



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Presentación artística con componente de investigación

Ciclos: Composición basada en los tonos del Inti Raymi de la comunidad indígena “La Calera” de la ciudad de Cotacachi

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Musicales y Sonoras

Autor:

Hugo Jefferson Gómez Rodríguez

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Hugo Jefferson Gómez Rodríguez, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y 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, Creatividad E Innovación cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

Miembros del tribunal de defensa

Andrés Noboa Cabezas

Tutor del Proyecto de Presentación Artística con Componente de Investigación

Norberto Bayo

Miembro del tribunal de defensa

Juan Posso

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Estoy eternamente agradecido con mi madre, mi padre y mi hermana ya que con su amor, esfuerzo y dedicación me alientan cada día a superarme y cumplir todas mis metas. A Camille por estar siempre conmigo y por su apoyo incondicional. Gracias a mi tutor Andrés Noboa por su valiosa guía y consejos para desarrollar el presente proyecto. Gracias al Sr. Luis Bonilla Presidente de la comunidad La Calera por su amabilidad y por permitirme ingresar a la comunidad para realizar la investigación. Al Sr. Lenin Alvear por proporcionarme material bibliográfico y sonoro importante para mi tesis.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a la lucha digna y justa de los pueblos indígenas, quienes han sabido prevalecer su cultura cargada de historia y rebeldía. A los músicos, danzantes, mujeres, niños, niñas y a la comunidad La Calera en general. A mi amada ciudad Cotacachi.

Hugo Jefferson Gómez Rodríguez
Universidad de las Artes
hugo.gomez@uartes.edu.ec

Resumen

La cosmovisión andina tiene varias festividades relacionadas con su calendario agrícola, una de las principales es el Inti Raymi, el mismo que se realiza en el solsticio de verano. Los indígenas celebran al sol y agradecen a la “Pacha Mama” o Madre Tierra por todas las cosechas del año. Ellos se toman la plaza todos los años en esta época. El acto de tomarse la plaza principal de Cotacachi es un acto simbólico de poder, ya que aquí está construida la iglesia, como poder católico y el municipio, como poder político. Una vez al año salen de sus comunidades para volver al lugar del que fueron desplazados, un lugar lleno de espiritualidad y en donde están los espíritus de sus ancestros. Lo hacen con instrumentos musicales tradicionales como las flautas de carrizo, el churo, armónica, silbidos, gritos, cánticos y zapateos fuertes y sincronizados. La combinación de estos instrumentos crea una fuente sonora llena de energía que se puede sentir con tan solo llegar a la plaza. El presente trabajo artístico busca investigar sobre la ritualidad del Inti Raymi de la comunidad La Calera de la ciudad de Cotacachi y de la función que cumple su música dentro de la misma. Esto conllevará a la transcripción de sus melodías, también llamadas tonos, para una posterior composición basada en las mismas, para un ensamble de vientos madera y metal. Existen referentes importantes sobre la preservación de la música tradicional indígena, uno de ellos es Segundo Luis Moreno, el cual recorrió el Ecuador investigando los diferentes ritmos y melodías, para después incorporarlas en sus variadas composiciones y además hacer publicaciones musicológicas. Otro importante investigador y compositor de las últimas generaciones del Ecuador es Wilson Haro López. Sus composiciones tratan sobre las festividades tradicionales del país y conllevan una riqueza musical de las distintas manifestaciones del país. La metodología está sustentada en la investigación documental de libros, revistas. Investigación etnomusicológica para una revisión de obras, partituras, con la finalidad de componer una obra nueva. Esta investigación se complementará con grabaciones de campo de las melodías y posteriormente la transcripción de las mismas.

Palabras claves: cosmovisión andina, composición, etnomusicología, Inti Raymi.

Abstract

The Andean cosmovision has several festivities related to its agricultural calendar, one of the main ones is the Inti Raymi, the same that takes place at the summer solstice. The natives celebrate the sun and thank the "Pacha Mama" or Mother Earth for all the harvests of the year. They take the place every year at this time. The act of taking the main square of Cotacachi is a symbolic act of power, since here the church is built, as a Catholic power and the municipality, as political power. Once a year they leave their communities to return to the place from which they were displaced, a place full of spirituality and where the spirits of their ancestors are. They do it with traditional musical instruments such as reed flutes, churo, harmonica, whistles, shouts, chants and loud and synchronized stomps. The combination of these instruments creates a sound source full of energy that can be felt just by reaching the square. The present artistic work seeks to investigate about the rituality of the Inti Raymi of the La Calera community of the city of Cotacachi and of the function that its music fulfills within it. This will lead to the transcription and its melodies, also called tones, for a later composition based on them, for an assembly of woodwinds and brass instruments. There are important references on the preservation of traditional indigenous music, one of them is Segundo Luis Moreno, who toured Ecuador, researching the different rhythms and melodies, later incorporating them into his varied compositions and also making musicological publications. Another important researcher and composer of the last generations of Ecuador is Wilson Haro López. His compositions deal with the traditional festivities of the country and entail a musical richness of the different manifestations of the country. The methodology is based on the documentary research of books, magazines. Ethnomusicological research for a revision of works, scores, with the purpose of composing a new work. This research is complemented by field recordings during the festivities and transcribing them.

Keywords: Andean cosmovision, composition, ethnomusicology, Inti Raymi.

Índice

1. Introducción.....	8
2. Antecedentes.....	10
3. Elementos teóricos y prácticos de la investigación.....	12
3.1 Cosmovisión andina.....	12
3.2 Antecedentes históricos.....	14
3.3 Recolección de las melodías del Inti Raymi mediante grabación de audio y transcripción.....	16
3.3.1 Tono 1.....	16
3.3.2 Tono 2.....	17
3.3.3 Tono 3.....	18
3.3.4 Tono 4.....	19
3.3.5 Melodías del rondín.....	20
3.3.6 Rondín 1.....	20
3.3.7 Rondín 2.....	20
3.3.8 Rondín 3.....	21
3.3.9 Rondín 4.....	21
3.3.10 Rondín 5.....	22
3.3.11 Churo.....	23
3.3.12 Cánticos.....	24
4. Objetivo general.....	25
5. Objetivos específicos.....	25
6. Metodología.....	25
7. Propuesta artística.....	26
7.1 Metodología de composición musical.....	26
7.2 Descripción de la obra.....	28
8. Montaje y ejecución.....	32
9. Conclusiones.....	33
10. Bibliografía.....	35
11. Anexos.....	37
11.1 Score de Ciclos.....	60

Introducción

Dentro de la cosmovisión andina una de las principales festividades es el Inti Raymi, el mismo que se realiza en el solsticio de verano. Los indígenas celebran al sol y agradecen a la “Pacha Mama” o Madre Tierra por todas las cosechas del año. Ellos se toman la plaza todos los años en esta época. El acto de tomarse la plaza principal de Cotacachi es un acto simbólico de poder, ya que aquí está construida la iglesia, como poder católico y el municipio, como poder político. Una vez al año salen de sus comunidades para volver al lugar del que fueron desplazados, un lugar lleno de espiritualidad, que es muy importante para ellos. Lo hacen con instrumentos musicales tradicionales como las flautas de carrizo, el churo, armónica, silbidos, gritos, cánticos y zapateos fuertes y sincronizados. La combinación de estos instrumentos crea una fuente sonora potente que se puede sentir con tan solo llegar a la plaza.

Toda la representatividad de la fiesta también se demuestra con la carga sonora-musical que los comuneros producen al momento de su llegada a la ciudad y en la toma de la plaza. El grupo de músicos que acompaña a los danzantes son las personas mayores de las comunidades, los Taitas. Lo característico de esta festividad en Cotacachi es que solo se utilizan instrumentos aerófonos. Ellos entonan unas flautas traversas de carrizo, las mismas que van en pares: macho y hembra, y quienes producen melodías repetitivas y de movimiento marcial. “Las flautas que se tocan a dúo deben estar pareadas, es decir que deben haber sido construidas de tal manera que al unirse formen un solo cuerpo sonoro indisoluble e imposible de entenderlo por separado”.¹ Los Taitas flauteros encuentran en estas flautas la perfecta dualidad sonora. Los maestros músicos siempre van en el centro de

¹ José Coba Ubidia, *La expresión de los lenguajes no verbales en la danza de la comunidad indígena La Calera de la ciudad de Cotacachi en las fiestas de San Juan* (Quito: Universidad Central del Ecuador, facultad de comunicación social, 2013), 25.

toda la cuadrilla de danzantes, siendo de cierto modo protegidos por toda la gente de la comunidad.

Además de las flautas también se utiliza el rondín. Este instrumento lo tocan cuando los flauteros descansan. Su melodía es igualmente de carácter guerrero, festivo y repetitivo. Todo esto se complementa con la sonoridad imponente del churo o caracol. Este instrumento se lo utiliza para hacer un llamado a los comuneros para que se aglomeren y así poder salir todos unidos al centro de la ciudad. Es un instrumento con tanta capacidad de volumen sonoro que se lo puede escuchar desde largas distancias. Recuerdo que de niño en las fechas del Inti Raymi lo primero que lograba escuchar era el churo, como un potente llamado y anunciando que los danzantes de la comunidad están próximos a llegar a la ciudad.

Los cantos, gritos y silbidos entran a ser parte de esta masa sonora, cargando la festividad con mucha más energía. Como se puede notar, todos estos signos sonoros tienen un carácter netamente funcional, en este caso intervienen en un ritual muy importante para las comunidades indígenas de Cotacachi.

Antecedentes

Existen varios referentes importantes sobre la preservación de la música tradicional indígena, uno de ellos es el grupo Hatun Kotama. Esta agrupación es muy influyente, ya que ha mostrado las melodías de sus flautas autóctonas alrededor del mundo, por lo cual han tenido un gran reconocimiento. También considero importante recalcar el trabajo del compositor y musicólogo Segundo Luis Moreno, el cual recorrió el Ecuador investigando

los diferentes ritmos para después incorporarlos en sus variadas composiciones y publicaciones musicológicas.²

Segundo Luis Moreno Andrade nace en Cotacachi el 3 de agosto de 1882. Hijo de Luis Moreno Terán, el entonces Director de la Banda municipal de Cotacachi y en la cual llegó a tocar el tambor. Recibió clases de teoría musical y clarinete con Virgilio Chávez, quien era Director de la Banda del Ejército de Otavalo. Chávez le proporcionaba partituras arregladas para que Moreno las copiara, de este modo pudo llegar a conocer sobre la transposición de instrumentos, armonía y orquestación. Un tiempo después remplazó a Chávez como Director. Tuvo la oportunidad de viajar a Quito a estudiar en el Conservatorio, en este lugar tomó clases de armonía, clarinete y posteriormente fagot. Sus primeras composiciones para orquesta las realizó entre 1911 y 1914, lapso en el cual también recopiló su primer material de música indígena, el mismo que lo utilizaría en sus investigaciones en años posteriores. Fue director del Conservatorio de Cuenca y del Conservatorio de Guayaquil. Hizo publicaciones acerca de: teoría musical, pedagogía en escuelas, historia de la música del Ecuador, músicas y danzas autóctonas. Todo esto, resultado de sus investigaciones musicológicas.

Otro importante investigador y compositor de las últimas generaciones del Ecuador es Wilson Haro López. Nació el 3 de julio de 1963, perteneciente a una familia de músicos cotacacheños. Sus primeros estudios musicales los realizó en el Instituto Luis Ulpiano de la

² Bibliografía y composiciones:

-*Suite ecuatoriana n° 1. (Composición musical) 1921. / -La música en la provincia de Imbabura (Apuntes para la historia de la música en el Ecuador). 1923 / -Danza ecuatoriana N° 1(Composición musical para piano) 1924. / - La música en el Ecuador (Resumen de la historia de la música ecuatoriana) 1930. / -Sobre las reformas al Himno Nacional (Ensayo crítico) 1937. / -La música criolla en el Ecuador (Opiniones de las danzas criollas ecuatorianas) 1939. / -Suite ecuatoriana n° 2 (Composición musical) 1944. https://www.youtube.com/watch?v=jf_hUXnUJTY / -La traición de la longa (Composición musical para canto y piano) 1945. / -Nocturno para fagote sobre la melodía Pobre barquilla mía. (Composición musical) 1945. / -La música indígena ecuatoriana. Sistemas musicales de los indios del Ecuador. (Sobre sistemas musicales indígenas) 1946. / -Cotacachi y su comarca. 1966. / -A ella (Pasillo para piano) 1983.*

Torre, en el cual se desempeñó como profesor tiempo después. Posteriormente estudió en el Instituto Interamericano de Música de la Universidad de Chile y en la Universidad Católica del Ecuador. Fue miembro fundador y director de la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito. Ha integrado y compuesto para la Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Sinfónica de Guayaquil, Orquesta Sinfónica de Cuenca, Orquesta Sinfónica de Loja. Sus composiciones tratan sobre las festividades tradicionales del país y conllevan una riqueza musical de las distintas manifestaciones del territorio ecuatoriano.³ Ha recibido varios premios y condecoraciones a lo largo del país, en reconocimiento por su importante trayectoria y aportes a la música y cultura del Ecuador.

Elementos teóricos y prácticos de la investigación

Cosmovisión andina

Según Landívar:

La armonía de los sonidos, creados a partir de la sabiduría y destreza de los músicos, son el resultado de la continuidad y el bienestar, de la realidad y sacralidad, de principios y costumbres de un pueblo considerados como un todo, y son el producto del sincretismo cultural dentro del cual nos manifestamos en la actualidad, tal cual ocurre con la cosmovivencia y cosmovisión andina.⁴

³ Composiciones:

-*Félix Cuschcagua (Poema sinfónico para orquesta sinfónica)*. <https://www.youtube.com/watch?v=lifvE97giLk>
/ -*El pretil de la matriz (Poema sinfónico para orquesta de cuerdas y flautas indígenas)*. / -*El agua zurumba (Poema sinfónico para ensamble de percusión, marimbas y orquesta sinfónica)*. / -*Galápagos (Poema sinfónico para rucu pingullo, vibráfono y orquesta sinfónica)*. / -*Ángel Kalpay (Poema sinfónico)*. / -*El juego del caribe (Poema sinfónico)*. / -*El tren (Poema sinfónico para orquesta de cuerdas y flautas)*.

⁴ Tamara Landívar, en *La música y las formas: un recorrido por la cosmovisión andina*, de Patricia Pauta (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo del Azuay, 2015), 7.

Este es un concepto que involucra a todos los lugares por los que atraviesa la cordillera de los Andes. Esta cadena montañosa pasa por: Chile, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela. Además de esto, lo andino también contiene los sitios que están cerca de la cordillera, como la costa occidental y la parte oriental de la región amazónica. De este modo podemos notar que lo andino, refiriéndonos al Ecuador, se caracteriza por su variada extensión regional.

La cosmovisión hace referencia a la forma de entender el mundo y su relación con todos los seres que este involucra. Dentro de la cosmovisión andina se entiende al hombre y a la naturaleza como un todo, los mismos que no se encuentran separados el uno del otro. Con esta concepción, ninguno trata de ser superior o dominar, más bien los dos están en constante armonía y coexistiendo juntos. En relación a esto Mejía menciona:

En los Andes, el tiempo y el espacio se consideraron sagrados. Los accidentes geográficos, como los nevados, volcanes, montañas, cerros, ríos y lagos, etc. Fueron motivos de adoración para el poblador andino. Eran objetos de culto y de celebración de fiestas y rituales.⁵

Dentro de esta cosmovisión se entiende al mundo con una forma binaria. Todo tiene su pareja: lo de arriba y lo de abajo, lo masculino y lo femenino, la derecha y la izquierda, el día y la noche, el Sol y la Luna. Este término andino tiene un modo de pensar colectivo e incluyente, en donde todos los procesos convergen en armonía. La musicóloga Patricia Pauta argumenta que:

“... en el mundo andino es muy importante la relacionalidad del mundo visible y el mundo invisible... esto se lo puede explicar en su religiosidad,

⁵ Gabriel Mejía Duclós, *Agrobiodiversidad, para alimentar al Perú y al mundo*, (Lima: Acierto gráfico, 2016), 20.

por ejemplo en los rituales de adoración al sol, a la luna, los mismos que no se refieren al objeto en sí, sino a su potencial energético...”⁶.

En sus festividades agradecen la abundancia de la tierra y toda la energía vital para su existencia. Una de sus festividades más importantes ocurre en concordancia con el solsticio de verano, el Inti Raymi. Aquí celebran a su Dios Sol y a la “Pacha Mama” o Madre Tierra por toda la abundancia y las cosechas del año.

[...] es abrir nuestra mente a una profunda espiritualidad natural en donde la naturaleza, las divinidades, los ancestros y el ser humano se transforman en una sola comunidad para celebrar el gran tiempo masculino complementado con la participación femenina.⁷

Antecedentes históricos

Con la llegada de los españoles y su conquista en el año de 1526, trajeron nuevas formas de pensar e impusieron sus creencias y festividades religiosas, haciéndolas coincidir con las celebraciones de los indígenas. De este modo era más fácil lograr que los indígenas adopten su religión católica. Un ejemplo claro de esto es el Corpus Christi, el cual se incorporó a la misma fecha de la festividad del Inti Raymi. Además de esto, todas las poblaciones indígenas quedaron relegadas a las partes altas y periferias de las nuevas ciudades ungidas por los españoles, obligados de este modo a dejar todos sus antiguos sitios sagrados de culto.

En donde ahora está situada la plaza central de Cotacachi, antiguamente era un sitio donde estaban ubicados templos indígenas y sus tolas sagradas, lugar en donde eran

⁶ Patricia Pauta Ortiz, *La música y las formas: un recorrido por la cosmovisión andina*, (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo del Azuay, 2015), 30.

⁷ Luis Enrique Cachiguango y Julián Pontón Yépez, *Yaku-Mama la crianza del agua: La música ritual del Hatun Puncha – Inti Raymi en Kotama, Otavalo* (S.l.: El taller azul, 2010), 35.

enterrados los indígenas. Al llegar la conquista española todo esto fue destruido y construyeron su iglesia católica sobre la más grande de sus tolas, siendo de este manera expulsados de sus lugares de adoración y en donde reposaban sus ancestros. En 1755 ocurre el primer levantamiento indígena en Cotacachi. Este estuvo encabezado por un grupo de mujeres indígenas, quienes cansadas de tanto abuso y explotación, se tomaron el centro de la ciudad, incendiando la iglesia y enterrando vivo al cura que ocupaba este lugar. Esta era la forma que hacían notar su inconformidad con la represión de la época y con el daño a su cultura. A partir de este acontecimiento se empieza a realizar la toma de la plaza todos los años en la época del Inti Raymi, al ritmo de su música tradicional y un fuerte zapateo por parte de todos los comuneros.

El acto de tomarse la plaza principal de Cotacachi es un acto simbólico de poder. La iglesia es un poder católico y el municipio un poder político. Una vez al año salen de sus comunidades para volver al lugar del que fueron desplazados, un lugar lleno de espiritualidad para su concepción.

Por eso, el objetivo es volver una vez al año y ocupar el centro de la ciudad para decir: “No nos han vencido, seguimos aquí”... siempre ha sido una fiesta guerrera, porque es enfrentar al poder... Por eso esta fiesta siempre tuvo una connotación de fuerza que se demuestra en el baile, con un zapateo fuerte y gritos que los indígenas dirigen a la tierra, para que la Pacha Mama escuche”.⁸ .

⁸ Diálogo con Edison Navarro, Director del departamento de Comunicación del Municipio de Cotacachi, Junio 2017.

Recolección de las melodías del Inti Raymi mediante grabación de audio y transcripción

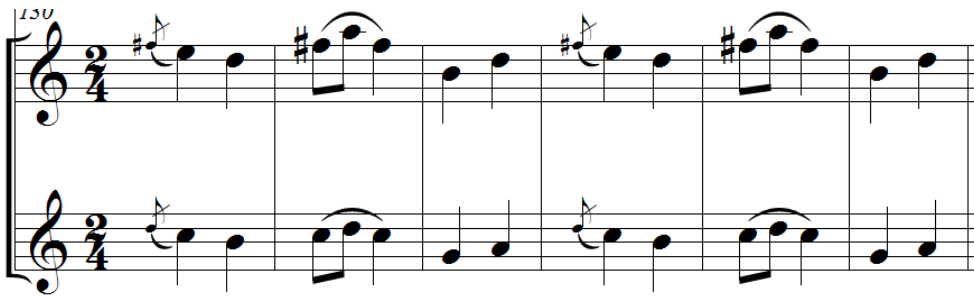
Debido al calendario del proceso de titulación del presente semestre, no pude esperar hasta la festividad del Inti Raymi para hacer la recolección del material sonoro, el cual se realiza a finales del mes de Junio. Es por eso que decidí utilizar grabaciones de archivo que realicé los anteriores años, para con estos empezar a transcribirlos y que me sirvan de base para la composición final. Los parámetros que tomé en cuenta para realizar la transcripción son de duración, altura y articulación. Con respecto a la altura, las transcripciones no fueron completamente iguales, ya que sus instrumentos y melodías no están concebidos en la afinación occidental que utilizamos, por lo cual solo llegaron a ser aproximaciones interválicas. Todo este proceso me llevó a conclusiones musicales, las cuales me sirvieron para la composición. Igualmente realicé una investigación de campo previa a la festividad y durante la festividad para obtener un respaldo investigativo.

A los músicos, se les conoce como “maitros” (maestros) por su destreza artística, mientras derrochan su habilidad cualquier cabecilla se aproxima en posición casi inclinada, rodeando sus brazos y zapateando fuertemente, y fingiendo fuetearles a quienes se amontonan para que se alejen del círculo, en cuyo interior engalanan a los acreditados personajes musicales. Hay que protegerles, pues son ellos quienes llevarán el ritmo...⁹

Tono 1

⁹ Raúl Clemente Cevallos, *Maíz, danza y rebelión. Inti Raymi en Cotacachi*, (s.l.: s.e., 2012), 109.

Figura N° 1¹⁰



Este primer tono es la melodía más característica que se toca en la comunidad La Calera. A pesar de estar en un compás binario, su melodía está dispuesta en repeticiones de tres compases, la cual es repetitiva y funciona como modo de mantra para que los danzantes puedan entrar en cierto modo en trance y así conectarse entre todos. Las distancias interválicas entre la primera y la segunda flauta, macho y hembra respectivamente, son de terceras, cuartas y quintas. Su relación es homofónica, es decir que las dos voces se mueven simultáneamente desde el punto de vista rítmico, aunque en ocasiones la segunda flauta puede tener variaciones rítmicas. La flauta macho es la que generalmente sigue a la primera voz. A decir de los comuneros esta es la flauta más complicada de entonar.

Tono 2

Figura N° 2¹¹

Flauta 1

Flauta 2

¹⁰ Transcripción propia.

¹¹ Transcripción propia.

La forma de este tono es binaria, e igualmente repetitiva. Las distancias interválicas entre las dos voces son de segundas, terceras y unísonos, creando un sonido un poco más disonante, a comparación del primer tono. Se utiliza una apoyatura de semitono, la cual va hacia la primera nota de la melodía. Este adorno característico en las flautas es usado la mayoría de veces en sus tonos. Al igual que en el primer tono, la segunda flauta va acompañando a la primera, creando de este modo movimientos armónicos y en ocasiones puede incorporar variaciones rítmicas.

Tono 3

Figura N° 3¹²

The musical score consists of two staves, Flauta 1 and Flauta 2, in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is binary and repetitive, consisting of four measures. Flauta 1 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Flauta 2 starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The two flutes play in parallel motion, with Flauta 1 always a fourth above Flauta 2. The melody is marked with a repeat sign at the beginning and end.

Este tono está dispuesto en repeticiones de dos compases y utiliza la escala de Mi menor natural. La distancia interválica entre las dos flautas es de cuarta justa en la primera nota y en la mayor parte de la melodía es de terceras mayores y menores. En este caso la apoyatura es de un tono, la cual está dirigida hacia la primera nota del segundo compás. Todos estos tonos guían el ritmo constante del baile de los danzantes de la comunidad, las mismas que tiene una funcionalidad especial dentro del ritual. Como menciona Cevallos:

¹² Transcripción propia.

[...] los maestros de la música o flauteros se apropian territorialmente del centro del círculo, quienes además llevan el compás rítmico y, a la sazón del zapateo estridente que imprime la cuadrilla [...] ¹³

Los tonos del Inti Raymi son muy importantes dentro de esta festividad. Todas las comunidades indígenas de Cotacachi tienen melodías específicas propias de ellas y no permiten que se entonen tonos que no han sido concebidos dentro de cada comunidad, “demostrando una intolerancia hacia aquello que no es de su propio ritmo comunitario, lo que nos hace suponer que el localismo es muy acentuado en las comunidades indígenas.” ¹⁴

Tono 4

Figura Nº 4 ¹⁵

The image shows a musical score for two flutes, labeled 'Flauta 1' and 'Flauta 2'. The music is written in 2/4 time and consists of two measures. Flauta 1 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Flauta 2 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The two flutes play in parallel motion, with Flauta 1 consistently a third below Flauta 2.

Este tono transcrito se encuentra dispuesto en repeticiones de dos compases y la distancia interválica entre las flautas es de terceras menores. Se la entona cuando la comunidad está en su lugar de descanso, ya sea comiendo o bebiendo. Después de repetirse varias veces puede haber una variación melódica al final del primer compás, como por ejemplo, la nota más aguda se la reemplaza por su consiguiente; y también una variación rítmica en el segundo compás al convertirse la primer negra en dos corcheas.

¹³ Cevallos, *Maíz, danza y rebelión. Inti Raymi en Cotacachi*, 102.

¹⁴ Cevallos, *Maíz, danza y rebelión. Inti Raymi en Cotacachi*, 110.

¹⁵ Transcripción propia.

Melodías del rondín

Además de las flautas de carrizo, también llamadas gaitas, igualmente se utiliza el rondín. Este instrumento lo tocan cuando los flauteros descansan. Pero algo importante es que no solo se lo utiliza en el momento del baile, si no también durante el descanso de las comunidades en las cantinas y también al recorrer las calles a paso normal. Su melodía igualmente es de carácter guerrero y festivo. “...si el ritmo musical de los flauteros declina entonces ingresan los músicos que ejecutan los rondines o armónicas y con ello se cautiva a propios y extraños por la extraordinaria habilidad musical.”¹⁶

Rondín 1

Figura Nº 5¹⁷



Esta melodía está basada en la escala de Mi menor pentatónica. La mayoría de veces empieza con un llamado de cuatro compases, anunciando que este instrumento va a ser el nuevo protagonista musical. Tocan el acorde con tónica y quinta y la segunda negra de cada compás está articulada con un puntillo, siendo de esta manera más corta. La línea melódica dura dos compases, los cuales se repiten constantemente. Los músicos generan una apoyatura hacia la primera nota de cada compás.

Rondín 2

¹⁶ Cevallos, *Maíz, danza y rebelión. Inti Raymi en Cotacachi*, 105.

¹⁷ Transcripción propia.

Figura N° 6¹⁸



Al igual que la melodía anterior, esta se encuentra en la escala de Mi menor pentatónica. Su extensión es de 4 compases y es repetitiva, aunque a la tercera y cuarta repetición hace una pequeña variación subdividiendo la primera nota de la melodía en dos corcheas, creando así un mayor movimiento rítmico.

Rondín 3

Figura N° 7¹⁹



Esta melodía se encuentra en la escala de Mi menor natural y al igual que las demás, es repetitiva y de carácter marcial. La extensión es de dos compases, pero empieza con anacrusa

Rondín 4

Figura N° 8²⁰



¹⁸ Transcripción propia.

¹⁹ Transcripción propia.

²⁰ Transcripción propia.

Esta melodía tiene una duración de cuatro compases y está en la escala de Mi menor natural y se repite muchas veces. Su movimiento rítmico es un poco más frenético, esto se debe a la subdivisión de la segunda corchea del primer compás en dos semicorcheas.

Rondín 5

Figura Nº 9²¹



Al igual que el primer tono de las flautas, esta melodía está estructurada en repeticiones de tres compases y tiene un llamado de cuatro compases en tónica, antes de que empiece a entonarse. Se encuentra en la escala pentatónica menor de Mi. Se genera una apoyatura de medio tono hacia el primer y segundo tiempo del primer compás. Pomboza menciona que:

El rondín pareado que comenzó a tomar un papel importante en el baile ya que alterna sus tonos con las flautas durante el baile, al igual que los tonos para flauta las diferentes comunidades de Cotacachi tienen sus propios tonos para el rondín. A las flautas y al rondín antes mencionados se les realiza una curación antes de tocarlos, esto trata de una especie de limpia al instrumento para que suene mejor y no esté tan tieso, por lo general esta curación lo realizan con trago, chicha fermentada o tabaco. Los instrumentos en la

²¹ Transcripción propia.

cultura indígena siempre son pares incluso el rondín es pareado (macho y hembra) ya que esta es la base de la cosmovisión indígena.²²

Churo

Todas las melodías anteriormente descritas se complementan con la sonoridad imponente del churo o caracol. Este instrumento se lo utiliza para hacer un llamado a los comuneros para que se aglomeren y así poder salir todos unidos al centro de la ciudad. Es un instrumento con tanta potencia que se lo puede escuchar desde largas distancias. Recuerdo que de niño en las fechas del Inti Raymi lo primero que se lograba escuchar era el churo, como un potente llamado y anunciando de que están próximos a llegar a la ciudad.

A esta escena se agrega el ulular del churo, cuya resonancia, a decir de los comuneros, representa fortaleza y convocatoria. Si acaso el grupo se dispersara por una confrontación, cada comunidad conoce el tono particular del ulular de su caracol.²³

Figura Nº 10²⁴



El churo lo tocan en los tiempos fuertes de los compases, de esta manera se acentúa el ritmo de los danzantes y de los tonos de las flautas, avivando así el ritual con su sonido.

Algo característico en su manera de tocar dicho instrumento, es que lo hacen produciendo

²² Carlos Luis Pomboza, *Elaboración de un registro sonoro de música étnica de la sierra norte del Ecuador cantón Cotacachi provincia de Imbabura, comunidad San Nicolás de Cuicocha*, (Quito: Instituto de Artes Visuales de Quito, 2015), 5.

²³ Cevallos, *Maíz, danza y rebelión. Inti Raymi en Cotacachi*, 108.

²⁴ Transcripción propia.

un frullato con su lengua al momento de soplar por el orificio del caracol. A esta técnica de ejecución, los músicos que tocan el churo lo llaman tocar con “tronado”. La transcripción presentada arriba puede tener algunas variaciones rítmicas, pero la expuesta aquí es la más común.

Cánticos

Los cantos, gritos y silbidos entran a ser parte de esta masa sonora, cargando la festividad con mucha más energía. Proviene del mismo pueblo, destinado para este mismo, teniendo la función de alentarse y animarse entre los danzantes para que el baile continúe con la misma fuerza y energía. García menciona un ejemplo de esto:

A grito de ¡avanza! ¡adelante! ¡ganando plaza! Los sanjuaneros cunden el pánico entre los espectadores indígenas, mestizos, turistas nacionales y extranjeros, para tomarse la plaza... Cuando descansan los maestros músicos suena el consabido coro sanjuanero como un bramar de manada, sordo, salvaje, guerrero con el que acompañan el zapateo trepidante ¡Jalajá, ja, ja!, ¡jalajá, ja, ja!, mientras otros ¡churay cunan caraju! (ahora sí, carajo), ¡Imata pina! (que tienes pena), ¡imanta manllai! (a que tienes miedo), ¡como soldado! (igualdad y fuerza de soldado), ¡chaquimi yacha! (los pies bailan sin temor).²⁵

Figura Nº 11²⁶

²⁵ Ulpiano García Cobos, *Inti Raymi: Danza ancestral de su liturgia heliolátrica*, (Cotacachi: Cachipugro Danzas, 2002), 85.

²⁶ Transcripción propia

je jé jo na jo na je jé jo na jo na je jé jo na jo na je

jé jo na jo na je jo na a ta lo ja lo a ta lo ja lo _____

Este es un canto característico de la comunidad La Calera. Lo producen cuando están dando vueltas en una esquina del parque y quieren indicar que es momento de dirigirse a bailar a otra esquina.

Objetivo general

Crear una obra basada en los tonos del Inti Raymi de la comunidad La Calera, Cotacachi, para un ensamble de vientos de madera y metal.

Objetivos específicos

- Realizar un estudio de campo en la comunidad indígena La Calera sobre su música en la festividad del Inti Raymi.
- Registrar en audio sus melodías, para posteriormente transcribirlas y componer basándome en las mismas.
- Crear un ensamble de vientos para la interpretación final de la obra.

Metodología

La metodología está sustentada en la investigación documental de libros, revistas. Investigación etnomusicológica para una revisión de obras, partituras, con la finalidad de componer una obra nueva. Otra herramienta metodológica es la observación participante, en la cual realicé una visita de campo a la comunidad para escribir notas, observaciones, impresiones y comentarios acerca de la festividad en la comunidad. Asimismo para obtener

un registro sonoro de las melodías y posteriormente transcribirlas y que me sirvan de respaldo investigativo para el presente proyecto.

Propuesta artística

Metodología de composición musical

El presente trabajo artístico busca investigar sobre la ritualidad del Inti Raymi de la comunidad La Calera de la ciudad de Cotacachi y de la función que cumple su música dentro de la misma. Esto conllevó a la transcripción de sus melodías, también llamadas tonos, para una posterior composición basada en las mismas, para un ensamble de vientos madera y metal. Este proyecto sistematiza mis experiencias personales dentro del concepto de la interculturalidad, que está inmerso dentro de una visión holística de la comunidad La Calera, Cotacachi. Estas experiencias se ven reflejadas por una parte, en mi acercamiento con este ritual que lo he vivido año tras año. A partir de esto mi propuesta es la combinación y creación de un nuevo producto musical para un ensamble de vientos de madera y metal basado en estas melodías autóctonas.

La importancia de la transcripción y de la edición musical, en un software como Finale o Muscore, es muy importante para músicos empíricos y académicos. De esta manera se puede tener un registro escrito para una mayor difusión y para que se preserve en el tiempo. También aporta a la educación del ser humano, con una nueva forma de transmisión para que haya futuros estudios ligados al tema. La transcripción y edición musical es una forma de mantener las melodías seguras, para que no desaparezcan con el pasar del tiempo.

[...] No se trata de aplicar técnicas europeas de composición a los instrumentos nativos; se trata de hallar en la misma concepción indígena de

la música elementos de cambio y transformación, para fijar así una continuidad histórica.²⁷

Desde mi experiencia personal busqué sistematizar las costumbres tradicionales ligadas a mi lugar de origen, junto con el aprendizaje en el campo musical que he adquirido en mis años de estudio. Creo una propuesta musical sonora, dentro de mis propias inquietudes como músico. Esta propuesta artística investigativa reafirma la sistematización de experiencias, ya que compuse una obra que está basada en las melodías autóctonas del Inti Raymi en Cotacachi.

El formato instrumental que escogí para la composición de la obra musical ratifica la dualidad de la cosmovisión andina. Es un ensamble instrumental con dos subgrupos, por un lado están los instrumentos de la familia de madera: 3 flautas traversas y 2 clarinetes en sib; y por otro lado están los instrumentos de la familia de metal: 1 corno francés en fa, 2 trompetas en sib y 1 trombón tenor. De esta manera hay una yuxtaposición en los timbres del ensamble. Por consiguiente, para complementar la sonoridad que buscaba, añadí una sección de percusión conformada por: 1 bombo andino, 1 plato suspendido, 1 triángulo y 1 glockenspiel que solamente aparece en el segundo movimiento.

Algunos de los tonos transcritos fueron utilizados de manera literal en mi obra, es decir fueron citados. Otros fueron hechos variaciones rítmicas y melódicas. A partir de esto surgieron nuevos motivos, pero conservando algo parecido a los originales. Además se realizó modulaciones de la tonalidad original de las melodías transcritas. Estas melodías

²⁷ Cergio Prudencio. *Hay que caminar sonando: Escritos, ensayos, entrevistas*. (La Paz: Artelibro, 2010), 36.

fueron armonizadas pensando en enlazar las voces que las acompañan, esto desde el punto de vista modal.

Figura Nº 12²⁸

The musical score consists of two staves. The top staff is for Flute, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and rests, grouped in pairs of three measures. The bottom staff is for Piano, written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It provides harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns in both hands, also grouped in pairs of three measures.

En este ejemplo se puede apreciar una variación melódica y rítmica del primer tono de las flautas transcrito y analizado anteriormente. Como se puede observar tiene la misma estructura melódica de repeticiones de 3 compases. Igualmente, se conserva la distancia interválica entre las flautas, de terceras, cuartas y quintas y ambas tienen la relación homofónica semejante al tono original. Por otra parte, el acompañamiento armónico lo hacen 4 voces inferiores, las cuales forman tres acordes dispuestos de forma cerrada, estos son: CMaj7 en el primer compás, F#m7b5 en el tercer compás y F#dim en el último compás.

Descripción de la obra

Con respecto a la perduración de la cultura indígena Elisabeth Mager menciona:

²⁸ Composición propia.

El secreto de esta resistencia se encuentra en la cohesión de grupo a través de sus ceremonias y fiestas; sus ritos están influenciados por una fuerza sobrenatural con base en la naturaleza, lo que tiene mayor importancia para generar una conciencia étnica que se manifiesta en la ejecución de las ceremonias y la convivencia grupal.²⁹

La composición musical está inspirada en el Hatun Puncha o Día Grande. Este es el momento en el que ocurre la toma de la plaza en Cotacachi. Esta inspiración nace desde mi perspectiva e impresiones hacia esta festividad indígena, misma que he presenciado año tras año. Esto lo hago con todo el respeto que se merecen los actores protagonistas del ritual: músicos, danzantes, hombres, mujeres, niños, niñas y toda la comunidad en general, ya que no lo hago con fines de lucro ni por aprovecharme de sus conocimientos ancestrales.

Lo hago porque he creído que poseen una riqueza musical y cultural cargada de historia y rebeldía que ha podido perdurar en el tiempo. Esto me llena de mucho orgullo y no puedo dejar de lado, ya que de cierto modo me siento identificado con esta manifestación, a pesar de no formar parte de su comunidad.

La obra se divide en tres movimientos. Estos representan tres momentos que ocurren en el transcurso de un día en el Inti Raymi. El primero, llamado *La Plaza*, representa el momento en que los danzantes salen de su comunidad con destino a la ciudad

²⁹ Elisabeth Mager, en *La cosmovisión andina en Cotacachi* de Raúl Clemente Cevallos, Miguel Ángel Posso Yépez, Miguel Naranjo Toro, Iván Bedón Suárez y Rolando Soria Flores (Ibarra: Editorial UTN, 2017), 12.

y realizan la toma de la plaza. Busco transmitir todo el sentimiento mágico de ansias, impaciencia y al mismo tiempo temor y felicidad, que es lo que yo siento cuando los comuneros están próximos a llegar a la ciudad y a lo lejos escucho el churo y sus silbidos.

[...] los danzantes constituyen el centro de atención de propios y extraños: se instauran de forma circunstancial y se estiman como dueños del pueblo, de la plaza, de las calles y del templo, dan órdenes, organizan, deciden.³⁰

Aquí se produce la ruptura de la cotidianidad de Cotacachi, ya que en el resto del año es una ciudad muy tranquila. En este acontecimiento todo gira en torno a lo que suceda en la festividad. Para este movimiento uso armonías desde el punto de vista modal, la misma que está ligada a la melodía principal, ya sea escrita literalmente o hecha variaciones.

El segundo movimiento llamado *Fuerzas* representa el enfrentamiento que ocurre entre las comunidades de la parte alta con las comunidades de la parte baja.

Las fiestas kichwas no siempre son armónicas, sino tienen un carácter de lucha por el poder, sea de fuerzas masculinas sobre femeninas formando las dos mitades de un sistema estructural inca: las hanan (arriba) o fuerza masculina y las urin (abajo) o fuerza femenina. La toma de la plaza en la

³⁰ Raúl Clemente Cevallos, Miguel Ángel Posso Yépez, Miguel Naranjo Toro, Iván Bedón Suárez y Rolando Soria Flores, *La cosmovisión andina en Cotacachi* (Ibarra: Editorial UTN, 2017), 85.

festividad del Solsticio o del Inti Raymi del 21 de junio muestra una lucha entre estas dos fuerzas con el propósito de recuperar la plaza que desde la conquista española se encuentra en manos de los criollos y posteriormente en poder de los mestizos. Por lo tanto, esta lucha simboliza la acción política del movimiento indígena en Cotacachi [...] ³¹

En este movimiento se hace uso de armonía atonal, hay una carencia de un tono fundamental y de un dominante. No está sujeta a las normas de la tonalidad, no hay un orden jerárquico de los grados como ocurre en la tonalidad. Con esto busco representar el caos que se presenta en el momento que hay una confrontación entre comunidades. Tomo en cuenta elementos sonoros que intervienen en esta pelea ritual, tales como los silbidos, los gritos, el correteo de un lado a otro, las bombas de gas que botan los policías para tratar de que los comuneros se disipen y así terminar con el enfrentamiento. Estos elementos me sirven de recursos musicales para integrarlos en el transcurso de este movimiento.

Por su parte, en el tercer movimiento quiero retratar el final de un día en el Hatun Pucha. En este momento de la festividad los danzantes regresan a su comunidad junto con el atardecer, lo hacen igualmente con melodías en las flautas y los rondines. Pero es un ambiente más tranquilo, debido al cansancio acumulado de todo el día. Yo represento esto a través de la música, lo hago utilizando armonía tonal con melodías armonizadas a terceras y

³¹ Cevallos, Posso, Naranjo Toro, Bedón Suárez y Soria Flores, *La cosmovisión...*, 12.

quintas, haciéndolo de este modo más consonante y sereno, al contrario del segundo movimiento.

Toda esta composición es un homenaje a mi ciudad y a la comunidad La Calera, quien me abrió sus puertas para que mi proyecto pueda realizarse.

Montaje y ejecución

Para la producción del concierto final conté con la valiosa ayuda de compañeros y compañeras de las escuelas de: Artes Sonoras, Cine y Artes Escénicas; además del apoyo del Departamento Operativo de la Escuela de Artes Sonoras. Con respecto al montaje de mi composición se realizó 4 ensayos con los músicos los días 23, 26, 27 y 28 de julio del 2019 en las instalaciones de la Universidad de las Artes, tales como: Aula Salgado 101 y Aula Tábara Música. Fueron días muy productivos, ya que gracias al talento de todos mis compañeros se logró montar la obra para el día del concierto.

Para la logística del concierto tuve el acceso al rider técnico de la Escuela de Artes Sonoras, tales como micrófonos, cables, parlantes y atriles. Gracias a esto no tuve que buscar y contratar los equipos que requería, en un lugar fuera de la universidad. La tarima se la pudo pedir prestada al ITAE y se la movilizó en las mismas camionetas de la universidad. El diseño y montaje de las luces estuvo a cargo de 2 estudiantes y amigos de la Escuela de Artes Escénicas, los cuales son Joselyn Sánchez y Bryan Calderón. Con

respecto al registro en video de la presentación conté con la ayuda de Fabio Lascano, Javier Constante y Gustavo Macías, estudiantes de la Escuela de Cine. El afiche para el concierto lo realizó mi primo Francisco Andramunio, cuya idea está centrada en el diario de los danzantes y músicos en el Hatun Puncha, como un círculo que no comienza ni termina. El programa de mano fue realizado por Camille Enríquez, en el cual se describe la obra y cada movimiento que la conforma, además de los integrantes del ensamble con el que se tocó la composición.

Conclusiones

La existencia de la música en el Inti Raymi cumple una funcionalidad específica dentro del ritual, la misma que no se manifiesta sola, ya que va acompañada con la danza guerrera con la que la comunidad se manifiesta. Sin embargo tomo en cuenta que hay muy pocas expresiones escritas desde el punto de vista musical académico. Además de esto, su música no se ve representada en otros ámbitos o contextos.

El presente proyecto artístico es la creación de una obra musical para un ensamble de vientos metal y madera, la misma que está basada en los tonos del Inti Raymi de Cotacachi. Ratifiqué sistematizar costumbres tradicionales ligadas a mi lugar de origen, junto con el aprendizaje en el campo musical que he adquirido en mis años de estudio.

La composición de la obra final fue todo un proceso de aprendizaje. De un lado desde el punto de vista social, cultural y comunitario que tienen los maestros músicos de la comunidad para la creación de los tonos y desde mi perspectiva como participante dentro de la festividad. Fue muy enriquecedor poder entender varios conceptos simbólicos ligados al ritual, los mismos que me sirvieron para involucrarlos musicalmente en mi obra.

El día del concierto fue muy gratificante saber que el trabajo estaba hecho y que el público pueda escuchar y apreciar lo que se realizó durante meses. Me sentí con ansias, impaciencia y al mismo tiempo temor y felicidad, casualmente las mismas sensaciones que anteriormente mencioné al describir lo que siento cuando los comuneros están próximos a llegar a la ciudad.

El presente proyecto ha fortalecido mi interés para continuar proyectos de investigación y composición relacionados a Cotacachi y a las expresiones musicales de sus comunidades. Como artista considero a la música como una herramienta valiosa para visibilizar y homenajear las luchas y resistencia social de los actores principales de estas manifestaciones.

Bibliografía

- Adler, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books, 2006.
- Cachiguango, Luis Enrique y Julián Pontón Yépez. *Yaku-Mama la crianza del agua: La música ritual del Hatun Puncha – Inti Raymi en Kotama*, Otavalo. S.l.: El taller azul, 2010.
- Cevallos, Raúl. *Maíz, danza y rebelión. Inti Raymi en Cotacachi*. S.l.: S.e., 2012.
- Cevallos, Raúl, Miguel Ángel Posso Yépez, Miguel Naranjo Toro, Iván Bedón Suárez y Rolando Soria. *La cosmovisión andina en Cotacachi*. Ibarra: Editorial UTN, 2017.
- Coba, José. *La expresión de los lenguajes no verbales en la danza de la comunidad indígena La Calera de la ciudad de Cotacachi en las fiestas de San Juan*. Quito: Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social, 2013.
- García, Ulpiano. *Inti Raymi: Danza ancestral de su liturgia heliolátrica*. Cotacachi: Cachipugro Danzas, 2002.
- Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. *Bibliografía de la música ecuatoriana en línea, BIMEL*. Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, 2017.
- Hindemith, Paul. *Práctica de la composición a dos voces*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2009.
- Mejía, Gabriel. *Agrobiodiversidad, para alimentar al Perú y al mundo*. Lima: IDMA, 2016.
- Moreno, Segundo Luis. *Cotacachi y su comarca*. Quito: Don Bosco, 1966.

Moreno, Segundo Luis. *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito: Fray Jodoco Ricke, 1949.

Moreno, Segundo Luis. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito, desde los comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985.

Pauta, Patricia. *La música y las formas: un recorrido por la cosmovisión andina*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo del Azuay, 2015.

Pomboza, Carlos. *Elaboración de un registro sonoro de música étnica de la sierra norte del Ecuador cantón Cotacachi provincia de Imbabura, comunidad San Nicolás de Cuicocha*. Quito: Instituto de Artes Visuales de Quito, Escuela de Tecnología en Producción Musical, 2015.

Prudencio, Cergio. *Hay que caminar sonando: Escritos, ensayos, entrevistas*. La Paz: Artelibro, 2010.

Rimsky, Nicolás. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2007.

Zambrano, Oscar. *Transcripción, arreglos, edición, producción, e interpretación de música autóctona del grupo cultural Hatun Kotama de la ciudad de Otavalo*. Cotacachi: Instituto Tecnológico Superior “Luis Ulpiano de la Torre”, 2014.

Anexos

Anexo 1

Figura N° 1: *Tono 1*

120

Anexo 2

Figura N° 2: *Tono 2*

Flauta 1

Flauta 2

Anexo 3

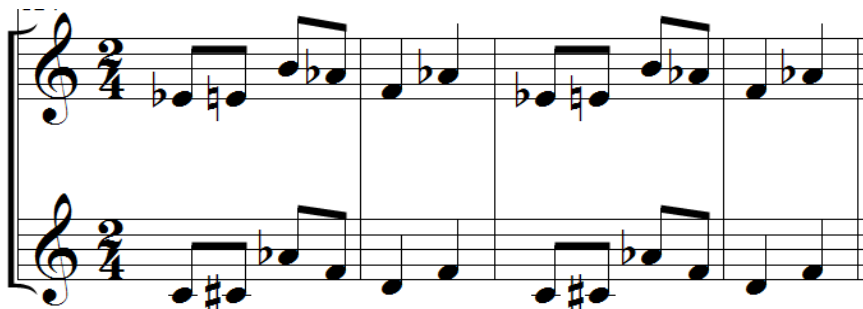
Figura N° 3: *Tono 3*

Flauta 1

Flauta 2

Anexo 4

Figura N° 4: *Tono 4*



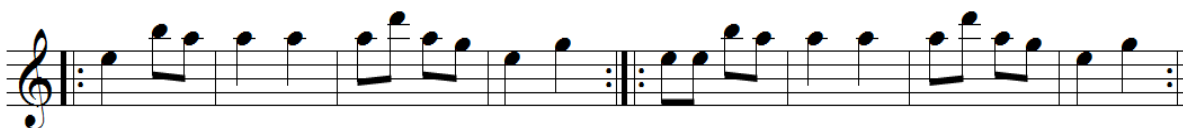
Anexo 5

Figura N° 5: *Rondín 1*



Anexo 6

Figura N° 6: *Rondín 2*



Anexo 7

Figura N° 7: *Rondín 3*



Anexo 8

Figura N° 8: *Rondín 4*



Anexo 9

Figura N° 9: *Rondín 5*



Anexo 10

Figura N° 10: *Churo*



Anexo 11

Figura N° 11: *Cántico*

je jé jo na jo na je jé jo na jo na je jé jo na jo na je

jé jo na jo na je jo na a ta lo ja lo a ta lo ja lo _____

Anexo 12

Figura N° 12: *Variación melódica*

Flute

Piano

The image shows a musical score for a Flute and Piano. The score is written in 2/4 time and G major. The Flute part consists of six measures of music, primarily using chords and some melodic lines. The Piano part consists of six measures, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Anexo 13

Figura N° 13: *Flauteros de la comunidad La Calera*



Anexo 14

Figura Nº 14: *Músico de La Calera tocando el churo*



Anexo 15

Figura N° 15: *Comunidad La Calera en la toma de la plaza*



Anexo 16

Figura N° 16: *Danzantes de la comunidad La Calera*



Anexo 17

Figura N° 17: *Capitanes de la comunidad La Calera*



Anexo 18

Figura N° 18: *Flauteros de la comunidad La Calera*



Anexo 19

Figura N° 19: *Comunidad La Calera rumbo a la ciudad*



Anexo 20

Figura N° 20: Diario de composición

The image shows a page from a spiral-bound notebook with handwritten musical notation. The page contains approximately 12 staves of music, organized into two systems of six staves each. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. There are several annotations and markings throughout the score, including the letters 'C', 'B', and '2+0'. A large, faint circular watermark is visible in the center of the page. At the bottom of the page, there is a line of handwritten text: "Yefalagus amant amant / Todo lo vida".

Anexo 21

Figura N° 21: Diario de composición

The image shows a page from a spiral-bound notebook with handwritten musical notation. The page contains several staves of music. The first staff has a treble clef and contains three boxed notes labeled 'A', 'B', and 'A'. Below these notes are several horizontal wavy lines. The second staff has a treble clef and a circled scribble, followed by a box containing the number '3' and the text 'AL CERAR'. The third staff has a treble clef and a box containing the number '1' and the text '¿BAND?' with a question mark. The fourth staff has a treble clef and a large box containing a box with 'II', a box with 'FLA + h.', and a box with 'TUTTI'. The fifth staff has a treble clef and a long horizontal line. The sixth staff has a treble clef and a sequence of circled numbers: 95, 58, 72, 86, 98, 106, 128, and F. The seventh staff has a treble clef and a sequence of circled numbers: 140, F, 156, 160, 168, 6, 204, H, I, and A. The eighth staff has a treble clef and is mostly blank.

Anexo 22

Figura N° 22: *Diario de composición*

The image shows a page of handwritten musical notation on blue staff paper. At the top left, there is a smiley face symbol and the text "FM, 2/4". At the top right, there is a circled "3E" and the text "FM, 2/4". The score consists of several systems of staves. The first system has two staves with melodic lines and some handwritten notes like "D-2, 5, 3" and "V D-2, 5, 3". The second system has two staves with more complex notation, including a circled "5" and some handwritten notes like "D.C.". The third system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C". The fourth system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C". The fifth system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C". The sixth system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C". The seventh system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C". The eighth system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C". The ninth system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C". The tenth system has two staves with rhythmic notation, including a circled "7" and some handwritten notes like "G+1(R)+C".

Anexo 23

Figura N° 23: Diario de composición

Chord Progression Table:

E	F	B	A	E	G	E	Db	A	Gb	D	Bb	0
D	Fb	B	G	E	Gb	B	C	Ab	F	Db	A	11
G	Ab	B	C	A	D	E	F	D	B	Gb	D	4
Bb	B	Gb	Eb	C	D	G	Ab	E	Db	A	F	7
Db	D	A	Gb	Eb	F	Bb	B	G	E	C	Ab	10
B	C	G	E	Db	Eb	Ab	A	F	D	Bb	Gb	8
Gb	G	D	B	Ab	Bb	Eb	E	C	A	F	Db	3
F	Gb	Db	Bb	G	A	D	Eb	D	Ab	E	C	2
A	Bb	F	D	B	Db	Gb	G	Eb	C	Ab	E	6
C	B	Ab	F	D	E	A	Bb	Gb	Eb	D	G	9
E	F	C	A	Gb	Ab	Db	D	Bb	G	Eb	B	1
Ab	A	E	Db	Bb	C	F	Gb	D	B	G	Eb	5

Additional markings:
 - Top left: 3E
 - Top right: smiley face
 - Middle left: I, P, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII
 - Middle right: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII
 - Bottom left: (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12)
 - Bottom right: (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12)

Anexo 24

Figura N° 24: Diario de composición

The image shows a page of handwritten musical notation and notes on blue paper. At the top, there are two staves of music with notes and rests. Below this, there are several staves that have been crossed out with multiple horizontal lines. To the right of these crossed-out staves, the text "THE UNANSWERED QUESTION" is written in green ink, with a treble clef symbol to its left. Below this, the text "Revisión #2" is written in blue ink. To the right of "Revisión #2", the words "radio un poco" are written in small, light blue ink. Below "Revisión #2", there are three lines of text, each starting with an arrow pointing to the right: "CONSIDERAR MATERIAL DE MOV. 1 PARA DESARROLLAR LOS DEMÁS.", "SECCIÓN 1 → ARMONIZACIÓN PROGRESIVA.", and "#63 ALARGAR. (SILENCIO) + REORGANIZAR PARA CLARINETE." Below these lines, the text "+ PDF + mp3." is written. At the bottom of the page, there are two staves of musical notation. The first staff has several notes and rests, with some notes circled in blue. Above the first staff, there are some handwritten notes in blue ink: "Señalada de la segunda serie (P4) → cul →", "100", "101", "102", "103", "104", "105", "106", "107", "108", "109", "110", "111", "112", "113", "114", "115", "116", "117", "118", "119", "120". Below the first staff, there are some handwritten notes in blue ink: "LFP01", "(P5)", "132", "LFP 1", "134".

Anexo 25

Figura N° 25: *Diario de composición*

Izquierda (Acord.) Derecha (Acord.)

I IV V #IV V I

G/B C A G/B C G

Metabs

Mados

38

Anexo 26

Figura N° 26: *Ensayo con el ensamble de vientos*



Anexo 27

Figura N° 27: *Ensayo con el ensamble de vientos*



Anexo 28

Figura N° 28: *Montaje del concierto*



Anexo 29

Figura N° 29: *Montaje del concierto*



Anexo 30

Figura N° 30: *Concierto*



Anexo 31

Figura Nº 31: Programa de mano

COMPOSITOR: Jefferson Gómez Rodríguez
DIRECTOR: Roger Márquez
TUTOR: Andrés Noboa

Flauta:
Javier Gómez
Fermín Ortiz
Lady Loor

Clarinete
Allison Cuenca
Luis Becerra

Corno
Melany León

Trompeta
Jhon Yanqui
Jhonnatan Urqui

Trombón
Jefferson Gómez

Percusión
Gissela Carlos
Leonardo Vivar

Diseño de luces
Joselyn Sánchez

Afiche
Francisco Andramunio

CONCIERTO DE TITULACIÓN

CICLOS: VIENTOS EN LA TIERRA



COMPOSITOR Y TROMBONISTA JEFFERSON GÓMEZ

MANZANA 14
9 DE OCTUBRE Y PANAMÁ **30 DE JULIO 2019 15:00**



“Los pies danzan sin temor”

REPERTORIO

Nocturno para fagot, (1945)
Segundo Luis Moreno
Piano: Zoila Cevallos
Trombón: Jefferson Gómez

Raymi, (2018)
Jefferson Gómez
Trombón 1: Jefferson Gómez
Trombón 2: Roger Márquez

Ciclos, (2019)
Jefferson Gómez

- 1.º Movimiento: La Plaza
- 2.º Movimiento: Fuerzas
- 3.º Movimiento: La Vuelta



Sobre Ciclos

Composición musical inspirada en el Inti Raymi de Cotacachi. Nace desde mi perspectiva e impresiones hacia esta festividad que he presenciado año tras año. Esto lo hago con todo el respeto que se merecen los protagonistas del ritual: músicos, danzantes, mujeres, hombres, niñas, niños y toda la comunidad La Calera.

La Plaza: Retrata la toma de la plaza por parte de la comunidad. Busco transmitir el sentimiento mágico de ansias, impaciencia y al mismo tiempo temor y felicidad que yo siento cuando los comuneros están próximos a llegar a la ciudad y a lo lejos escucho el churo y sus silbidos.

Fuerzas: Es el enfrentamiento que ocurre entre las comunidades de la parte alta con las de la parte baja. Está basada en una serie dodecalónica, la misma que surgió de una melodía que ellos entonan. Con esto busco representar el caos que ocurre en el momento que hay una confrontación entre comunidades.

La Vuelta: Se enfoca en el final del día cuando los danzantes regresan a su comunidad al atardecer. Es un ambiente más tranquilo y utilizo armonía tonal con intercambios modales para describir su retorno y con esto una próxima y anhelada espera.

Anexo 32

Figura Nº 32: Afiche del concierto



JEFFERSON GÓMEZ R.



CICLOS

Para Ensemble de Vientos y Percusión

1º LA PLAZA

2º FUERZAS

3º LA VUELTA

Julio 2019

LA PLAZA

Jefferson Gómez Rodríguez

A Andante (♩=90)

Musical score for measures 1-13. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Horn in F, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone, and Percussion. Flute 3 has a melodic line starting at measure 1 with a *legato* marking and a dynamic of *p*. It reaches *fz* at measure 10 and *ff* at measure 12. Flute 3 also has an *espress.* marking at measure 12. Percussion has a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Musical score for measures 14-23. This section continues the parts from the previous system. Flute 1 and Flute 2 have rests. Flute 3 continues its melodic line with *legato* and *p* markings, reaching *fz* at measure 17 and *ff* at measure 20. Flute 3 also has an *espress.* marking at measure 20. Percussion continues with quarter notes.

Musical score for measures 24-33. This section continues the parts from the previous system. Flute 1 and Flute 2 have rests. Flute 3 continues its melodic line with *legato* and *p* markings, reaching *fz* at measure 27 and *ff* at measure 30. Flute 3 also has an *espress.* marking at measure 30. Percussion continues with quarter notes.

LA PLAZA

28

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

legato

p *mf* *p*

pp *mf* *pp*

55

43

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

espress. *ff*

espress. *ff*

espress. *ff*

ff

p *mf* *p*

mf *pp*

mf *pp*

LA PLAZA

B

56

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc.

p *mf*
pp *mf*
mf *pp* *mf*

frutt.

56

Detailed description: This block contains the musical score for measures 56 through 68. It features ten staves: Flute 1, Flute 2, Flute 3, Clarinet in B-flat 1, Clarinet in B-flat 2, Horn, Trumpet in B-flat 1, Trumpet in B-flat 2, Trombone, and Percussion. Measures 56-58 show active flute parts with accents and slurs. From measure 59, the woodwinds and brass play sustained notes with dynamic markings. The percussion part shows a rhythmic pattern of eighth notes. A box labeled 'B' is positioned above the score.

69

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc.

p *mf* *p*
p *mf* *p*
pp *mf* *pp*
p *mf* *pp*
p *mf* *pp*
pp *mf* *pp*

69

Detailed description: This block contains the musical score for measures 69 through 72. The instrumentation remains the same as in the previous block. Measures 69-71 show sustained notes with dynamic markings. Measure 72 features a time signature change from 3/4 to 2/4. The percussion part continues with a rhythmic pattern.

LA PLAZA

85

C

Musical score for measures 85-99. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Hn., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., and Perc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, and *dolce*. Fl. 3 has a melodic line with accents and a *dolce* marking. B♭ Cl. 1 and Tbn. have melodic lines with dynamics *mf*, *pp*, and *mf*. Percussion is marked with *mf*, *pp*, and *mf*.

Musical score for measures 100-109. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Hn., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., and Perc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *mf* and *dolce*. Fl. 3 has a melodic line with accents and a *dolce* marking. B♭ Cl. 1 has a melodic line with accents and a *mf* marking. Percussion is marked with *mf*.

D

109

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Fl. 3 *mp*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

E

118

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Fl. 3 *mp*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

LA PLAZA

127

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

136

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

LA PLAZA

146

Musical score for measures 144-148. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed are Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Hn., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., and Perc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and slurs. Dynamics include *mf* and *pp*. A box containing the number 146 is positioned above the first staff.

F

a tempo

Musical score for measures 149-153. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed are Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Hn., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., and Perc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *rit.*, *f*, *p*, and *mf*. A box containing the letter **F** is positioned above the first staff, and the instruction *a tempo* is written below it. The instruction *Con sord.* is written above the B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2 staves.

184

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

mf

mf

I

196

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

mf

mf

p

LA PLAZA

10

J

207

Musical score for measures 207-216. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a prominent triplet pattern in the woodwinds, starting at measure 207. The dynamic marking *mf* is present. A rehearsal mark 'J' is located above the first measure of this system.

217

Musical score for measures 217-226. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with the triplet pattern in the woodwinds. The dynamic marking *mf* is present.

LA PLAZA

227 **K**

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc. 227 *f* Efecto en plato

L 236

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 236 *mf*
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc. 236

LA PLAZA

12

246 **M**

Fl. 1 *mp* *mf*

Fl. 2 *mp* *mf*

Fl. 3 *mp* *mf*

B \flat Cl. 1 *mp* *mf*

B \flat Cl. 2 *mp* *mf*

Hn. *p*

B \flat Tpt. 1 *mp* Con sord.

B \flat Tpt. 2 *mp* Con sord.

Tbn. *mf* *p*

Perc. *mf* *p*

256 **N** **Maestoso** $\text{♩} = 150$

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mf*

Perc.

268

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

268

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

268

Perc.

281

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

281

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

281

Perc.

295

Musical score for measures 292-301. The score is for a woodwind and percussion ensemble. It includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 295. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

P

Musical score for measures 302-311. This section continues the ensemble's performance. It includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. The key signature remains one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 305. The percussion part continues with its rhythmic pattern. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in measures 308-311.

LA PLAZA

16

334

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

334

346

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

346

LA PLAZA

R

357

Musical score for measures 357-362. The score is for a 3/4 time signature in G major. The instruments and their parts are:

- Fl. 1: *mp*, *f*, *mp*, *f*
- Fl. 2: *mp*, *f*, *mp*, *f*
- Fl. 3: Rest
- B♭ Cl. 1: Rest
- B♭ Cl. 2: Rest
- Hn.: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *p*
- B♭ Tpt. 1: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *p*
- B♭ Tpt. 2: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *p*
- Tbn.: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *p*
- Perc.: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *p*

Musical score for measures 363-368. The score is for a 3/4 time signature in G major. The instruments and their parts are:

- Fl. 1: *mf*
- Fl. 2: *mf*
- Fl. 3: Rest
- B♭ Cl. 1: Rest
- B♭ Cl. 2: Rest
- Hn.: *mf*, *p*, *p*, *mf*, *p*
- B♭ Tpt. 1: *mf*, *p*, *p*, *mf*, *p*
- B♭ Tpt. 2: *mf*, *p*, *p*, *mf*, *p*
- Tbn.: *mf*, *p*, *p*, *mf*, *p*
- Perc.: *mf*, *p*, *p*, *mf*, *p*

LA PLAZA

18

371 S

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc.

380

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc.

391

389

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

mf

f

396

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

f

401

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

406

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

411

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

416

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

T

f

f

pp

pp

pp

pp

LA PLAZA

22

423

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

mf

mp

429

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

f

LA PLAZA

U

436

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc.

p *mf* *p* *mp*

449

444

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Perc.

mp *f* *mf* *f*

LA PLAZA

451

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

456

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

FUERZAS

2do Movimiento

A ♩ = 100

Flute 1
Flute 2
Flute 3
Clarinet in B \flat 1
Clarinet in B \flat 2
Horn in F
Trumpet in B \flat 1
Trumpet in B \flat 2
Trombone
Glockenspiel
Percussion

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, covering measures 1 through 9. It features ten staves for various instruments: Flute 1, Flute 2, Flute 3, Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Horn in F, Trumpet in B \flat 1, Trumpet in B \flat 2, Trombone, Glockenspiel, and Percussion. The music is in 4/4 time with a tempo of 100. Flutes 3, Clarinets 1 and 2, and Horn 1 have melodic lines with long slurs, while the other instruments are mostly silent. The dynamic marking *mf* is present for the active parts.

10

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, covering measures 10 through 19. It features ten staves for various instruments: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, Hn., B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, Tbn., Glk., and Perc. The music continues from the previous system. Flutes 3, Clarinets 1 and 2, and Horn 1 have melodic lines with long slurs, while the other instruments are mostly silent. The dynamic marking *mf* is present for the active parts.

FUERZAS

2

19

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

19

B

29

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

29

29

FUERZAS

39

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

48

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

FUERZAS

C

4
58

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

ppp ff
ppp ff
ppp
ppp
f
p
Con sord.
mp
ppp f
f
f
f

Detailed description: This block contains the musical score for measures 58 to 66. It features ten staves: Flute 1, Flute 2, Flute 3, Clarinet in B-flat 1, Clarinet in B-flat 2, Horn, Trumpet in B-flat 1, Trumpet in B-flat 2, Trombone, and Percussion/Glockenspiel. The woodwinds and brass play sustained notes with various dynamics including *ppp*, *ff*, *f*, *mp*, and *p*. The horn part includes a section marked 'Con sord.' (con sordano). The percussion part has a few notes at the end of the section.

67

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

pp mf pp ff ff pp mf pp pp mp pp
pp mf pp ff ff pp mf pp pp mp pp
pp mf pp
pp mf pp pp mp pp
pp
mf
mf
f
Con sord.
f
f
f

Detailed description: This block contains the musical score for measures 67 to 75. It features the same ten staves as the previous section. The woodwinds and brass play sustained notes with a variety of dynamics including *pp*, *mf*, *pp*, *ff*, *mp*, and *f*. The horn part includes a section marked 'Con sord.' (con sordano). The percussion part has a few notes at the end of the section.

FUERZAS

79

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

90

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

FUERZAS

6
101

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

ff *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Efecto en plato Efecto en plato Efecto en plato

f *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

D
110

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

mf

mf

FUERZAS

Musical score for measures 118-124. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Hn., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Glk., and Perc. The woodwinds and brass play chords, while the horn and tuba have melodic lines. The percussion features a complex rhythmic pattern.

Musical score for measures 125-131. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Hn., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Glk., and Perc. The woodwinds and brass play chords, while the horn and tuba have melodic lines. The percussion features a complex rhythmic pattern.

FUERZAS

8 *accel.* **E** *a tempo* *accel. poco a poco*

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

142 *a tempo* frull. *p* frull. *pp*
p frull. *pp*
p *pp*
p *pp*
p *pp*
p *pp*
f

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

FUERZAS

accel. poco a poco

151

F

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

158

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

FUERZAS

10
164

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

a tempo *accel. poco a poco*

ff

170

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

Presto ♩ = 135

ff *frull.* *p* *pp*

ff *frull.* *p* *pp*

ff *frull.* *p* *pp*

p *pp*

p *pp*

f

G

Musical score for measures 180-188. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, Glockenspiel, and Percussion. Flute 3 has a melodic line starting at measure 180 with a *mf* dynamic, featuring several triplet markings. Flute 2 enters at measure 187 with a *mf* dynamic. The other instruments are mostly silent or have simple accompaniment.

Musical score for measures 189-197. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, Glockenspiel, and Percussion. Flute 3 has a melodic line starting at measure 189 with a *f* dynamic, featuring several triplet markings. B♭ Clarinet 1 and B♭ Clarinet 2 have accompaniment starting at measure 189 with a *mf* dynamic. Horn has a melodic line starting at measure 194 with a *mp* dynamic, featuring triplet markings. Flute 2 enters at measure 197 with a *f* dynamic. The other instruments are mostly silent or have simple accompaniment.

FUERZAS

12
198

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

mf

f

tr

3

3

3

3

3

3

3

204

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

p

p

p

p

pp

pp

3

3

3

3

FUERZAS

H

Musical score for 'FUERZAS' page 13, measures 211-216. The score includes parts for Flutes 1-3, Clarinets 1-2, Horns, Trumpets 1-2, Trombone, Glockenspiel, and Percussion. Dynamics range from *f* to *ff*. Measure numbers 211, 216, and 221 are indicated.

Flutes: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3. Fl. 1 and Fl. 2 have rests until measure 211. Fl. 3 enters in measure 211. Fl. 1 and 2 enter in measure 216. Fl. 3 has triplets in measures 211, 216, and 221.

Clarinets: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2. Both enter in measure 211. B \flat Cl. 1 has triplets in measures 211, 216, and 221. B \flat Cl. 2 has triplets in measures 211, 216, and 221.

Horns: Hn. enters in measure 211 with a *f* dynamic. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Trumpets: B \flat Tpt. 1 and B \flat Tpt. 2 enter in measure 211 with a *f* dynamic. They play a rhythmic pattern of eighth notes.

Trombone: Tbn. enters in measure 211 with a *f* dynamic. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Glockenspiel and Percussion: Glk. and Perc. have rests until measure 211. Perc. has a *f* dynamic in measure 211.

FUERZAS

14
220

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

mf

f

225

FUERZAS

229

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

f

234

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

FUERZAS

16
238

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

I
243

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

Efecto en plato

FUERZAS

248

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

253

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Glk.

Perc.

FUERZAS

18
258

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

J

Tempo primo

263

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

leggero
mf

274

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

K 284

accel. poco a poco y cresc. *a tempo*

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Glk.
Perc.

ff *ff* *ff* *ff* *p* *pp* *f*

La Vuelta

3er Movimiento

Jefferson Gómez Rodríguez

A Adagio ♩ = 65

Flute 1
Flute 2
Flute 3
Clarinet in B \flat 1
Clarinet in B \flat 2
Horn in F
Trumpet in B \flat 1
Trumpet in B \flat 2
Trombone
Percussion

B

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Perc.

C

Musical score for section C, measures 32-45. The score includes parts for Flutes 1, 2, and 3; Clarinets 1 and 2; Horns; Trumpets 1 and 2; Trombone; and Percussion. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The score begins with a repeat sign and a first ending bracket. The first ending leads to measure 32. The second ending leads to measure 46. The dynamics for the woodwinds are *cantabile mf* for Flute 1, and *dolce mp* for Flutes 2 and 3, Clarinets 1 and 2, and Horns. The brass parts have dynamics *p* and *f*. The percussion part has a dynamic of *mp*.

D

Musical score for section D, measures 46-59. The score includes parts for Flutes 1, 2, and 3; Clarinets 1 and 2; Horns; Trumpets 1 and 2; Trombone; and Percussion. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The score begins with a repeat sign and a first ending bracket. The first ending leads to measure 46. The second ending leads to measure 59. The dynamics for the woodwinds are *mp* for Flutes 2 and 3, Clarinets 1 and 2, and Horns. The brass parts have dynamics *p* and *f*. The percussion part has a dynamic of *mp*.

Musical score for measures 80-87. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. The key signature is B-flat major (two flats). The flute parts feature melodic lines with dynamics *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The woodwinds play rhythmic patterns, with the B♭ Clarinet 1 and 2 parts featuring eighth-note runs. The Horn part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The B♭ Trumpet and Trombone parts have sustained notes with dynamics *mf*. The Percussion part is marked with *mf* and *mp*.

Musical score for measures 88-95. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. The key signature is B-flat major (two flats). The flute parts feature melodic lines with dynamics *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The woodwinds play rhythmic patterns, with the B♭ Clarinet 1 and 2 parts featuring eighth-note runs. The Horn part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The B♭ Trumpet and Trombone parts have sustained notes with dynamics *mf*. The Percussion part is marked with *mf* and *mp*. A rehearsal mark **90** is present above the Flute 1 staff at the beginning of measure 90.

96

102

Musical score for measures 96-102. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. The percussion part shows a pattern of *mp*, *mf*, and *mp* across the measures.

Musical score for measures 105-112. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Percussion. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *mp*. A section marked 'F' begins at measure 110. The percussion part shows a pattern of *mf*, *f*, *mf*, and *p* across the measures.

115

1. 2. **G**

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

f

p

f

p

p

p

p

f

f

f

f

p

f

p

mp

H

128

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

f

f

f

f

f

La Vuelta

138

142

1.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

mp

mp

148

151

2.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

mp

mp

I

155

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

f

f

mp

mp

p

mf

p

mf

mf

p

161

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

p

mf

p

mf

p

mf

mf

p

167

Musical score for measures 167-173. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), and Percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats). The percussion part includes a snare drum and a bass drum. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. A box labeled 'J' is present above the Flute 2 staff at the end of the section.

Musical score for measures 174-179. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), and Percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats). The percussion part includes a snare drum and a bass drum. Dynamics include *mf*, *f*, and *tr*. A box labeled 'J' is present above the Flute 2 staff at the end of the section.

