page, numbered 16, is titled "Guapondelig". It features five staves: Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. Measure 151 is marked with a first ending bracket. The guitar part begins with a tremolo on a sustained chord. The strings play a melodic line starting in measure 153, marked with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a double bar line at the end of measure 154.

Tomebamba

Score

Mov. II
(2021)

Nelson Ortega C.

Intro

Chaspishka (♩ = 120)

Classical Guitar

Violin I

Violin II

Viola

Cello

The first system of the score includes staves for Classical Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Classical Guitar part is mostly silent. Violin I and II play sustained notes with 'arco' markings and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Viola and Cello parts feature rhythmic patterns with accents and a forte (f) dynamic.

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The second system continues the score from measure 9. The Classical Guitar part remains silent. Violin I and II play sustained notes with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Viola and Cello parts continue their rhythmic patterns with accents and a mezzo-forte (mf) dynamic.

Cl. Gtr. *mf* *f* *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

A
Cl. Gtr. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla. *f* pizz.

Vc. *f* pizz.

32

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mp

f

f

mp

pizz.

arco

arco

Interludio

39

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

B

46

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

54

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mf

mf

mf

Interludio

Musical score for the section 'Interludio', measures 61-68. The score is for a string quartet and electric guitar. The electric guitar part (Cl. Gtr.) is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with various chords and intervals. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) are in the same key signature and time signature. The violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the viola and cello parts play a similar pattern in the lower register. The section ends with a fermata over the final measure.

Solo de guitarra

Musical score for the section 'Solo de guitarra', measures 70-77. The electric guitar part (Cl. Gtr.) is in the treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with various chords and intervals, marked with a dynamic of *mf*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) are in the same key signature and time signature. The violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a dynamic of *f* and *pizz.* (pizzicato). The viola and cello parts play a similar pattern in the lower register, also marked with a dynamic of *f* and *pizz.* The section ends with a fermata over the final measure.

78

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mp

83

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mp

arco

mp

mp

89

Cl. Gtr.

Acompañamiento (Capishca)

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

B

97

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

105

Cl. Gtr. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Interludio

111

Cl. Gtr.

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *f*

Vc. *f*

118

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 118 to 126. The Clarinet Gtr. part is silent throughout. The Violin I and II parts play sustained notes with tremolos, with some melodic movement in measure 126. The Viola and Violoncello parts play rhythmic patterns with accents, featuring eighth and sixteenth notes.

127

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 127 to 131. The Clarinet Gtr. part plays a melodic line with some chords. The Violin I and II parts play melodic lines with slurs, including some rests. The Viola and Violoncello parts play rhythmic patterns with slurs, including some rests.

Solo del arreglista

10

C

Intrigado (♩ = 100)

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

arco

151

Cl. Gtr.

Vln. I *arco*

Vln. II

Vla. *mf*

Vc.

159

Cl. Gtr.

Vln. I *accelerando*

Vln. II

Vla.

Vc.

Interludio

Capishka (♩. = 110)

167

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D

Energético (♩. = 120)

176

Cl. Gtr.

col legno

mf

Vln. I

ff

col legno

Vln. II

ff

col legno

Vla.

ff

col legno

f

arco

Vc.

ff

184

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

tr

mp

arco

arco

190

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

tr

mf

tr

14
Interludio

Cl. Gtr. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cl. Gtr. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

B

212

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

220

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Outro

Cl. Gtr. 226

Vln. I 226 arco *mf*

Vln. II 226 arco *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cl. Gtr. 234

Vln. I 234

Vln. II 234

Vla.

Vc.

242

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rit.

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 242. The Cl. Gtr. part is in the treble clef and features a melodic line with some chromaticism, followed by a section of sustained chords. The Vln. I and Vln. II parts are in the treble clef and play a rhythmic, eighth-note pattern. The Vla. part is in the bass clef and plays a similar rhythmic pattern. The Vc. part is in the bass clef and plays a similar rhythmic pattern. The score concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The page number 17 is located in the top right corner.

Score

Pumapungo

Intro

Mov. III
(2021)

Danza expresiva ♩ = 120 (Aprox.)

Nelson Ortega C

Musical score for the first system, measures 1-6. The score is in 4/4 time and includes parts for Guitarra, Violín I, Violín II, Viola, and Chelo. The guitar part consists of six whole rests. Violín I and Violín II play a melodic line starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by quarter notes (C5, B4, A4, G4). The first violin part is marked *mp* and *pizz.*, while the second violin part is marked *mf* and *pizz.*. The viola part consists of six whole rests. The cello part plays a bass line with a five-measure rest in measure 5, marked *mp*.

Musical score for the second system, measures 7-12. The score continues with parts for Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The guitar part consists of six whole rests. Violín I and Violín II continue their melodic line, marked *mp*. The viola part begins in measure 7 with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) followed by quarter notes (C4, B3, A3, G3), marked *pizz.* and *mp*. The cello part continues its bass line with a five-measure rest in measure 12, marked *mp*.

Pumapungo

13

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

pp

3

3

3

5

19

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

arco

mp

arco

mf

mf

3

3

3

3

3

3

5

mp

A

Musical score for section A, measures 25-30. The score is arranged for five instruments: Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Gtr.:** Features sixteenth-note patterns with five-fingerings (5) and an *E7sus2* chord indicated below the staff.
- Vln. I:** Plays a melodic line starting at measure 25 with a *mp* dynamic. It includes a slur over measures 26-27 and an accent (^) over the note in measure 28.
- Vln. II:** Plays a similar melodic line to Vln. I, starting at measure 25 with a *mp* dynamic. It includes a slur over measures 26-27 and an accent (^) over the note in measure 28.
- Vla.:** Provides a harmonic accompaniment with notes and rests, starting at measure 25 with a *mp* dynamic. It includes an accent (^) over the note in measure 28.
- Vc.:** Provides a harmonic accompaniment with notes and rests, starting at measure 25 with a *mf* dynamic. It includes an accent (^) over the note in measure 28.

B

Musical score for section B, measures 31-36. The score is arranged for five instruments: Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Gtr.:** Features a melodic line starting at measure 31 with a *mp* dynamic. It includes a slur over measures 32-33 and a complex chordal texture in measure 34.
- Vln. I:** Plays a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic. It includes a slur over measures 32-33 and a *pizz. mp* instruction in measure 34. It also features a triplet (3) in measure 35.
- Vln. II:** Plays a melodic line starting at measure 31 with a *mf* dynamic. It includes a slur over measures 32-33 and *pizz. mp* instructions in measures 34 and 35. It also features a triplet (3) in measure 35.
- Vla.:** Provides a harmonic accompaniment with notes and rests, starting at measure 31 with a *mp* dynamic. It includes a slur over measures 32-33 and a *f* dynamic in measure 34. It also features a triplet (3) in measure 35.
- Vc.:** Provides a harmonic accompaniment with notes and rests, starting at measure 31 with a *mf* dynamic. It includes a slur over measures 32-33 and a *f* dynamic in measure 34. It also features a triplet (3) in measure 35.

Pumapungo

Musical score for measures 37-42. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 37 features a guitar solo with a tremolo effect. Measures 38-42 show the strings playing chords and triplets. Dynamics include *mf* and *mp*. Fingerings of 3 and 5 are indicated for various notes.

Musical score for measures 43-48. The score continues for the same five instruments. Measure 43 features a guitar solo with a tremolo effect. Measures 44-48 show the strings playing chords and triplets. Dynamics include *mf* and *mp*. Fingerings of 3 and 5 are indicated. A section marker 'C' is present above measure 45. The word 'arco' is written above the Vln. I staff in measure 45. The Vc. staff has an accent (^) above the first note of measure 43 and measure 47.

Musical score for measures 49-54. The score includes parts for Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Gtr.:** Features a melodic line with frequent five-fingered chords (marked '5') and slurs.
- Vln. I:** Plays a melodic line with slurs and five-fingered chords. Dynamics include *mf* and *f*. A 'V' marking is present.
- Vln. II:** Provides harmonic support with chords and slurs. Dynamics include *f*, *mp*, and *f*. A 'V' marking is present.
- Vla.:** Plays a melodic line with slurs and five-fingered chords.
- Vc.:** Plays a bass line with slurs and five-fingered chords.

Musical score for measures 55-60. The score includes parts for Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Gtr.:** Features a melodic line with five-fingered chords (marked '5') and a box labeled 'D' above measure 55.
- Vln. I:** Plays a melodic line with slurs and five-fingered chords. Dynamics include *f*.
- Vln. II:** Provides harmonic support with chords and slurs. Dynamics include *mp* and *mf*.
- Vla.:** Plays a melodic line with slurs and five-fingered chords. Dynamics include *f*.
- Vc.:** Plays a bass line with slurs and five-fingered chords. Dynamics include *mf*.

Pumapungo

E

61

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 61 through 66. It features five staves: Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The guitar part has a treble clef and includes a boxed 'E' above measure 64, with five-fingered runs in measures 64, 65, and 66. The violin I part has a treble clef and five-fingered runs in measures 61, 62, and 63. The violin II part has a treble clef and plays chords, with 'pizz.' markings in measures 65 and 66. The viola part has a bass clef and five-fingered runs in measures 61, 62, and 63. The cello part has a bass clef and five-fingered runs in measures 64, 65, and 66. A large slur covers measures 61-63 across all staves.

67

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 67 through 72. It features the same five staves as the first system. The guitar part has a treble clef and includes a five-fingered run in measure 67, followed by chords and a five-fingered run in measure 72. The violin I part has a treble clef and five-fingered runs in measures 68, 69, 70, and 71. The violin II part has a treble clef and plays chords with triplets in measures 67, 71, and 72. The viola part has a bass clef and plays chords with triplets in measures 67, 71, and 72. The cello part has a bass clef and five-fingered runs in measures 67, 71, and 72. A large slur covers measures 67-71 across all staves.

Musical score for measures 73-78, featuring five staves: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Gtr. part starts with a double bar line and a fermata over the first measure. The Vln. I and Vln. II parts are marked 'arco' and feature dynamic markings of *f* and *mf*. The Vla. part is marked *f*. The Vc. part features triplets in measures 75-77. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 79-84, featuring five staves: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Gtr. part starts with a double bar line and a fermata over the first measure. The Vln. I and Vln. II parts are marked *f* and *mf*. The Vla. part is marked *f*. The Vc. part features triplets in measures 80-82. A box labeled 'F' is present above the Gtr. staff in measure 79. The key signature has one sharp (F#).

Pumapungo

Musical score for measures 85-90. The score includes parts for Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Gtr.:** Features a melodic line with frequent five-fingered chords (marked '5') and a box labeled 'G' above the staff.
- Vln. I:** Plays a sustained melodic line with five-fingered chords.
- Vln. II:** Plays a melodic line with five-fingered chords.
- Vla.:** Provides harmonic support with chords.
- Vc.:** Provides harmonic support with a bass line.

Musical score for measures 91-96. The score includes parts for Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Gtr.:** Continues the melodic line with five-fingered chords.
- Vln. I:** Continues the sustained melodic line with five-fingered chords.
- Vln. II:** Continues the melodic line with five-fingered chords.
- Vla.:** Provides harmonic support with chords.
- Vc.:** Provides harmonic support with a bass line.

Pumapungo

Musical score for measures 97-102. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Gtr. part features a melodic line with frequent five-fingered chords (marked '5') and a bass line with sustained notes. Vln. I and Vln. II play a similar melodic line with five-fingered chords. Vla. provides harmonic support with chords. Vc. plays a bass line with sustained notes. The music is in a key with one sharp (F#).


H

Musical score for measures 103-108. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Gtr. part continues with melodic lines and five-fingered chords. Vln. I and Vln. II play a melodic line with five-fingered chords. Vla. provides harmonic support with chords. Vc. plays a bass line with sustained notes. The music is in a key with one sharp (F#). Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A hairpin symbol is present in the Vln. II part.


Pumapungo

Musical score for measures 109-114. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Gtr. part features a melodic line with sixteenth-note patterns and five-fingered chords, indicated by '5' and slurs. The Vln. I part has a sustained melodic line with slurs. The Vln. II part has a sustained melodic line with a sharp sign (#) in the second measure. The Vla. part has a sustained melodic line with slurs. The Vc. part has a sustained melodic line with slurs and five-fingered chords, indicated by '5' and slurs.

Musical score for measures 115-119, ending with a Coda. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Gtr. part features a melodic line with sixteenth-note patterns and five-fingered chords, indicated by '5' and slurs. The Vln. I part has a sustained melodic line with slurs and a sharp sign (#) in the fifth measure. The Vln. II part has a sustained melodic line with slurs. The Vla. part has a sustained melodic line with slurs. The Vc. part has a sustained melodic line with slurs and five-fingered chords, indicated by '5' and slurs. The Coda section is marked with a double bar line and a Coda symbol. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) for Vln. I and Vln. II, and *mf* (mezzo-forte) for Vla. in the final measures.



Musical score for measures 121-126, featuring Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes five staves. The guitar part (Gtr.) features a melodic line with a 5-fingered scale and a chordal accompaniment. The violin parts (Vln. I and Vln. II) play sustained notes with a 5-fingered scale. The viola part (Vla.) plays a sustained chord with a 5-fingered scale. The cello part (Vc.) plays a steady bass line. The dynamic marking *mf* is present for the violin parts.



Musical score for measures 127-132, featuring Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes five staves. The guitar part (Gtr.) features a melodic line with a 5-fingered scale and a chordal accompaniment. The violin parts (Vln. I and Vln. II) play sustained notes with a 5-fingered scale. The viola part (Vla.) plays a sustained chord with a 5-fingered scale. The cello part (Vc.) plays a steady bass line.

133

Score for measures 133-138. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Gtr. part features a melodic line with triplets and a 5-fingered scale. The Vln. I and Vln. II parts play sustained chords with some melodic movement. The Vla. part has a similar melodic line to the Gtr. The Vc. part provides a steady bass accompaniment with eighth notes.

139

Score for measures 139-144. The score is for five instruments: Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Gtr. part continues with melodic lines and chords, including a 5-fingered scale. The Vln. I and Vln. II parts play sustained chords with some melodic movement. The Vla. part has a similar melodic line to the Gtr. The Vc. part provides a steady bass accompaniment with eighth notes.

145

Gr. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

This system of musical notation covers measures 145 to 150. It features five staves: Guitar (Gr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The guitar part is in treble clef and includes a 5-finger barre across measures 145 and 146. The violin parts are in treble clef, with Vln. I featuring a 5-finger barre in measure 145 and Vln. II featuring a 5-finger barre in measure 146. The viola part is in bass clef and includes a 5-finger barre in measure 145. The cello part is in bass clef and consists of a steady eighth-note accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

151

Gr. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

This system of musical notation covers measures 151 to 156. It features the same five staves as the previous system. The guitar part (Gr.) is in treble clef and includes a 5-finger barre across measures 151 and 152. The violin parts (Vln. I and Vln. II) are in treble clef, with Vln. I featuring a 5-finger barre in measure 151 and Vln. II featuring a 5-finger barre in measure 152. The viola part (Vla.) is in bass clef and includes a 5-finger barre in measure 151. The cello part (Vc.) is in bass clef and consists of a steady eighth-note accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Pumapungo

5

157

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rit.

163

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.