

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de posgrado

SUEÑOS DE ILLAPA – QUINTETO PARA PÍFANO

Obra de estilo nacionalista para Pífono y cuarteto de cuerdas

Previo la obtención del Título de:

Magister en Composición Musical y Artes Sonoras

Autor:

Adrián Marcelo Rodríguez Maldonado

Tutor:

Mgs. Iván Fabricio Salazar González

Opción de titulación:

Investigación en artes. Composición musical.

GUAYAQUIL - ECUADOR

2021

Declaración de autoría

Yo, Adrián Marcelo Rodríguez Maldonado, declaro que la creación y desarrollo del presente trabajo de titulación es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborado para la obtención de la Maestría en Composición musical y Artes Sonoras. 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, la Creatividad y la Innovación, INGENIOS, cedo a la Universidad de las Artes los derechos estipulados en el código, 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.

Mgs. Iván Fabricio Salazar González
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Miembro del tribunal de defensa

Miembro del tribunal de defensa

Dedicatoria

A Dios, por haberme otorgado los dones, virtudes, fuerza y salud para cumplir todos mis objetivos. A mis padres, Marcelo Rodríguez y Norma Maldonado, quienes me han apoyado y brindado el ímpetu para lograr en la vida todas las metas propuestas. A mi hermano Darío Rodríguez, que ha sido un compañero incondicional, con quien he compartido y creciendo en lo profesional y humano.

Resumen

Este proyecto es una investigación enfocada hacia la creación musical. Se desarrolla dentro de las características musicales del nacionalismo académico ecuatoriano, para ello, mediante el uso y estudio del pífano en aspectos funcionales, simbólicos, organológicos y técnicos, la búsqueda de referencias sonoras y la exploración tímbrica de los instrumentos; se establecen las formas y pensamientos musicales que aportaron a la realización de la obra. Sueños de Illapa – Quinteto para Pífano, incluye al cuarteto de cuerdas en su formato y está estructurado por 3 movimientos: (I.- *Lento - Andante espressivo*, II.- *Tempo rubato*, III.- *Allegro vivo*). Gira en torno a las características del nacionalismo musical académico ecuatoriano, las cualidades técnicas e interpretativas del pífano y la mixtura con el cuarteto de cuerdas, para dar como resultado una expresión musical de sonoridades andinas.

Palabras clave: Pífano, cuarteto de cuerdas, música académica ecuatoriana, nacionalismo musical, identidad, hibridación, sincretismo, música tradicional.

Abstract

*This project is an investigation focused on musical creation. It develops within the musical characteristics of Ecuadorian academic nationalism, for this, through the use and study of the pífano in functional, symbolic, organological and technical aspects, the search for sonorous references and the timbral exploration of the instruments; the musical forms and thoughts that contributed to the realization of the work are established. Sueños de Illapa – Quinteto para Pífano, includes the string quartet in its format and is structured by 3 movements: (I.- *Lento - Andante espressivo*, II.- *Tempo rubato*, III.- *Allegro vivo*). It revolves around the characteristics of Ecuadorian academic musical nationalism, the technical and interpretive qualities of the pífano and the mixture with the string quartet, to result in a musical expression of Andean sounds.*

Keywords: *Pífano, string quartet, Ecuadorian academic music, musical nationalism, identity, hybridization, syncretism, traditional music.*

Índice

Introducción.....	10
Capítulo I: Instrumentos aerófonos ecuatorianos	11
1.1. El Pífono	13
1.1.1. Origen.....	13
1.1.2. Características y cualidades.....	14
1.1.3. Tesitura y registro.....	16
1.1.4. Técnica.....	18
1.2. Pífono tradicional.....	19
Capítulo II: Nacionalismo musical en el Ecuador	21
2.1. Antecedentes Artísticos	22
2.2. Géneros musicales ecuatorianos usados en la obra	25
2.2.1. Yumbo.....	25
2.2.2. Danzante.....	25
2.2.3. Aire Típico	26
Capítulo III: Metodología.....	28
Capítulo IV: Análisis de la obra Sueños de Illapa.....	29
4.1. Técnicas y recursos	30
4.2. Primer movimiento: <i>Lento - Andante espressivo</i> (Danzante Yámbico)	33
4.2.1. Introducción.....	34
4.2.2. Tema A	34
4.2.3. El tema B	35
4.2.4. Desarrollo	36
4.2.5. Reexposición	38
4.2.6. Coda.....	38

4.3.	Segundo movimiento: <i>Tempo rubato</i>	39
4.3.1.	Parte A	40
4.3.2.	Desarrollo	41
4.3.3.	Parte B	42
4.4.	Tercer movimiento: <i>Allegro vivo</i> (Aire típico – Yumbo)	43
4.4.1.	Introducción.....	43
4.4.2.	Parte A – Tema 1 y Desarrollo	44
4.4.3.	Parte B – Estribillo y Desarrollo.....	46
4.4.4.	Parte C – Tema 2 y Desarrollo	46
4.4.5.	Parte D – Desarrollo (Estribillo).....	47
4.4.6.	Parte E – Tema 3	48
4.4.7.	Parte F – Puente.....	50
4.4.8.	Parte G – Tema 1	50
4.4.9.	Coda.....	50
	Programa.....	52
	Conclusiones.....	53
	BIBLIOGRAFÍA	55
	ANEXO	58

Índice Figuras

Figura 1.1. Notas del pífano en Am.....	17
Figura 1.2. Tesitura y digitación del pífano en Am.....	17
Figura 2.1. Formula rítmica del yumbo.....	25
Figura 2.2. Formula rítmica del danzante.....	26
Figura 2.3. Formula rítmica del aire típico.....	27
Figura 4.1. Círculo de quintas	32
Figura 4.2. Ejemplo de la formación de una estructura con la técnica – espectro de quintas.	32
Figura 4.3. Introducción.	34
Figura 4.4. Tema A.....	35
Figura 4.5. Tema B.....	36
Figura 4.6. Desarrollo.....	37
Figura 4.7. Desarrollo (Fragmento polimodal y fragmento – escala melódica).....	38
Figura 4.8. Coda.	39
Figura 4.9. Guía de la digitación de los armónicos	40
Figura 4.10. Tema segundo movimiento.....	41
Figura 4.11. Segunda sección de la parte A.	41
Figura 4.12. Desarrollo.....	42
Figura 4.13. Parte B.....	42
Figura 4.14. Introducción – tercer movimiento.....	44
Figura 4.15. Introducción – escala serial.....	44
Figura 4.16. Tema tercer Mov.....	45
Figura 4.17. Desarrollo del tema 1 (sección polifónica).	45
Figura 4.18. Estribillo y desarrollo.....	46

Figura 4.19. Tema B y desarrollo	47
Figura 4.20. Desarrollo (Escala del espectro)	47
Figura 4.21. Desarrollo (Escala 2 del espectro).	47
Figura 4.22. Final de la parte D.	48
Figura 4.23. Tema 3 del tercer mov.	49
Figura 4.24. Ostinato – parte E.....	49
Figura 4.25. Puente – parte F.....	50
Figura 4.26. Coda (Clímax).....	51
Figura 4.27. Coda final.	51

Índice Tablas

Tabla 1. Estructura formal del primer movimiento.	33
Tabla 2. Estructura formal del segundo movimiento.	40
Tabla 3. Estructura formal del tercer movimiento.....	43

Introducción

La composición de una obra para un instrumento autóctono dentro de un enfoque académico puede ser una práctica poco usual, incluso dentro de los registros del nacionalismo académico ecuatoriano durante el siglo XX no existe una obra que use instrumentos autóctonos junto con los europeos. Con este antecedente, se busca experimentar dicha mixtura de formato dentro del estilo nacionalista y evidenciar su resultado sonoro.

El acercamiento a los pensamientos musicales de la cultura indígena del Ecuador, es el alcance más importante de este proyecto. La información recolectada y el estudio del instrumento nos dan las directrices para abordar la mixtura, que conlleva además la fusión de las características técnicas indigenistas con las académicas.

Se estudian dos pifanos, uno temperado y otro con afinación propia. De esta forma se muestra la versatilidad y adaptabilidad que puede llegar a tener este instrumento, así como también el simbolismo tradicional y los saberes ancestrales de los pensamientos musicales.

De esta manera, se toma en consideración como principal fuente investigativa a los instrumentos aerófonos de la serranía ecuatoriana. Para ello, en base del estudio de aspectos organológicos del pífano, se toman las técnicas, conceptos, características y notación. Además, es de vital importancia la experiencia del estudio sonoro para encontrar una forma en la cual estilísticamente, se desarrolle una mixtura del pífano con instrumentos europeos.

La otra rama principal, es conocer las características del nacionalismo musical en el Ecuador, planteando las formas de estructurar compositivamente este estilo. Sueños de Illapa se compone de los recursos musicales investigados y las técnicas compositivas usadas por el autor, que toma al estilo nacionalista como fuente de identidad sonora.

Capítulo I: Instrumentos aerófonos ecuatorianos

Musicólogos, etnomusicólogos, historiadores, arqueólogos, investigadores y músicos, han realizado un valioso sustento sobre los instrumentos aerófonos del Ecuador. Desde el compositor Segundo Luis Moreno, se han dado una serie de investigaciones sobre las expresiones culturales de los pueblos y nacionalidades indígenas, afroecuatorianas, amazónicas y mestizas. En la zona andina del Ecuador, se halla una variedad de flautas pánicas y tubulares, estos instrumentos autóctonos se manifiestan en las festividades del calendario indígena. Las flautas pánicas más representativas son el rondador y la palla. Y las principales flautas tubulares son el pingullo, pífano, dulzainas, flauta travesera y tunda. A continuación, revisamos una breve descripción sobre algunos estudios existentes acerca de los instrumentos aerófonos, enfocando la investigación en los instrumentos de la zona andina, concretamente en la búsqueda organológica del pífano y su relación con los demás instrumentos.

Historia de la Música en el Ecuador de Segundo Luis Moreno¹, compositor e investigador ecuatoriano, es un estudio pionero sobre las tradiciones musicales autóctonas. Describe la historia de la música en el Ecuador desde sus raíces hasta la época republicana, investiga y transcribe las melodías originarias; para así, analizar las escalas, géneros musicales, instrumentos autóctonos y el uso social de la música dentro de las ceremonias y rituales.

En el segundo tomo de los *Instrumentos Populares Registrados en el Ecuador*, Carlos Caba², musicólogo ecuatoriano, estudia los instrumentos aerófonos precolombinos y andinos de las regiones del país; desarrollando sus características dentro de la sociedad en su función, orígenes y creencias. Estudia, así mismo, las cualidades de ejecución de los instrumentos, su construcción, localización y clasificación.

Paralelamente al estudio de Caba, la *Guía metodológica en multimedia de instrumentos andinos, utilización de pifanos y payas en la educación regular musical y en el*

¹Segundo Luis Moreno. *Historia de la Música en el Ecuador*. (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996).

²Carlos Caba. *Instrumentos Populares Registrados en el Ecuador Tomo I y II*. (Quito, Ecuador: Banco central del Ecuador. 1992).

quehacer artístico de niños, jóvenes de Quito Sur y barrios aledaños de Marcelo Rodríguez³, luthier, músico y etnomusicólogo, provee información complementaria sobre dichos instrumentos, en base a lineamientos en común con Coba sobre su uso. Adicionalmente, detalla los aspectos técnico musicales: registro, tesitura, forma de ejecución, técnicas interpretativas, así como también ejemplos didácticos de melodías sistematizadas en partitura. Este trabajo resulta una fuente importante en el conocimiento de formas y pensamientos musicales, en concordancia con el estudio in situ de los instrumentos y sus posibilidades interpretativas.

Por otro lado, el etnomusicólogo Juan Mullo⁴ aborda la música nacional desde sus cambios y rasgos sociales, estudia las culturas musicales del Ecuador dentro de las perspectivas del calendario festivo. Ofrece un compendio de simbolismos musicales de distintos espacios culturales y trata características específicas de los instrumentos y géneros musicales.

De la misma manera, en *Memorias del primer seminario de Instrumentos andinos*⁵ se encuentra una vasta información de los instrumentos aerófonos, géneros musicales, aspectos sociales de las festividades, cancioneros y los procedimientos de construcción.

En la actualidad, la práctica en el uso de los instrumentos autóctonos se ha ido desarrollando con más fuerza, como menciona Coba. En primer lugar, estos instrumentos se mantuvieron vivos a través de las generaciones como “persistencias culturales”⁶ que se han manifestado en los pueblos, en vista de que las celebraciones indígenas fueron relacionadas con las del calendario católico, por ejemplo, el *Inti Raymi* se manifiesta en el *Corpus Christi*. Luego, en el siglo XX, dentro de la música popular, el surgimiento de la música folclórica, bajo la influencia de la nueva canción en Latinoamérica, usó como recurso los instrumentos andinos de la región.

³ Marcelo Rodríguez. *Guía metodológica en multimedia de instrumentos andinos, utilización de pifanos y payas en la educación regular musical y en el quehacer artístico de niños, jóvenes de Quito Sur y barrios aledaños*, (Quito, Ecuador: Punto y línea, 2008).

⁴ Juan Mullo. *Música patrimonial del Ecuador No 3*. (Quito, Ecuador: cartografía de la memoria. 2009).

⁵ Washington Granja, Mario Godoy Aguirre y Efraín Sigüenza, *Memorias del Primer Seminario de Instrumentos Andinos*. (Quito: Ministerio de educación y cultura - OEA PROMUAT, 1992).

⁶ Coba, *Instrumentos Populares Registrados...*, 632.

De esta forma, la identidad latinoamericana dio frutos hacia todo el mundo, en base a la occidentalización de los instrumentos autóctonos: se cambiaron sus escalas y la novedad de tocar estos instrumentos se expandió en toda la región. En Ecuador, el proyecto pionero más grande que trajo estos conceptos, al usar los instrumentos populares latinoamericanos y ecuatorianos en todos los géneros y estilos musicales, es la Orquesta de Instrumentos Andinos del Ecuador (OIA). Desde este proyecto han surgido varios intérpretes que se han dedicado a realizar investigaciones sobre la música tradicional ecuatoriana y los instrumentos aerófonos.

1.1. El Pífano

El término “Pífano”, es de procedencia europea, hace alusión a un flautín “travesero” muy agudo de origen italiano⁷. En contraste, el pífano de la zona andina del Ecuador, es un instrumento de filo o flauta vertical que tiene un sistema de pito, canal de insuflación y 6 orificios obturadores, usado entre las culturas quichuas⁸. Su tamaño varía entre 23 y 30 centímetros de acuerdo al material que se use. Según Coba, los pifanos encontrados en estudios arqueológicos que están contruidos en hueso de cóndor miden 23 cm. y los que están contruidos en caña guadua miden 30 cm⁹. Sin embargo, las aproximaciones de las medidas dependerán del criterio del constructor que, generalmente, es el mismo músico; la elección del tubo y su tamaño surge en función de la manera en cómo conciben la música, generando escalas propias a su oído interior.

1.1.1. Origen

Entre algunos autores, investigadores y etnomusicólogos, puntualizan que el pífano es un instrumento que posiblemente tiene un origen prehispánico. Moreno, en *La Historia de la Música en el Ecuador* relata la opinión de los indígenas de Imbabura con respecto a este

⁷ «El Pífano» CCE Benjamín Carrión. s/f. Acceso: marzo del 2021.

<https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/el-pifano/>.

⁸ Coba, *Instrumentos Populares Registrados...*, 609.

⁹ Coba, *Instrumentos Populares Registrados...*, 612 – 613.

instrumento y lo definen como una derivación del pingullo¹⁰, el cual es un instrumento autóctono que tiene el mismo sistema de producción de aire que el pífano, pero tiene 3 agujeros obturadores. Guerrero en su enciclopedia sostiene la misma opinión¹¹.

Según las *Memorias del primer seminario de Instrumentos andinos*, “pese al término castellano que le fue aplicado, [Moreno] lo considera un instrumento de viento auténticamente indígena, es decir, creado sin intervención de los españoles”¹². Por otro lado, entre músicos populares, se maneja otra interpretación con respecto al origen, dado por la organología del instrumento y su característica en la producción del sonido ya que, el canal de insuflación del pífano, tiene gran similitud con las flautas barrocas de Europa. Sin embargo, se puede asegurar que este sistema ya existía en las botellas silbatos entre los asentamientos de culturas como la Chorrera¹³, que datan del periodo formativo tardío aproximadamente hacia 1000 a.C.

Es posible que el sistema en la embocadura antes de la llegada de los españoles haya tenido un aspecto un tanto diferente a como es ahora y, con el transcurso del tiempo se pudo haber modificado a partir de la influencia de los instrumentos europeos.

1.1.2. Características y cualidades

Sus cualidades sonoras son especiales debido el material con que se elaboraba (hueso de cóndor, bambú, caña guadua y carrizo)¹⁴, así como por su estado no temperado con escalas únicas para cada instrumento, lo que dio lugar a pensamientos musicales propios de cada zona o de los músicos ejecutantes. Además, los tonos (melodías) interpretados en las distintas zonas se destacan por su sonoridad especial, con un estilo propio en que los géneros musicales difieren de la forma de ejecutarlo entre los “mestizos” y tienen una relación con

¹⁰ Moreno, *Historia de la Música en el Ecuador...*, 39.

¹¹ Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo II*. (Quito: Conmusica, 2002), 1118.

¹² Granja, Godoy y Sigüenza, *Memorias del Primer Seminario...*, 100.

¹³ Coba. *Instrumentos Populares Registrados...*, 511.

¹⁴ Coba. *Instrumentos Populares Registrados...*, 611.

los personajes de las celebraciones. El “Tono del Danzante”, por ejemplo, es una melodía que se toca únicamente cuando aparece este personaje bailando.

Entre los instrumentos de características similares al pífano, se halla en la provincia de Cañar, ejemplares con 4 agujeros obturadores y son conocidos como *quijuis*. También, en la provincia del Azuay se halla un instrumento llamado *pijuano* que incluso el nombre puede proceder de pífano, tiene entre 4 y 5 agujeros de obturación y su modo de tocar es igual que el pingullo, el cual consiste en ejecutar al mismo tiempo un instrumento de percusión (tambor o bombo) y quienes tocan este instrumento, son conocidos como: “mama” o “maistro”¹⁵. Existen además otros ejemplares en distintas zonas de la serranía como también en culturas de la amazonia en donde se hallan instrumentos de 5 orificios¹⁶.

En la actualidad también se construyen pifanos temperados, debido a la presencia de la música tonal como efecto de la occidentalización. La producción en masa de la música temperada es parte del diario vivir de todos, por ende, la exposición auditiva puede generar cambios en los pensamientos musicales tradicionales; la inclusión de las bandas de pueblo en las festividades como la formación de la música folclórica son principalmente tonales, lo que causa una convivencia de estos formatos con los tradicionales, donde se influyen el uno con el otro. De esta manera, el efecto de la música temperada en el oído interior de los músicos indígenas (que manejan sus pensamientos musicales propios) varían en el transcurso de las generaciones. El pífano temperado mide 30 cm., se añade otro agujero obturador en la parte posterior como adaptación a la digitación de la técnica de interpretación de la quena y se lo afina en Am.

Cabe mencionar que se encuentra en estado de vulnerabilidad, persistiendo en la memoria de pocos ejecutantes en subculturas quichua - hablantes. Una de las pocas festividades en donde se lo puede hallar es en Quiroga – Imbabura en el acto festivo conocido como “Danza de los Yumbos”¹⁷; esta festividad se celebra el 15 de septiembre en el cual se interpretan los tonos (melodías) entre 2 ejecutantes, uno que toca el pífano y otro el tambor.

¹⁵ Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo II...*, 1118.

¹⁶ Mullo, *Música patrimonial...*, 218.

¹⁷ Coba, *Instrumentos Populares Registrados...*, 615

El pífano en su estado tradicional da muestras de estar siendo olvidado, son pocas las festividades en donde se lo puede encontrar y merece, por parte de las nuevas generaciones, un mayor interés por hacer perdurar estas memorias ancestrales. Este proceso puede entenderse porque el mundo está en movimiento y los cambios son constantes, sin embargo, todos los estudios mencionados acerca de los instrumentos aerófonos buscan visibilizar estas expresiones culturales, mientras que proyectos como el presente son resultado de dichas investigaciones, en miras hacia nuevas propuestas que incluyan este instrumento y otros de similar importancia cultural e histórica.

1.1.3. Tesitura y registro

El pífano temperado, así como el tradicional, es un instrumento agudo similar en registro a la flauta *piccolo*¹⁸, razón por la cual su notación se realiza con transposición de una octava (lo escrito suena una octava más aguda). El contacto con la tradición occidental, la forma de ejecución y las técnicas de construcción del instrumento, han influido en el desarrollo de adaptaciones hacia otras tonalidades, de manera que podemos encontrar pifanos más graves de diferentes tamaños.

A continuación, vemos brevemente la escala estándar en la partitura. Se toma como referencia al instrumento temperado para mostrar la tesitura y digitación de las notas de su escala. Como ya se mencionó, a este instrumento se le añade un orificio más en la parte posterior, obedeciendo a una estandarización en la técnica de interpretar los instrumentos andinos. Su tesitura es de 2 octavas y media desde el C6 hasta el A8 y su registro se le puede dividir en 3 partes: medio, agudo y sobre agudo. Al ser un instrumento diatónico, este se rige a una tonalidad, comúnmente se le denomina pífano en Am (la menor), a pesar que la escala es CM (Do mayor). Esto se debe a la tradición popular de la música ecuatoriana, que en su mayoría está en modo menor.

¹⁸ Rodríguez. *Guía metodológica en multimedia de instrumentos andinos...*, 54.

Pífano en Am

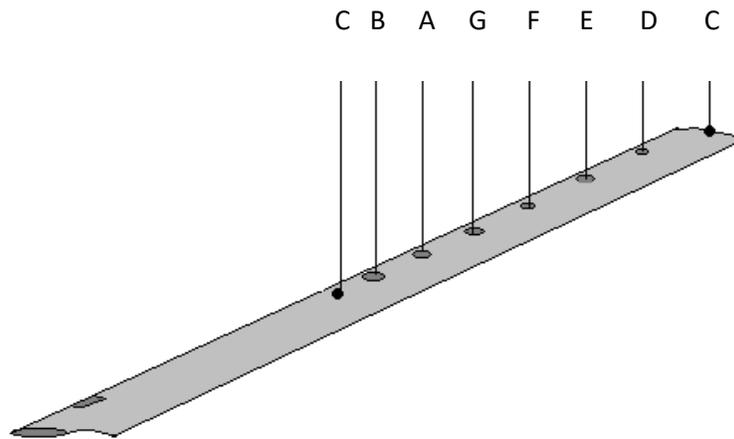


Figura 1.1. Notas del pífano en Am.¹⁹

Digitación

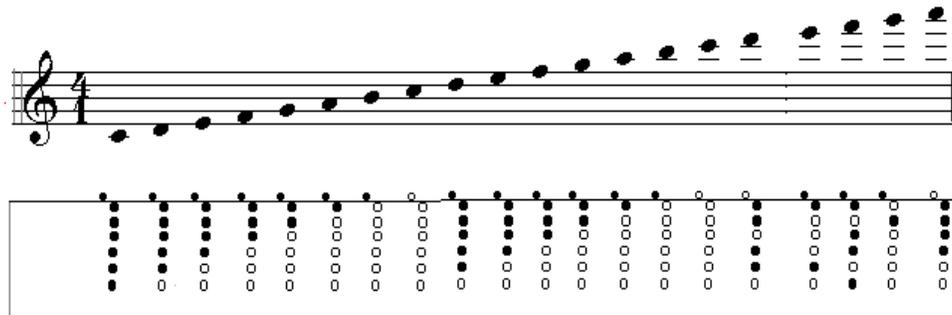


Figura 1.2. Tesitura y digitación del pífano en Am.²⁰

En el registro agudo, vemos que la digitación de la primera octava con respecto a la segunda, es la misma. En cambio, el registro sobre agudo tiene otras posiciones, los cuales son iguales que la quena, seguramente por las técnicas en la construcción que han desarrollado una manera estandarizada para elaborar y ejecutar los instrumentos.

¹⁹ Rodríguez. *Guía metodológica en multimedia de instrumentos andinos...*, 55.

²⁰ Rodríguez. *Guía metodológica en multimedia de instrumentos andinos...*, 55.

1.1.4. Técnica

La forma de producir el sonido es muy sencilla, gracias a su boquilla de pito, simplemente es necesario soplar introduciendo el filo de la boquilla hacia dentro de la boca, similar a la técnica de la flauta dulce. Se debe tener control en la emisión del aire para producir las octavas, ya que la forma de hacerlo es tocar los armónicos mediante la presión del aire conducido al instrumento, es así como entre la primera octava y la segunda, se producen los primeros parciales de armónicos, es decir: la octava. Y para la tercera octava se produce el tercer parcial armónico, que sería la quinta, sin embargo, como ya revisamos en este registro se manejan otras posiciones que surgen a partir de las normales, es decir se podría ejecutar la tercera octava con las mismas posiciones, pero la afinación no sería la correcta, por lo que se ejecuta otra digitación en función de una correcta afinación.

El pífano genera la escala de C (Do) mayor, sin embargo, es posible incursionar fácilmente hacia otras tonalidades cercanas. La técnica conocida popularmente como “medios huecos o medios tonos” ofrece esta característica, el cual consiste en deslizar un poco el dedo del orificio, dejando al descubierto medio hueco obturador tapado; el resultado de esta técnica es la elevación de la afinación, para buscar el semitono entre 2 posiciones que tengan diferencia de 1 tono entero. Por ejemplo, si queremos tocar una melodía en Dm (Re menor), solo tenemos que subir medio tono a la nota La para llegar al Sib. Es así como se podría tocar con comodidad las siguientes tonalidades: Am, Dm, Em. Y si el intérprete es más experto podría ir hacia tonalidades con dos alteraciones: Bm y Gm. Sin embargo, esta técnica depende mucho del entrenamiento auditivo que tenga el intérprete como también de su destreza, ya que depende de la escucha para llegar a destapar correctamente el agujero y que la aproximación del semitono suene afinada.

El pífano es uno de los instrumentos ecuatorianos más versátiles, se puede tocar arpeggios veloces, trinos, trémolos, staccato y doble staccato, como también, efectos como armónicos, tremolo dental (*Grull*), frullato y glissandos.

1.2. Pífano tradicional

Como ya se mencionó, este instrumento en su estado tradicional consta de 6 huecos obturadores. Al no tener establecido un pensamiento musical único, esta se rige a la forma en como cada músico busca su sonoridad. De esta manera, no es posible definir una escala única que identifique al pífano tradicional, ya que dependiendo del músico y la localidad en la que se encuentre, sus sonidos varían. De igual forma ocurre con la construcción: el tamaño dependerá de esta misma cualidad, sin embargo, entre los instrumentos encontrados en las festividades, se puede hacer una aproximación del largo entre 23 y 30 cm. debido a que su sonido agudo es de timbre brillante. Se puede concluir esta aproximación ya que, si sobrepasara estos rangos, su timbre no tendría esa cualidad.

Gracias a la investigación del maestro Jhony García, (músico, investigador, luthier y multi instrumentista de instrumentos andinos) se obtuvo acceso a la réplica de un pífano tradicional de la zona de Íntag. Revisando sus cualidades sonoras y escala podemos evidenciar que efectivamente se trata de un instrumento no temperamento, sin embargo, trayendo la hipótesis mencionada anteriormente sobre la posible influencia que puede tener la saturación de la música comercial en el oído interior de los músicos que difunden su pensamiento musical propio, se puede tener una variable al proponer que las escalas tradicionales se acercan a la disposición diatónica o modal de 7 sonidos. Aunque habría intervalos menores al semitono, algunos arpeggios forman aproximaciones semejantes a algún acorde, de esta manera se podría tocar una melodía en acompañamiento de una guitarra.

Pero su desenvolvimiento no va por ahí, la característica tradicional de su interpretación, es ser tocado junto a un bombo. Gracias al Maestro García también obtuvimos un material audiovisual en 2 localidades, en el cual se evidencian las formas de tocar este instrumento por los propios músicos que lo transmiten. El primero, registrado en el año 2016 en *Tolontag*, valle de Tumbaco, grabado en el domicilio de uno de los músicos, muestra la forma tradicional de ejecutar el pífano, la melodía interpretada es similar a un capishca o aire típico, la cualidad melódica es ser repetitiva, variando pequeños detalles en cada repetición. El otro audiovisual está registrado en la iglesia de Tabacundo en el año 2014, durante la celebración de Semana Santa, de la misma manera se puede ver la forma tradicional de tocarlo, sin embargo, aquí se percibe otra manera de interpretar el pífano, que consiste en

tocar las notas agudas llegando a producir más parciales armónicos de los que normalmente se debe producir para generar su sonido, plasmando un ambiente sonoro más ritual y profundo.

Las expresiones musicales que aún se manifiestan, son tradiciones transmitidas oralmente de generación a generación. Es una sabiduría ancestral y patrimonio sonoro que lamentablemente se las encuentra menos entre las festividades. Por esta razón, algunos investigadores le catalogan como un instrumento en vulnerabilidad.

Capítulo II: Nacionalismo musical en el Ecuador

El nacionalismo surge en Europa durante el siglo XIX, bajo una generalización sobre tener estilos nacionales que caracterizan a una nación y otorgan el “espíritu del pueblo”²¹ desde la idea del sentido de pertenencia y la identidad. Los rusos aportaron este paradigma al mundo, mostrando un estilo único entre la música académica y sus escalas tradicionales.

En el Ecuador en épocas coloniales la difusión musical giraba en torno a la música de origen española, inglesa y austriaca²². Las ideas del nacionalismo debían ser canalizadas por músicos académicos mestizos y fue hacia el siglo XIX, con la creación del Conservatorio Nacional de Música, en donde estas ideas vieron luces. El profesorado pionero que constituyó al conservatorio fueron un grupo de italianos de los cuales se destaca Domingo Brescia, profesor de composición de Francisco Salgado y Segundo Luis Moreno, a quienes se los motivó incluir los estudios de la música tradicional en sus composiciones.

La relación en las temáticas del nacionalismo con el arte, empieza con los artistas costumbristas, quienes muestran las costumbres cotidianas de los indígenas tanto en la pintura como en la literatura, expresando así el maltrato y explotación al que estaban sometidos bajo el régimen de haciendas²³. Los músicos académicos en cambio estaban despegados de las ideas progresistas sociales, usando las temáticas del periodo prehispánico, como, por ejemplo, *el ocaso de Tahuantinsuyo*²⁴.

En la búsqueda de una sonoridad nacional, la investigación de la música indígena y las ideas del romanticismo musical, son la principal fuente para dar paso a nuevas tendencias compositivas. Segundo Luis Moreno trae el paradigma de la escala pentatónica como propia de los pueblos y una vasta información sobre los pensamientos musicales, Pablo Traversari en cambio, habla sobre el microtonalismo presente en los instrumentos autóctonos. Estas características también son fundadas en otros países de América, en esa constante búsqueda de exponer la identidad, por ejemplo, el peruano Alomia Robles y el mexicano Julián Carillo

²¹ Kitty Wong. *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. (Quito: Casa de la cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013), 63.

²² Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo I...*, 32

²³ Wong. *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje...*, 64.

²⁴ Wong. *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje...*, 65.

con su teoría del sonido “13”²⁵. Por otro lado, las novedosas tendencias de la música académica que se estaban gestando en Europa a mediados del siglo XX, como las propuestas de Stravinsky con la polirritmia o polimodalidad, la abolición de la tonalidad en Schönberg con el serialismo y el surgimiento de la electrónica; influenciaron en otros compositores ecuatorianos hacia nuevas formas de componer.

Francisco Salgado, Segundo Luis Moreno, Sixto María Duran y Pablo Traversari son catalogados como la primera generación de compositores nacionalistas, a estos les siguieron Luis Humberto Salgado, Belisario Peña Ponce, Gustavo Salgado; quienes a parte de asociar las propuestas de la generación pionera también se vieron influenciados por la vanguardia musical en Europa. La tercera y cuarta generación, además de las cualidades estilísticas de todas las influencias antes mencionadas, presentaron en sus composiciones tendencias políticas²⁶. En la tercera generación están Corsino Duran, Inés Jijón, Ángel Honorio Jiménez y en la cuarta generación se destacan Gerardo Guevara, Mesías Maiguascha, Carlos Bonilla Chávez, Claudio Aizaga y Enrique Espín Yépez. Se podría catalogar una quinta generación a músicos contemporáneos como Leonardo Cárdenas, Marcelo Beltrán, Williams Panchi, Wilson Haro, Esteban Valdano, Patricio Mantilla, Diego Luzuriaga entre otros²⁷.

Aunque, los pensamientos de la modernidad en el siglo XX tenían una postura segmentaria entre lo “docto” y lo “popular”, los elementos folclóricos resultaron ser la piedra angular para el nacionalismo musical. Sin embargo, esta categoría no contempla toda la dimensión que tiene un país pluricultural, puesto que aún tomando como referencia las raíces indígenas y mestizas, se dejan de lado las afrodescendientes y amazónicas.

2.1. Antecedentes Artísticos

La obra de compositores nacionalistas ecuatorianos es fundamental para entender la continuidad de este estilo y como ciertos compositores desarrollan una estética que lleva consigo rasgos de la tradición indígena. Este trabajo indaga la obra de los compositores del

²⁵ Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana...*, 32.

²⁶ Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana...*, 34.

²⁷ Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana...*, 33.

siglo XX, para tener una cercanía con los distintos tratamientos compositivos cuando el estilo estaba en auge. También se trae a consideración la obra de compositores extranjeros dentro de los lineamientos de hibridación entre las tradiciones y la música académica.

En *Luis Humberto Salgado – Un Quijote de la música*, Ketty Wong Cruz²⁸, musicóloga y etnomusicóloga, desarrolla el pensamiento compositivo de Salgado en torno a los aspectos técnico – musicales usados por el compositor en sus obras. Poniendo en contexto las características conceptuales y musicales que determinan al nacionalismo en el Ecuador.

Entre las obras que son de gran influencia, tenemos al *Divertimento* (1960)²⁹ de Gerardo Guevara, que fue escrito en primera instancia en formato de cuarteto de cuerdas, pero luego se adaptó a un ensamble. En esta obra hay un exquisito manejo de la armonía, también se destaca la polimodalidad y el tratamiento melódico desde el cumplimiento de las características rítmicas de los géneros ecuatorianos usados durante sus cuatro movimientos.

Otra obra importante es el *Cuarteto No 1 en La bemol Mayor* (1943)³⁰ de Luis Humberto Salgado, el cual nos muestra un camino hacia la vanguardia musical de su época que no era tan cercana al entorno en que dicho autor vivía. A pesar de ello, Salgado adoptó aquellas técnicas y las usó con la música autóctona. La obra mencionada es un reflejo de su mundo sonoro, en donde los aires europeos suenan con cercanía a lo indígena, mostrando estilos contemporáneos, con melodías estructuradas lejos de lo orgánico o común que pueden resultar las melodías tradiciones.

De modo similar a lo expuesto tenemos la obra de compositores latinoamericanos que nos llevan hacia los mismos caminos en la creación compositiva, como es el caso de Alberto Ginastera con su obra *Impresiones de la Puna* (1942)³¹, escrito para cuarteto de cuerdas y

²⁸ Ketty Wong. *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música*. (Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. 2003 – 2004).

²⁹ Gerardo Guevara, «Divertimento para cuerdas No I», audiovisual publicado el 28 de septiembre del 2020, video en FaceBook Watch, 18:04, acceso diciembre del 2020, <https://www.facebook.com/watch/?v=2687002214898181>.

³⁰ Luis Humberto Salgado, «Cuarteto No 1 en La bemol Mayor», audio publicado el 1 de marzo del 2021, audio en SoundCloud, 16:25, acceso el 15 de marzo del 2021, <https://soundcloud.com/yoiorchestra/cuarteto-en-la-bemol-mayor-1er-movimiento>.

³¹ Alberto Ginastera, «Dolce Suono Ensemble performs Ginastera's Impresiones de la Puna - Mimi Stillman, flute», audiovisual publicado el 25 de enero del 2010, video en YouTube, 8:18, acceso en octubre del 2020, https://www.youtube.com/watch?v=XUboJd_ccNw.

flauta traversa, mantiene tratamientos de géneros andinos y cualidades importantes en el manejo del ensamble. Se tiene una cercanía con el presente trabajo, ya que expone un formato similar.

No obstante, Carlos Chávez nos ofrece el manejo de hibridación de la esencia tradicional mexicana con la europea, pero con un elemento importante, el cual es, el uso de instrumentos autóctonos en *Xochipilli* (1940)³², generando así un formato atípico. Esta obra está escrita para flautín, flauta, clarinete en Eb, trombón y 6 percusiones de origen azteca.

Por otro lado, existen propuestas novedosas que muestran otras formas de lenguajes musicales, uso de los instrumentos y organización en el ensamblaje de los mismos, como es el caso de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de Argentina, la cual aborda una investigación considerable por toda América en función de la creación. Así también la obra de Mario Lavista nos ofrece un nuevo enfoque en la exploración de nuevas técnicas interpretativas, desarrollando un cambio de paradigma acerca de lo que se entiende como virtuosismo: asegura que en esta época los instrumentistas tienen una mayor especialización que hace 200 años, dado por el avance del estudio organológico y tecnológico en la construcción y ejecución de los instrumentos, como también la globalización en relación con el aprendizaje³³. En la obra *Reflejos de la noche* (1984)³⁴, escrito para cuarteto de cuerdas, nos muestra una sonoridad en base a la exploración de los armónicos naturales.

Otra influencia estética fuerte en el presente proyecto viene de las enseñanzas de Don Freund, compositor y catedrático, quien tiene una extensa obra basada en una técnica compositiva desarrollado por él, llamada espectro de quintas (“spectrum of 5th”).

³² Carlos Chávez, «Carlos Chávez: Xochipilli (1940)», audiovisual publicado el 07 de enero del 2011, video en YouTube, 7:26, acceso en octubre del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=DXEIDFYhW6A>.

³³ Santillán Varela, Luis Antonio., Cortés Cervantes, Raúl., y Hernández Monterrubio, Mauricio, «Mario Lavista. Pensamiento compositivo», *Universidad Autónoma del estado de Hidalgo*, fecha de Acceso: 14-11-2020, <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n10/e9.html>.

³⁴ Mario Lavista, «Mario Lavista - Reflejos de la Noche (Cuarteto Latinoamericano)», audiovisual publicado el 29 de noviembre del 2012, video en YouTube, 10:43, acceso en octubre del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=LC8W4le2W34>.

2.2. Géneros musicales ecuatorianos usados en la obra

2.2.1. Yumbo

El yumbo es una danza rápida, enérgica y marcial de la zona andina del Ecuador de origen preincaico. Esta danza se encuentra dentro de las celebraciones indígenas en la parte central de la región sierra, entre Chimborazo, Cotopaxi y Pichincha. Los personajes que lo bailan se los conoce de igual manera como “Yumbos”. Además, el término también hace alusión a un asentamiento en el noroccidente de Pichincha, una etnia que en sus festividades también tenía presente este género musical. Segundo Luis Moreno menciona que en Imbabura los indígenas tocan entre varios músicos al unísono estas melodías, con un rondador pequeño (palla) en una mano y un tambor en la otra³⁵.

La característica de este género es su ritmo, consiste en un patrón yámbico, es decir una nota corta precedida de una nota larga³⁶. Se le escribe en compas de 6/8, acentuando la corchea seguida de una negra. En la actualidad, las melodías tradicionales que se escuchan de este género son pentafónicas y usualmente se lo tocan igual a la descripción de Moreno, con las pallas al unísono, acompañado por la percusión.

Patrón rítmico del yumbo



Figura 2.1. Formula rítmica del yumbo.

2.2.2. Danzante

Al igual que el yumbo, este género tiene su origen preincaico. Se le denomina así, no solo al género sino también a una personificación en las festividades del *Corpus Christi*, estos personajes son “bailarines con cascabeles atados a sus tobillos, con los cuales acentúan el compás de su baile”³⁷. Las melodías de este género se lo encuentran en la zona interandina, ejecutados con flautas y tambores, usualmente se tocan en el repertorio del pingullo y en la

³⁵ Moreno, *Historia de la Música en el Ecuador...*, 23.

³⁶ Wong, *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje...*, 68.

³⁷ Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo I...*, 532.

música popular ecuatoriana se destaca canciones como “Vasija de Barro”, ícono identitario de la musical ecuatoriana.

Es un género en tiempo moderado, su patrón rítmico es trocaico, al revés que el yumbo, una nota larga seguido por una corta, o a su vez una negra seguida de una corchea en compas de 6/8. Las melodías tradiciones son instrumentales, con motivos melódicos que se repiten y varían en cada repetición, también existe la versión urbana, con melodías pentafónicas, estructurada en forma binaria, con letra generalmente de temática melancólica y acompañada de guitarra o piano.

Patrón rítmico del danzante



Figura 2.2. Formula rítmica del danzante.

2.2.3. Aire Típico

Es un género mestizo de la zona interandina del Ecuador, de velocidad rápida y agógica movida para danzar. Su origen posiblemente es pre republicano, algunos investigadores mencionan que puede ser una derivación del albazo, por la similitud en sus acentos rítmicos. Guerrero también menciona otra posible hipótesis sobre su origen, en base a una derivación del alza, una danza en boga en épocas republicanas en tonalidad mayor de la cual, mediante la hibridación con la música indígena, dio como resultado este género.

Sin embargo, hasta hoy en día no es clara la procedencia de este género debido a la similitud que existe con otros ritmos y danzas ecuatorianas, a tal punto que el término fue usado para catalogar a toda la música nacional que no se podía identificar con algún género musical. Así, algunos compositores como Nicasio Safadi, denominaron “aires típicos” a sus composiciones que no usaban un género en específico³⁸. Además, según Guerrero este género

³⁸ Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo I...*, 93.

también se denomina capishca, por ser exactamente iguales, pero entre algunos músicos populares, aseguran que son dos géneros diferentes.

El aire típico es instrumental y también vocal, picaresco de tempo rápido y estructura binaria. Su patrón rítmico a pesar de estar estandarizado en 3/4 se lo puede dividir sin problema en 6/8 ya que suele combinar ritmos binarios y ternarios.

Patrón rítmico del aire típico

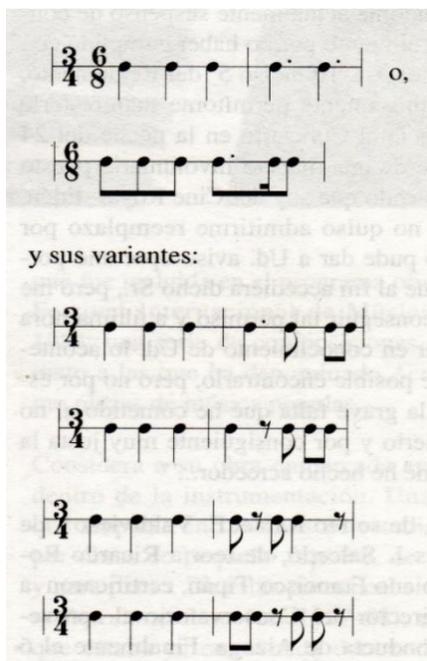


Figura 2.3. Formula rítmica del aire típico.³⁹

³⁹ Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo I...*, 95.

Capítulo III: Metodología

El proyecto combina la investigación documental, descriptiva, observación externa e interna orientadas a una investigación meramente cualitativa y aplicada. Para ello se relacionan las fuentes artísticas derivadas de la música académica ecuatoriana con las fuentes teóricas de los instrumentos aerófonos ecuatorianos.

En la realización y desarrollo del presente proyecto, se establece como herramienta la indagación de datos e información teórica para la creación musical. Se investiga la organología y la técnica de ejecución del pífano como también los géneros musicales hacia un acercamiento de la música indígena, se establecen también formas de orquestar mediante la documentación de obras con formatos en los que se incluyen instrumentos autóctonos y se maneja la teoría musical sobre las técnicas de composición. Finalmente se realiza la auto etnografía para describir la composición y su proceso de creación.

Capítulo IV: Análisis de la obra Sueños de Illapa

Sueños de Illapa – Quinteto para Pífano, es una obra compuesta en torno a la hibridación entre la música tradicional ecuatoriana y la música académica, el formato planteado plasma esta idea y muestra sonoridades únicas entre las cuerdas y el instrumento autóctono. Con los antecedentes estéticos del nacionalismo académico ecuatoriano, esta obra propone una mixtura no solo entre los recursos musicales característicos del estilo; sino también en el uso del pífano, manifestando así, una práctica inusual en la música académica ecuatoriana. El resultado estético gira en torno de la investigación del pífano, teniendo en cuenta las posibilidades técnicas hacia la creación.

Illapa es una deidad incaica que tiene como cualidad ser el “Dios de la lluvia y el trueno”. Esta cualidad sirve de inspiración para la creación musical como símbolo de fertilidad y pureza, hacia la idea de un mundo de ensueños con menos conflictos y más frutos de esperanza y unidad. Exponiendo rasgos de identidad con las cualidades que nos caracterizan de los demás y que la llevamos dentro de nuestra sangre, esta obra musical propone la interacción entre dos mundos sonoros de forma en que la hibridación se maneje en armonía con el formato instrumental.

Dividido en 3 movimientos, presenta sonoridades contrastantes; el primero está basado en las características del género danzante usando la forma sonata, el segundo de forma ternaria, tiene cualidades basadas en una manera tradicional de interpretar el pífano y el tercero es un aire típico – yumbo de forma libre dividido en 7 partes, en tempo rápido y energético.

- I. *Lento - Andante espressivo* (Danzante Yámbico)
- II. *Tempo rubato*
- III. *Allegro vivo* (Aire típico – Yumbo)

Se opta por usar un pífano temperado, estandarizado y afinado en la tonalidad de Do Mayor. En correlación, la investigación y experiencia de Rodríguez quien construye estos instrumentos y los interpreta, nos indica la versatilidad en la ejecución descritas

anteriormente⁴⁰. La elección de un instrumento temperado se da en base de obtener versatilidad con el estilo nacionalista entre lo tradicional y lo convencional. No se busca desmerecer el simbolismo tradicional que se tiene en los instrumentos propios, se había visto que las escalas en la actualidad se acercan a la concepción diatónica y que su esencia parte desde la sonoridad del instrumento, así como la forma en como lo interpretan. Por esta razón se indagan las gestualidades de la interpretación en su entorno festivo y ritual, para ser representados en la composición. Junto con el uso de la escala pentafónica, modos y el uso de las características rítmicas de los géneros de la música ecuatoriana como el danzante, yumbo y aire típico.

4.1. Técnicas y recursos

Se establece el uso de las características compositivas de la música nacionalista como punto de partida, enfatizando las raíces indígenas, para proponer un enfoque creativo que nace de las cualidades del pífano en mixtura con el cuarteto de cuerdas, hacia el uso de técnicas de interpretación y sonoridades de sesgos europeos. Teniendo en cuenta que el instrumento a usarse estará temperado, la composición parte de esa cualidad en consecuencia con la exploración tímbrica y la elección de diferentes técnicas interpretativas y compositivas. Con referencias a los pensamientos musicales indígenas para generar los tratamientos melódicos y armónicos, dentro de un mundo sonoro tonal, manifestando así el sonido místico de la tradición autóctona juntamente con la de origen europeo.

Entre las técnicas y recursos compositivos provenientes del estilo nacionalista, se destaca el uso de los géneros musicales ecuatorianos, como también la escala pentafónica menor característica de la sonoridad andina en la creación de la melodía y, las cadencias armónicas de la música popular, como, por ejemplo, la progresión: III – V – i, o el uso del quinto grado menor. Por otro lado, Felipe Cisternas en la revista *Traversari - investigación sonora y musicológica No 2*, realiza un estudio del pensamiento heterofónico en la música nacional, concluyendo que la música ecuatoriana se caracteriza por presentar melodías con múltiples variaciones en la manera de tocarla; menciona que el recurso para que se dé esta

⁴⁰ Marcelo Rodríguez. *Guía metodológica en multimedia...*, 54.

textura está en función del uso de ornamentos, los cuales se manifiestan de forma libre, como una improvisación sin previa planificación, entendiendo como propia de la naturaleza la acción de lo que popularmente se conoce como “adornar la melodía” como forma de expresión.⁴¹

Estos recursos fundamentales de la música nacional, toman expansión estilística con los recursos compositivos usados por compositores del estilo nacionalista; no solo se tiene las escalas pentafónicas o diatónicas como recurso, también se expande el lenguaje hacia los modos, escalas de tonos enteros, series dodecafónicas, trifonía, tetrafonía, escalas octatónicas, etc., con el fin de generar otros colores e impresiones sonoras. La armonía a su vez, se sujeta a la variedad de escalas usadas, apoyando así estas sonoridades junto con los recursos de la música nacional y los patrones rítmicos de los géneros musicales.

Adicional a esta descripción del estilo nacionalista, en esta obra se usan técnicas aprendidas en el transcurso de la maestría. En el módulo de Técnicas de Composición I, Don Freund, el célebre compositor y catedrático de la Universidad de Indiana, Estados Unidos, nos enseñó sobre la teoría desarrollada por él, conocida como espectro de quintas (“Spectrum of 5th”). Esta teoría sirve para explicar desde el círculo de quintas el origen de la música, ofreciendo una perspectiva pedagógica en la enseñanza de las escalas y la armonía. Sin embargo, la técnica que usa en sus composiciones surge de ciertas estrategias en el modo de usar el círculo. Esta técnica sirve para formar escalas, modos y acordes, y consiste en seleccionar un grupo de notas en orden ascendente o descendente:

⁴¹ Daniel Torres Tear et al., «Traversari», *Revista de investigación sonora y musicológica*, N.º 2 (2016): 15.

G_b – D_b – A_b – E_b – B_b – F – C – G – D – A – E – B – F[#] – C[#] – G[#] – D[#] – A[#]

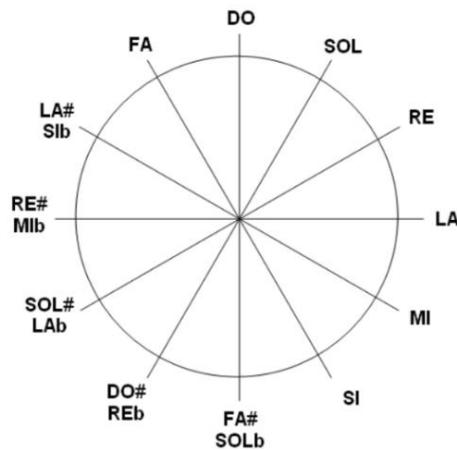


Figura 4.1. Círculo de quintas.⁴²

Si escogemos 7 notas en este orden podemos formar una escala, por ejemplo:

- Tomando esta tendencia: **C – G – D – A – E – B – F[#]**
- El resultado es Do lidio: **C – D – E – F[#] – G – A – B**

Si bien es cierto las escalas formadas no son nuevas, pero el uso creativo de esta técnica puede producir sonoridades especiales, per ejemplo se pueden armar estructuras armónicas agrupando 3 o 4 notas y superponiéndolas: **E_b – B_b – F – C y D – A – E**

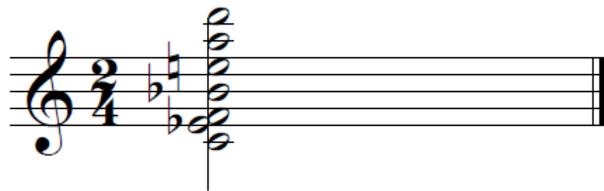


Figura 4.2. Ejemplo de la formación de una estructura con la técnica – espectro de quintas.

Por otro lado, usando el orden de las 3 ó 4 notas seleccionadas, se puede formar motivos melódicos. De esta manera la técnica funciona con respecto al resultado sonoro que su uso creativo puede ofrecer.

⁴² Recopilado de: <https://reag.uprm.edu/musicaymatematicas/chapter/el-circulo-de-quintas-y-la-escala-musical/>

También se usa una técnica de armonía llamada “*Driven Harmony from the Melody*” o “Armonía tomada de la melodía”. Esta técnica la desarrollo Johnn LaBarbera trompetista, arreglista, director de ensambles de jazz y catedrático. Esta técnica es una forma para armonizar, consiste en definir una progresión armónica tomando en consideración las notas de la melodía como tensiones disponibles del acorde o una nota característica del modo. Para esto es importante delimitar que la nota de la melodía escogida, debe ser la más importante del motivo o célula, es decir, la que está en el tiempo fuerte o la que da el sentido melódico de la frase. Esta técnica tiene una sonoridad inestable ya que carece de centro tonal: la progresión armónica resultante es una organización de acordes sin funciones. Sin embargo, no se puede asegurar que sea una técnica atonal, ya que dependerá mucho de la estructura melódica, si la melodía es tonal, por si sola ya genera sintaxis diatónico o modal, pero esta técnica ofrece una armonización especial que se aleja de lo natural en relación al centro tonal que en nuestros oídos genera.

4.2. Primer movimiento: *Lento - Andante espressivo (Danzante Yámbico)*

El primer movimiento es desarrollado con características del género danzante en la melodía y en el ritmo. Como habíamos visto este género tiene su patrón rítmico con acento trocaico (largo – corto) de tempo moderado; sin embargo, se opta por usar el patrón yámbico (corto – largo) en ciertas partes, el cual es característico del género yumbo. Dado que el *tempo* no es rápido, el acento yámbico apoya la sensación de danza y no refleja el sentido marcial.

Estructura formal:

FORMA SONATA	Introducción	Tema A y B	Desarrollo	Tema A y B	Coda
Compases	1 – 11	Tema A: 12 – 26 Tema B: 27 – 38	39 – 88	Tema A: 89 – 105 Tema B: 106 – 115	116 – 143

Tabla 1. Estructura formal del primer movimiento.

Este movimiento, en tonalidad de D menor presenta una sonoridad andina con melodías sencillas y orgánicas. Se usa armonía funcional y cromática, melodías pentafónicas

y diatónicas, cambios de métrica entre compases binarios y ternarios, escalas de 8 sonidos, polimodalidad y modos.

4.2.1. Introducción

La primera sección de la obra es lenta y tiene 11 compases de duración, el motivo melódico que aparece es una derivación del tema A, del cual se obtiene los 3 primeros intervalos y se lo complementa para que tenga autonomía y sintaxis con respecto al tema. En esta parte el motivo pentafónico está en Am, se presenta a manera de diálogos con fermatas generando pausas. Luego se desarrolla con un contrapunto armonizado cromáticamente mientras el tiempo va acelerando para resolver en la pentafónica de Dm con 6+Ale – V – i.

The image shows a musical score for the introduction of a piece, featuring piano, violin I, violin II, viola, and cello. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with chords: Asus, B(maj7)/A, Em7(65), F5, and G. The violin I part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The violin II part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The viola part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The cello part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The second system shows the piano part with chords: Dsus, C#dim, Bdim, Dm Am A7, Em Am/C, Am, G#dim, B7. The violin I part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The violin II part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The viola part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The cello part has a dynamic marking of *mp* and a fermata. The tempo is marked as $\text{♩} = 75$.

Figura 4.3. Introducción.

4.2.2. Tema A

El tema A del movimiento esta dividido por dos frases, la primera (c. 12 - 19) es la melodía principal de la obra y la segunda (c. 19 – 26) corresponde a su contestación. El uso de las características rítmicas del género está implícito en la melodía y en su acompañamiento, aunque no se evidencia el acento trocaico, es en la sensación sonora en la cual se puede

encontrar este género musical. El tema es pentafónico, en la primera frase el acompañamiento es característico por sus cualidades cromáticas y la segunda en cambio contrasta acompañando de forma diatónica con textura polifónica.

The image shows a musical score for 'Sueños de Illapa'. It includes a piano part (Pfn.) and string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.). The piano part has a yellow box highlighting the first phrase. Chords indicated include Dm/A, F/A, Gm, and Am. Dynamics include p, mp, mf, and f. The score is in 2/4 time and features a pentatonic melody.

Figura 4.4. Tema A.

4.2.3. El tema B

Este tema de igual manera está dividido en 2 frases, la primera (c. 27 - 32) usa la pentafónica de Gm, la segunda frase (c. 33 - 38) la pentafónica de Dm, la cual es una variación de la primera. A pesar que mantiene la escala pentafónica en la melodía como el tema A, su sonoridad resulta contrastante; en la primera frase la armonía es tonal funcional, la segunda en cambio tiene características monódicas y desde lo funcional se busca terminar esta sección tensionando la sonoridad para abrir paso al desarrollo. En este tema aparecen los acentos yámbicos dentro del género danzante. Este uso peculiar del ritmo refleja un desequilibrio en lo que se viene presentando, sin generar incoherencia entre los temas, pero apoyando el contraste.

Figura 4.5. Tema B.

4.2.4. Desarrollo

En el desarrollo la funcionalidad armónica pierde protagonismo, aunque la mayoría de material compositivo es tonal, la característica sonora que define a esta sección es la polimodalidad. En el c. 39 da su apertura, con la armonización y desarrollo del motivo melódico de los compases 37 y 38. Este motivo se modifica mediante la aumentación rítmica y se completa con nuevo material melódico, la melodía en el pífano es una variación de lo que ocurre en las cuerdas, generando así una especie de heterofonía. Hacia el c. 46 se usa un tratamiento cuartal con características contrapuntísticas, la melodía presentada en el cello sigue teniendo material de los compases 37 y 38 y empieza con la pentafónica de Em, el violín y el pífano imita esta melodía en la pentafónica de Am y mediante arpeggios en cuartas desde Dm, se llega hacia una sonoridad frigida en el c. 51.

Sueños de Illapa

The musical score is titled "Sueños de Illapa". It consists of a piano part (Pfn.) and string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.). The piano part starts at measure 31 and features a pentatonic scale in measures 52-57. In measure 58, the meter changes to 3/4 and the piano part plays an octatonic scale. The string parts provide accompaniment with various dynamics and articulations. A yellow box highlights the piano part in measures 58-61, showing the octatonic scale and the change in meter to 3/4.

Figura 4.6. Desarrollo.

En el c. 52 se propone un cambio de métrica, en 4/4 un ostinato energético da paso a la polimodalidad, mientras la atmosfera de la sonoridad fría se desenvuelve en las cuerdas, el pífano suena con la escala pentatónica; más adelante se rompe el ostinato con una escala octatónica conocida como modo de trasposición limitada de Messiaen, esta sonoridad es usada para dar continuidad al ostinato que se vuelve a presentar hasta el c. 61. Posterior a esto el color de la polimodalidad da su fin con la escala octatónica resolviendo en armonía funcional hacia Am. Desde el c. 63 hasta el 71 la melodía está construida con la escala menor melódica de C y así da fin al color de esta sección.

Figura 4.7. Desarrollo (Fragmento polimodal y fragmento – escala melódica).

Finalmente, el desarrollo termina con la reivindicación de los elementos del tema A, usando la mitad de la primera frase de esta. La sonoridad se vuelve tonal y se explora pasajes técnicos complejos en el pífano. Esta última parte sirve de conexión para ir a la reexposición.

4.2.5. Reexposición

El tema A vuelve con una densidad cromática más presente en la armonía, se exponen las 2 frases y, al final de la segunda, varía para unirse directamente con el tema B. En el tema B, se modifica el acompañamiento, mientras que el final de su segunda frase es tratado con la aumentación rítmica, como en la exposición, pero aquí se conecta con la coda.

4.2.6. Coda

La coda en este movimiento busca presentar la conclusión de las sensaciones sonoras que la mixtura entre la música indígena y la académica dan como resultado. Para ello la presencia del tremolo es significativo: funciona como un lienzo difuminado en el que coexisten las imágenes y colores de estos mundos sonoros, reafirmando así el motivo principal de la obra. Como un sueño abstracto que muestra la realidad desfigurada, aquí el motivo del tema principal se expone modificado.

Sueños de Illapa 13

119 *a tempo*
Pfn. *p* *mf*
Vln. I *p*
Vln. II *p*
Vla. *p*
Vc. *p*
127 *p*
Pfn. *p*
Vln. I *p*
Vln. II *p*
Vla. *p*
Vc. *p*
135 *p*

Figura 4.8. Coda.

4.3. Segundo movimiento: *Tempo rubato*

Este movimiento de forma ternaria (A, Desarrollo, B) es una exploración sonora de recursos interpretativos poco comunes en la ejecución de los instrumentos. Para esto, la composición está basada en aquella forma especial de tocar el pífano tradicional, la cual consiste en tocar sonidos tan agudos que dan como resultado la producción del tercer y cuarto parcial de armónicos. Además, el concepto de heterofonía es tomado para la creación motívica de este movimiento: las gestualidades presentadas son pequeños motivos melódicos que van repitiéndose con pequeñas variaciones, ornamentos y notas añadidas.

Las cuerdas también se desenvuelven con esta sonoridad, aquí manejo únicamente armónicos naturales que apoyan el sentido de la creación en función de la cualidad interpretativa del pífano tradicional. También existe una correlación tímbrica, resultado de la orquestación, ya que el primer y segundo parcial de armónicos de las cuerdas usados en este movimiento producen una sonoridad aflautada, producto del concepto sonoro de los

armónicos porque, cuando ocurre este recurso, el sonido fundamental deja de sonar y la gama de armónicos producidos son un reflejo de la nota fundamental carente.

En la exploración de estos recursos es necesario definir notaciones de cómo llevar a cabo la interpretación de este movimiento. En primer lugar, se hace una nomenclatura en el que se incluye las posiciones y digitaciones de los armónicos usados en el pífano (ver figura 4.9). Cabe recalcar que la forma de tocar estos sonidos surgió de una exploración que tuve con el instrumento, en la búsqueda de encontrar posiciones que se estandaricen en todos los pifanos temperados y así esta obra pueda ser ejecutado con cualquiera de este tipo que este en Am. Por otro lado, la notación de los armónicos naturales en las cuerdas se basa en la forma que el compositor Mario Lavista sistematizó en su obra *Reflejos de la noche*.⁴³ Esta consiste únicamente en ubicar las figuras en forma de diamante sobre las notas de lectura, de esta forma el sonido resultante sería distinto del que está escrito. Se usa este recurso de notación en lugar del círculo sobre la nota, debido a que son demasiados armónicos juntos.

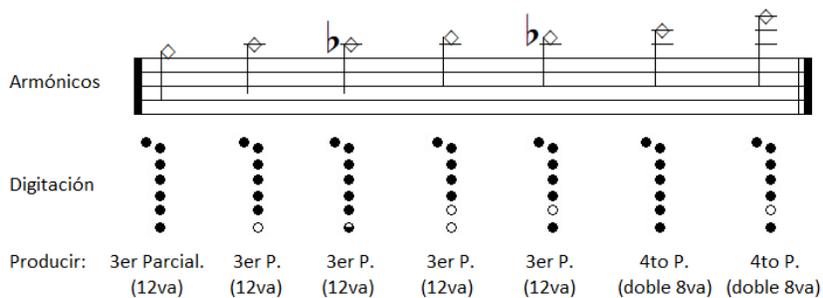


Figura 4.9. Guía de la digitación de los armónicos

Estructura Formal:

FORMA	Parte A	Desarrollo	Parte B
Compases	1 – 17	18 – 25	26 – 40

Tabla 2. Estructura formal del segundo movimiento.

4.3.1. Parte A

El segundo movimiento empieza con un solo de pífano basado en gestualidades melódicas que forman un tema. Esta parte se caracteriza por presentar los sonidos armónicos del pífano

⁴³ Mario Lavista, «Mario Lavista - Reflejos de la Noche»

en *Tempo rubato*, para contrastar la perspectiva métrica que se distingue en los otros movimientos. Después de esto el tema se repite, pero con acompañamiento de las cuerdas, las cuales giran en torno de un ostinato de dos compases.

This musical score shows the second movement theme. The piano part (Piano) has a melodic line starting with a dynamic marking of *mf*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) provides accompaniment with a two-measure ostinato. The score is written in a 2/4 time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 4.10. Tema segundo movimiento.

4.3.2. Desarrollo

En esta parte, el acompañamiento mantiene la base de la sonoridad del ostinato del primer tema. Por encima, los motivos melódicos son algunos gestos del tema que ahora se presentan con sonidos normales, formando un diálogo con el pífano. Esta sección describe una transición de lo tradicional hacia lo convencional, ya que el tema B aparece con sonidos normales en el pífano.

This musical score shows the second section of part A. The piano part (Piano) has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) provides accompaniment with a two-measure ostinato. The score is written in a 2/4 time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 4.11. Segunda sección de la parte A.

Figura 4.12. Desarrollo.

4.3.3. Parte B

La última parte de este movimiento representa la hibridación entre 2 mundos sonoros: el tema en el pífano, con sonidos normales, mantiene células rítmicas indefinidas. Mientras las cuerdas vuelven al ostinato del tema A, suena la pentafónica y al final vuelve el lienzo que muestra el sueño del tema principal del primer movimiento.

Figura 4.13. Parte B.

4.4. Tercer movimiento: *Allegro vivo* (Aire típico – Yumbo)

El tercer y último movimiento de forma libre es enérgico y marcial: se estructura un esquema que guarda relación con formas bipartitas usadas en la música popular ecuatoriana, donde los temas aparecen separados por un estribillo. La particularidad formal de este movimiento tiene dicha cualidad: dividido en 7 partes con una introducción y una coda, consta de 3 temas seguidos de un pequeño desarrollo para cada una, separados por secciones con materiales repetidos a manera de un estribillo. Los géneros musicales usados en este movimiento son el aire típico y yumbo; algunos temas principales y estribillos están hechos con los patrones rítmicos del aire típico, mientras el tema secundario, así como las secciones secundarias están constituidos por el yumbo. Este movimiento refleja una sonoridad distinta, se usan técnicas compositivas y armónicas que se alejan de la funcionalidad.

Estructura formal:

FORMA	Introducción	Parte A (Tema 1)	Parte B (Estribillo)	Parte C (Tema 2)	
Compases	1 – 25	Tema 1: 26 – 39 Desarrollo: 40 – 51	52 – 71	Tema 2: 72 – 86 Desarrollo: 87 – 95	
FORMA	Parte D (Estribillo)	Parte E (Tema 3)	Parte F (Puente)	Parte G (Tema 1)	Coda
Compases	96 – 108	Tema 3: 109 – 138 Desarrollo: 139 – 162	163 - 169	170 – 184	185 – 200

Tabla 3. Estructura formal del tercer movimiento.

4.4.1. Introducción

El movimiento empieza presentando un motivo desarrollado en base a la serie de 12 notas, por ende, está construida en base a la escala cromática. Este material es usado en las secciones secundarias que anteceden a los temas. La introducción está dividida en dos secciones: la primera, enérgica y fuerte, expone la mitad de la serie de forma imitativa entre la viola y el cello. La segunda sección empieza con menos intensidad y, progresivamente, la densidad aumenta hasta terminar fuerte; en esta sección el ostinato presente en las cuerdas está construido en base del patrón rítmico del aire típico. En el c. 15 se encuentra la serie matriz

y, posterior a esto se completa la idea melódica de la serie armonizada y carente de función. La introducción, entonces, presenta la sonoridad que se tratará este movimiento.

Figura 4.14. Introducción – tercer movimiento.

Figura 4.15. Introducción – escala serial.

4.4.2. Parte A – Tema 1 y Desarrollo

El tema principal de este movimiento está formado con las características de los géneros musicales: la melodía en el pífano es pentafónica (Dm) con sentido marcial referente al yumbo; de esta forma, los acentos yámbicos son evidentes, sin embargo, en la melodía se marca el quinto grado mayor (A7), que es propio de la música mestiza. Por esta razón el tema principal es una mixtura entre las dos concepciones sonoras. A pesar que el aire típico también maneja patrones yámbicos, la característica del yumbo es ser pentafónico y el aire típico es ser diatónico.

El acompañamiento claramente tiene marcado el patrón rítmico del aire típico y su sonoridad está basado en la técnica “*Driven harmony from the melody*” la cual no maneja funciones, ni centros tonales, generando así una atmosfera peculiar por debajo de una melodía que, por sí sola, tiene sentido modal y tonal. La melodía es presentada en el pífano y luego en el cello con pequeñas variaciones.

Musical score for Figure 4.16, 'Tema tercer Mov.' The score is for five instruments: Piano (Pfn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 3/4 time and starts at measure 25. The piano part has a dynamic of *f* and includes a yellow box highlighting a melodic phrase. The violin parts have dynamics of *p* and *mf*. The viola and cello parts have a dynamic of *p*. Chord symbols are provided below the piano part: E7maj7(#11), Fmaj9/G, A7maj9/Bb, and Fmaj9 Bm9.

Figura 4.16. Tema tercer Mov.

Luego de esto, se da paso al desarrollo del tema 1, el cual es polifónico. Los elementos melódicos de esta sección presentes en los sujetos y contrasujetos se toman del tema, se usan imitaciones, movimientos cuartales y superposición de pentafónicas. Esta sección es breve y funciona como un puente hacia la siguiente parte: el motivo de conexión hacia el estribillo es un fragmento creado a partir del círculo de quintas: Bb – F – C – G – D.

Musical score for Figure 4.17, 'Desarrollo del tema 1 (sección polifónica)'. The score is for five instruments: Piano (Pfn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 3/4 time and starts at measure 41. The piano part has a dynamic of *mf* and includes a yellow box highlighting a melodic phrase. The violin parts have dynamics of *mf* and *mp*. The viola and cello parts have dynamics of *mf* and *mp*. The score is annotated with various musical terms: 'Sujeto 1' (Subject 1), 'contrasujeto 1' (counter-subject 1), 'contrasujeto 2' (counter-subject 2), 'Pentafonia Cm' (Pentatonic Cm), 'Pentafonia Dm' (Pentatonic Dm), 'Pentafonia Cm' (Pentatonic Cm), and 'Pentafonia Cm' (Pentatonic Cm). The score is titled 'Suenos de Illapa' and ends at measure 50.

Figura 4.17. Desarrollo del tema 1 (sección polifónica).

4.4.3. Parte B – Estribillo y Desarrollo

Esta parte está dividida en dos secciones, la primera continua con el motivo de conexión expuesto al final del desarrollo del tema; parte de ese motivo se repite en el cello y la viola, mientras, en el pífano aparece la melodía característica del estribillo, el cual generalmente se distingue por tener la primera y quinta nota de la escala. En el tema principal no se podría definir si es tonal o no, sin embargo, tanto en la melodía como en el acompañamiento el centro se puede establecer en C.

The image shows a musical score for the piece "Sueños de Illapa". It features five staves: Piano (Pfn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is divided into two sections. The first section, marked with a first ending bracket (sf), shows the initial development. The second section, marked with a second ending bracket (sf), is the chorus, which is highlighted with a yellow box. The piano part in the chorus features a melody with a first and fifth note of the scale. The cello and viola parts in the chorus play a rhythmic accompaniment. Dynamics include sf, p, and mf.

Figura 4.18. Estribillo y desarrollo.

En el transcurso del estribillo, la densidad va cambiando con la serie de 12 notas, hasta desembocar en el desarrollo, que contienen la serie completa. Esta sección es marcial y da la apertura hacia el tema 2, que usa el yumbo en su acompañamiento.

4.4.4. Parte C – Tema 2 y Desarrollo

El segundo tema es polimodal, la textura de esta parte se caracteriza por tener dos melodías superpuestas: la primera tiene sonoridad de D dórico y la segunda, que se encuentra en las cuerdas, de F lidio. Esta melodía, que funciona como un acompañamiento, es armonizada con la técnica del espectro de quintas. Mientras estas dos melodías generan una atmósfera, el cello marca el yumbo en pizzicato. De esta forma, se presenta el segundo tema, luego se vuelve a repetir en el violín II, pero el acompañamiento varía; se marcan el género musical en *pizzicato* en los demás instrumentos y el pífano expone la segunda melodía de la textura.

Figura 4.19. Tema B y desarrollo.

A continuación, en el c. 87 hay un breve desarrollo, constituido melódicamente por la mitad de la frase del tema 1, modificado rítmicamente y transpuesto a Gm pentatónico. El acompañamiento está basado en modos formados bajo el espectro de quintas, mientras el cello continúa marcando el acento yámbico.

Eb – Bb – F – C – G – D – A

E – B – F# – C# – G# – D# – A#

Figura 4.20. Desarrollo (Escala del espectro).

Figura 4.21. Desarrollo (Escala 2 del espectro).

4.4.5. Parte D – Desarrollo (Estribillo)

Los colores de los modos del espectro de quintas aplican tensión sonora para desembocar en la serie de 12 notas, dando paso al material usado en el desarrollo del estribillo. El ritmo de

este material serial es modificado, armonizado con quintas y el tiempo es expandido con un retardando.

The image displays a musical score for the final of part D, featuring five staves: Pfn. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Pfn. staff shows a sequence of notes followed by rests. The Vln. I and Vln. II staves contain melodic lines with some rests. The Vla. staff includes a section marked 'arco' and 'a tempo'. The Vc. staff features a melodic line with a 'p' dynamic marking. The Pfn. staff has a 'mf' dynamic marking. The Vln. I and Vln. II staves have 'p' dynamic markings. The Vla. staff has a 'p' dynamic marking. The Vc. staff has a 'pp' dynamic marking. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 167 and the second system starting at measure 167.

Figura 4.22. Final de la parte D.

4.4.6. Parte E – Tema 3

Esta parte está dividida en dos secciones, la primera empieza con una variación rítmica del aire típico en el cello, que se mantiene durante todo el tema, donde la melodía es una variación expandida del tema principal del primer movimiento. Por debajo de esta, suena la melodía lidia del segundo movimiento y, de la misma manera que el tema 2, su función es generar textura. Luego, se presenta la segunda frase del tema 1 del primer movimiento, a manera de puente, para pasar a la siguiente sección.

117
suenos de lluvia

Pfn.

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

Vc.

119

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Figura 4.23. Tema 3 del tercer mov.

A continuación, la sonoridad de la obra entra a un espacio sombrío y calmado, generando contraste y volviendo a presentar motivos del tema principal, para volver después de esta atmosfera a una reexposición del tema. Los modos generados son el resultado del espectro de quintas expuesto en las cuerdas y, sobre esto, la melodía en el pífano y violín I, está escrita en aumentación rítmica.

125

Pfn.

Vln. I
pp

Vln. II
pp

Vla.
pp

Vc.
pp

126

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

127

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

128

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Figura 4.24. Ostinato – parte E.

4.4.7. Parte F – Puente

Para conectar nuevamente con el tema principal del movimiento, planteo un cambio de temperamento en la sensación sonora, ahora es un espacio denso, en unísono y octavas, de dinámica fuerte, acentuado y con otra métrica. Para esto, con el espectro de quintas se enlazan los motivos de forma cromática, usando los modos de esta técnica. El cambio de métrica en las figuras rítmicas de esta sección es la cualidad contrastante para ir al tema principal. De esta forma, se presentan los motivos de forma binaria, dando así una sensación de cambio en la estabilidad métrica.

Figura 4.25. Puente – parte F.

4.4.8. Parte G – Tema 1

La reexposición del tema afirma la melodía principal de este movimiento: se repite como al principio, en el píano la primera vez y en el cello la segunda. Para conectar con la coda, vuelve la serie de 12 notas y, seguido a esto, se suma el fragmento final de la introducción.

4.4.9. Coda

La llegada a la coda se conecta con el motivo final de la introducción, esta sección que es la última de toda la obra llega con sentido de clímax, en *tutti* y *forte*. Con elementos rítmicos de los géneros musicales, el acento yámbico apoya el sentido climático, para así culminar la obra como empezó, con la serie de 12 notas.

Programa

Sueños de Illapa – Quinteto para Pífono

Estreno de la obra *Sueños de Illapa - Quinteto para Pífono*, por Adrián Rodríguez.

Sueños de Illapa escrita para pífono y cuarteto de cuerdas, es una obra ecléctica de estilo nacionalista, su sonoridad surge de la mixtura entre los sonidos del instrumento autóctono y las cuerdas, en torno a la hibridación de mundos sonoros que muestran aires andinos y lenguajes de la música académica.

Dividida en tres movimientos:

- I. *Lento - Andante espressivo* (Danzante Yámbico)
- II. *Tempo rubato*
- III. *Allegro vivo* (Aire típico – Yumbo)

La obra será interpretada por Adrián Rodríguez en el pífono y el cuarteto de cuerdas “Cuerdas de la Muerte”.

Intérpretes: Adrian Rodríguez (Pífono), Paola Viteri (Violín I), Felipe Aizaga (Violín II), Gerson Eguiguren (Viola) y Mario Martínez (Cello).

Lugar: EL Domo de Pestalozzi, Tumbaco-Ecuador.

Fecha: 23 de septiembre de 2021.

Hora: 19h00

Conclusiones

En la búsqueda de nuevas sonoridades dentro del nacionalismo académico, Sueños de Illapa muestra una mirada por fuera de estándares. La inclusión del Pífano dentro de la música académica, trae consigo un aporte al usar un instrumento autóctono en mixtura de estilos, así como también en la interpretación, tanto de la música académica con instrumentos autóctonos, como la ejecución de la música de otras culturas, con instrumentos europeos convencionales.

El resultado de esta hibridación tiene como fin, generar una fuente artística que sirva como ejemplo práctico en la exploración y uso de estos recursos hacia la creación musical. De esta manera, el conocimiento generado sobre la historia, organología y técnica del pífano, propone una continuidad en el uso de este instrumento en nuevas creaciones, y así, revitalizar el interés por la investigación de nuestra música en las nuevas generaciones de compositores, músicos e intérpretes.

Los recursos manejados causan un punto de diferenciación con respecto aquellos conceptos del nacionalismo que parten de ideas segmentarias sobre lo “académico” y lo “popular”, o “docto” y “primitivo”. Aquellos paradigmas manejan una visión segada de las culturas, ya que cada una tiene su desarrollo desde distintas perspectivas y, con ello, su propia sabiduría, costumbres y tradiciones. Sin embargo, más allá de ver las diferencias, este proyecto encuentra los lineamientos en común, los cuales se enfocan en la identidad: la búsqueda de sonoridades que contengan los rasgos de nuestras raíces, los cuales nos dan la fuente de expresión para hablar al mundo con una voz propia, teniendo viva nuestras tradiciones dentro de una nación pluricultural.

Sin caer en el rechazo de las fuentes extranjeras, hay que entender nuestra música y tradiciones desde una mirada descolonizada, apoyándose en una retroalimentación cultural continua y diversa. De esta manera, Sueños de Illapa expone rasgos de identidad: el cuarteto de cuerdas refleja la tradición europea, mientras el pífano, la indígena. Este marco nos lleva hacia un proceso creativo en el cual la composición gira en torno a una unidad, en armonía entre las dos secciones instrumentales y conducido como un solo ensamble.

El mayor reto en la realización de este proyecto es, sin duda, el manejo del formato, ya que no tenía certeza de que la afinación podría funcionar entre las dos secciones instrumentales. A pesar que el pífano es un instrumento temperado, las fluctuaciones en la afinación son evidentes, y controlarlas requiere de mucha práctica y buen oído. El resultado final fue más satisfactorio de lo esperado, sin embargo, con toda seguridad se puede mejorar con la práctica.

Finalmente, se ha manejado con gran satisfacción la investigación de los instrumentos en su entorno tradicional como popular, en busca de las prácticas interpretativas que muestren las posibles técnicas, como también el pensamiento musical del instrumento; una investigación que la he venido desarrollando hace algunos años y de la cual he podido sacar provecho, aprendiendo a tocar los instrumentos aerófonos tradicionales de la región andina. Interpretar el pífano y componer una obra para este instrumento ha sido un fuerte motivo de regocijo personal, ya que muestra en gran parte mi interioridad, a la vez que mi formación musical y experiencia profesional.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Samuel. 2006. *El estudio de la Orquestación*. Madrid: IDEA BOOKS, SA.
- Coba, Carlos. *Instrumentos Populares Registrados en el Ecuador Tomo II*, Quito: Banco central del Ecuador, 1992.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música patrimonial del ecuador No3*. Quito: cartografía de la memoria, 2009.
- Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Primera Edición por Corporación Editora Nacional. Quito: Editorial Ecuador, 2005.
- Granja, Washington, Mario Godoy Aguirre y Efraín Sigüenza. *Memorias del Primer Seminario de Instrumentos Andinos*, Quito: Ministerio de educación y cultura - OEA PROMUAT, 1992.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo I*, Quito: Conmusica, 2002.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo II*, Quito: Conmusica, 2002.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Madrid: IDEA BOOKS, SA, 2003.
- Lavista, Mario. *Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas*. México: ediciones mexicanas de música, 1991.
- López Cano, Rubén. *Como hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento*. España: Sociedad de Etnomusicología, 2012.
- Moreno, Segundo Luis. *Historia de la Música en el Ecuador*, Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996.
- Rodríguez, Marcelo. *Guía metodológica en multimedia de instrumentos andinos, utilización de pífanos y payas en la educación regular musical y en el quehacer artístico de niños, jóvenes de quito sur y barrios aledaños*, Quito: Punto y línea, 2008.
- Rossi, Alejandro. *Mario Lavista el lenguaje del músico*. México: Colegio Nacional, 2010.

Santillán Varela, Luis Antonio., Cortés Cervantes, Raúl., y Hernández Monterrubio, Mauricio. «Mario Lavista. Pensamiento composicional», *Universidad Autónoma del estado de Hidalgo*. Fecha de Acceso: 14-11-2020. <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n10/e9.html>.

Torres Tear, Daniel et al., «Traversari». *Revista de investigación sonora y musicológica*, N.º 2 (2016).

Viteri Villamar, Claudio. *El nacionalismo musical en el Ecuador. Enfoque en el compositor Gerardo Guevara*, 2017. Edición en PDF. Alternativas, ISSN 1390-1915, Vol. 18, N.º. 1. file:///C:/Users/Adrian%20R/Downloads/94-1189-1-PB%20(1).pdf

Wong, Ketty. *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.

Wong, Ketty. *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003 – 2004.

«El Pífono» *CCE Benjamín Carrión*. s/f. Acceso: marzo del 2021. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/el-pifano/>.

Fuentes Audiovisuales

Gerardo Guevara. «Divertimento para cuerdas No I». Audiovisual publicado el 28 de septiembre del 2020. Video en FaceBook Watch. 18:04. Acceso diciembre del 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=2687002214898181>

Luis Humberto Salgado. «Cuarteto No 1 en La bemol Mayor». Audio publicado el 1 de marzo del 2021. Audio en SoundCloud. 16:25. Acceso el 15 de marzo del 2021. <https://soundcloud.com/yoiorchestra/cuarteto-en-la-bemol-mayor-1er-movimiento>.

Alberto Ginastera. «Dolce Suono Ensemble performs Ginastera's Impresiones de la Puna - Mimi Stillman, flute». Audiovisual publicado el 25 de enero del 2010. Video en YouTube. 8:18. Acceso en octubre del 2020. https://www.youtube.com/watch?v=XUboJd_ccNw.

Carlos Chávez. «Carlos Chávez: Xochipilli (1940)». Audiovisual publicado el 07 de enero del 2011. Video en YouTube. 7:26. Acceso en octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=DXEIDFYhW6A>.

Mario Lavista. «Mario Lavista - Reflejos de la Noche (Cuarteto Latinoamericano)». Audiovisual publicado el 29 de noviembre del 2012. Video en YouTube. 10:43. Acceso en octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=LC8W4le2W34>.

Fuentes de referencia

Archivo de audio. Investigación de campo. Alangasí, 2010

Archivo de audio. Videos de la interpretación del Pífano tradicional.

ANEXO

SUEÑOS DE ILLAPA
QUINTETO PARA PÍFANO

Adrián Marcelo Rodríguez Maldonado

Obra de estilo nacionalista para pífano y cuarteto de cuerdas

2021

Nomenclatura

Pífabo
 Violín I
 Violín II
 Viola
 Cello

Notación del Segundo Movimiento

Armónicos en el pífabo: variar la intensidad del aire para producir el 3er y 4to parcial, tomando en cuenta que la referencia del 1er y 2do parcial corresponden a la primera y segunda octava.

Armónicos

es decir, Digitación

Parciales: 1er P. 2do P. 3er P.
 (Raíz) (8va) (12va)

Digitación de los armónicos

Armónicos

Digitación

Producir: 3er Parcial. 3er P. 3er P. 3er P. 3er P. 4to P. 4to P.
 (12va) (12va) (12va) (12va) (12va) (doble 8va) (doble 8va)

Armónicos naturales en las cuerdas: lectura normal con notas en forma de diamante.

Ord.: tocar normal, sin producir armónicos.

número de cuerda referencia nota de llegada de Gliss

Vc.

*Hacer Glissando desde la nota del armonico hacia la nota de referencia (tambien es armónico), en este caso el gliss debe durar 2 tiempos.
 *La nota de referencia también es armónico y no debe ser específicamente la nota que esta escrita.

Vln. I

*tocar igual que el ejemplo anterior, pero con sul Ponticello

Notación del Tercer Movimiento

Pífabo:
Grull: tocar enérgico pronunciando la vocal "o"
Ord.: tocar normal.

SUEÑOS DE ILLAPA

Quinteto para pífano

I

Danzante Yámbico

accel.

Adrián Rodríguez

Score

Lento $\text{♩} = 50$

Pífano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mp *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Andante espressivo $\text{♩} = 75$

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *p* *mf* *p* *mp* *p* *mp*

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

SUEÑOS DE ILLAPA

4

Pfn. *ff* *mp*

Vln. I *pp* *p*

Vln. II *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *pizz.* *mp*

Pfn. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* arco

Vc. *mf*

Pfn. *rit.* *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

44

Pfn. *mf* *mf* *f*

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

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

Vla. *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *mf* *f*

52

Pfn.

Vln. I *sf*

Vln. II *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

57

Pfn.

Vln. I *sf*

Vln. II *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

SUEÑOS DE ILLAPA

82

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

86

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

92

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

SUEÑOS DE ILLAPA

8
100

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

f

p

p

p

p

107

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

mf

114

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rit.

a tempo

p

mf

p

p

p

p

124

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

136

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

II

Adrián Rodríguez

Tempo rubato ♩ = 80

Pfano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

2
12

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

III

Gliss

IV

II

3

14

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

III

Gliss

16

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Gliss

II

4
27

Pfn. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. III
Gliss

Detailed description: This system covers measures 27 to 30. The piano part (Pfn.) begins at measure 27 with a melodic line starting on a half note, followed by quarter notes, and a triplet of eighth notes in measure 29. The first violin (Vln. I) plays a single long note across the entire system. The second violin (Vln. II) plays a continuous tremolo of sixteenth notes. The viola (Vla.) plays a single long note. The cello (Vc.) plays a glissando (marked 'Gliss') over a long note in measure 27, which then continues as a long note.

29

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Gliss

Detailed description: This system covers measures 29 to 32. The piano part (Pfn.) has a melodic line with a quarter rest in measure 29, followed by quarter notes and a half note in measure 30. The first violin (Vln. I) plays a single long note. The second violin (Vln. II) plays a continuous tremolo of sixteenth notes. The viola (Vla.) plays a single long note. The cello (Vc.) plays a glissando (marked 'Gliss') over a long note in measure 29, which then continues as a long note.

31

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Gliss

Detailed description: This system covers measures 31 to 34. The piano part (Pfn.) has a melodic line with a quarter rest in measure 31, followed by quarter notes and a half note in measure 32. The first violin (Vln. I) plays a single long note. The second violin (Vln. II) plays a continuous tremolo of sixteenth notes. The viola (Vla.) plays a single long note. The cello (Vc.) plays a glissando (marked 'Gliss') over a long note in measure 31, which then continues as a long note.

33

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Gliss

35

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Gliss

37

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ord.

ord.

ord.

ord.

Gliss

2
22

Pfn. *f*

Vln. I *f* *p*

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

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

30

Pfn. *p*

Vln. I *p* *mp*

Vln. II *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vc.

37

Pfn. *f* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

III

This musical score page contains three systems of music for an orchestra. The instruments are Piano (Pfn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

System 1 (Measures 44-50): Measures 44-50. Pfn. starts at measure 44 with a melodic line marked *mf*. Vln. I and Vln. II enter at measure 44 with a melodic line marked *mp*, which changes to *mf* at measure 45. Vla. and Vc. enter at measure 44 with a melodic line marked *mf*. The Pfn. part has a *mf* dynamic marking at measure 49.

System 2 (Measures 51-58): Measures 51-58. Pfn. continues with a melodic line. Vln. I and Vln. II have a *p* dynamic marking at measure 51. Vla. and Vc. continue with a melodic line marked *mf*. The Pfn. part has a *mf* dynamic marking at measure 58.

System 3 (Measures 59-60): Measures 59-60. Pfn. has a *f* dynamic marking at measure 59 and a *Grull* marking at measure 60. Vln. I and Vln. II have a *f* dynamic marking at measure 59. Vla. and Vc. have a *f* dynamic marking at measure 59. The Pfn. part has a *f* dynamic marking at measure 59.

Pfn. *ord.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pfn.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*
pizz.

Vc. *mf*

Pfn. *mp*
pizz.

Vln. I *p*

Vln. II *f*
pizz.

Vla. *p*

Vc. *p*

106

Pfn. *ord. mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

pp

115

Pfn. *ord. mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

124

Pfn. *ord. mf*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

III

133

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pp

pp

pp

140

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

147

Pfn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

154

Pfn. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *mf*

162

Pfn.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

169

Pfn. *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

Pfn. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

200

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Piano (Pfn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The page is numbered 10 and is the third system (III) of a section. The key signature has one flat (B-flat). The piano part (Pfn.) is mostly silent, with a few notes in the final measure. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) are all marked *ff* (fortissimo). The Vln. I part has a dynamic marking of 200. The score consists of five staves, each with a clef and a key signature. The Vln. I staff is in treble clef, Vln. II is in treble clef, Vla. is in alto clef, and Vc. is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests. The final measure of the system has a repeat sign.