



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**  
**Escuela de Artes Sonoras y Musicales**

Proyecto Artístico con componente de Investigación  
**Composición de una Suite para Ensamble de Guitarras**

Previo la obtención del Título de:  
**Licenciada en Artes Sonoras y Musicales**

Autor/a:  
Nuria Isabel Meza Mendoza

GUAYAQUIL - ECUADOR  
Año: 2021



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

Yo, Nuria Isabel Meza Mendoza, 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 Sonoras y Musicales. 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.

*Nuria Isabel Meza*  
Firma del estudiante

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

## **Miembros del Comité de defensa**

Juan Isidro Mejía Peña  
Tutor del Proyecto

Manuel Larrea  
Miembro del Comité de defensa

Rafael Guzmán  
Miembro del Comité de defensa

## **Agradecimientos:**

Mi más sincero agradecimiento a los profesores Norberto Bayo, Juan Posso y Juan Isidro Mejía quienes estuvieron durante este proceso de investigación y creación. Al maestro Terry Pazmiño, Wilson Haro y Nelson Ortega quienes tuvieron toda la buena disposición de ayudarme con esta investigación. A mis compañeros de ensamble, por compartir este proceso conmigo, y a mis compañeros Darío Dávalos y Yasser Quevedo por poder hacer posible la grabación de este proyecto.

## **Dedicatoria:**

El presente proyecto lo dedico a mi familia, quienes han sabido darme los más valiosos consejos para llegar a cumplir mis metas, a mis amigos y compañeros que durante toda la carrera estuvieron apoyándome de manera incondicional para poder seguir adelante, y a todas las personas que en algún momento supieron tender su mano hacia mí y ayudarme en tiempos complejos.

## **Resumen**

La presente tesis tiene como objeto componer una Suite de cuatro danzas ecuatorianas en formato ensamble de guitarras. En esta composición se usó la investigación documental para el análisis de partituras de dos obras nacionalistas: Suite Ecuatoriana N.º1 (T. Pazmiño) y Suite Ecuatoriana N.º2 (S.L. Moreno), de las cuales se tomaron recursos armónicos y compositivos para la creación de la Suite. La metodología usada para el proceso creativo de la obra fue el método experimental desde el diseño de planificación donde se trabajó en conjunto con el Ensamble de Guitarras de la Universidad de las Artes para la revisión y funcionalidad de ciertos pasajes. La investigación documental en libros y revistas fue de ayuda para la descripción de los elementos musicales de los géneros ecuatorianos a componer, y como parte de la investigación cualitativa se realizaron entrevistas para la descripción del estilo compositivo y recursos musicales usados por Terry Pazmiño y Segundo Luis Moreno en sus obras.

Palabras Clave: Ensamble de Guitarras, Suite Ecuatoriana, Terry Pazmiño, Segundo Luis Moreno, Composición.

## **Abstract**

The present thesis aims to compose a Suite of four Ecuadorian dances in guitar ensemble format. In this composition, documentary research was used for the analysis of scores of two nationalist works: Suite Ecuatoriana No. 1 (T. Pazmiño) and Suite Ecuatoriana No. 2 (SL Moreno), from which harmonic and compositional resources were taken for the creation of the Suite. The methodology used for the creative process of the work was the experimental method from the planning design where we worked in conjunction with the Guitar Ensemble of the University of the Arts for the revision and functionality of certain passages. The documentary research in books and magazines was helpful for the description of the musical elements of the Ecuadorian genres to be composed, and as part of the qualitative research, interviews were conducted to describe the compositional style and musical resources used by Terry Pazmiño and Segundo Luis Moreno in his works.

Key Words: Guitar Ensemble, Ecuadorian Suite, Terry Pazmiño, Segundo Luis Moreno, Composition.

## ÍNDICE

Resumen .....	6
Abstract.....	7
Prólogo.....	14
Capítulo I: Antecedentes Conceptuales .....	15
Antecedentes.....	15
Planteamiento del Problema .....	20
Objetivo general y específicos.....	21
Justificación .....	22
Capítulo II: La guitarra y géneros ecuatorianos.....	23
Ensamble de Guitarras .....	23
Géneros Ecuatorianos .....	25
Tonada o Pawkar .....	25
Pasillo .....	26
<i>Pasillo Costeño</i> .....	26
<i>Pasillo Serrano</i> .....	27
San Juanito.....	27
<i>San Juanito Fiestero</i> .....	28
<i>San Juanito Ritual</i> .....	28
Yumbo .....	29
Capítulo III: Metodología.....	30
Descripción de la Suite Ecuatoriana N°2, Segundo Luis Moreno.....	30
Análisis del Movimiento I: Danzante.....	31
Análisis del Movimiento II. San Juanito .....	34
Análisis del Movimiento III Yaraví .....	37
Análisis del Movimiento IV: Pasillo .....	40
Descripción de la Suite Ecuatoriana N°1, Terry Pazmiño.....	43
Análisis del Movimiento I: Tonada Viajera .....	43
Análisis del Movimiento II: Pueblito Costeño (Pasillo).....	45
Análisis del Movimiento III: Tomasa Garcés (Albazo) .....	47
Análisis del Movimiento IV: Yumbo Brillante .....	49
Capítulo IV: Composición de la Suite Ecuatoriana N°1, Nuria Meza .....	52
Descripción de la Suite Ecuatoriana N°1, Nuria Meza.....	52
Participación del Ensamble durante el proceso de composición de la obra. ....	52
Análisis del Movimiento I: Celebración y fiesta .....	57
Análisis del Movimiento II: Nostalgia Porteña .....	60



Análisis del Movimiento III: Los Yumbos .....	62
Análisis del Movimiento IV: Plaza San Francisco .....	66
Capítulo V: Montaje y Grabación.....	70
Capítulo VI: Conclusiones y Recomendaciones.....	71
Conclusiones .....	71
Recomendaciones .....	72
Bibliografía .....	73
Anexos: .....	75

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<i>Ilustración 1</i> Los Nativos Andinos Fuente: <i>Primicias de la Guitarra Ecuatoriana</i>	24
<i>Ilustración 2</i> Estructura rítmica de la <i>Tonada o Pawkar</i>	25
<i>Ilustración 3</i> Acompañamiento del <i>pasillo</i>	26
<i>Ilustración 4</i> <i>Círculo Armónico del Pasillo Serrano Lento.</i>	27
<i>Ilustración 5:</i> Estructura Rítmica <i>San Juanito Fiestero,</i>	28
<i>Ilustración 6</i> Estructura Rítmica <i>San Juanito Ritual</i>	28
<i>Ilustración 7</i> Escala mayor pentafónica, <i>Terry Pazmiño</i>	29
<i>Ilustración 8</i> Escala menor pentafónica: <i>Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador II</i>	29
<i>Ilustración 9</i> Forma de <i>Danzante</i>	31
<i>Ilustración 10</i> <i>Cuerdas durante la exposición del tema, partitura Suite Ecuatoriana N°2</i>	32
<i>Ilustración 11</i> <i>Sección Puente Moduladorio, Mov I Suite Ecuatoriana N°2</i>	32
<i>Ilustración 12</i> <i>Polifonía, Sección B, Suite N°2 parte Violín I.</i>	32
<i>Ilustración 13</i> <i>Melodía Tema A, Suite Ecuatoriana N°2 Mov: Danzante</i>	32
<i>Ilustración 14</i> <i>Reducción Suite N°2, parte de Bajos y Tenores</i>	33
<i>Ilustración 15</i> <i>Melodía Tema A, Suite Ecuatoriana N°2</i>	33
<i>Ilustración 16</i> Forma de <i>San Juanito</i>	34
<i>Ilustración 17</i> <i>Cuerdas haciendo acompañamiento rítmico, San Juanito-Suite Ecuatoriana N°2</i>	35
<i>Ilustración 18</i> <i>Vientos Madera armonizando melodía, San Juanito- Suite Ecuatoriana N°2</i>	35
<i>Ilustración 19</i> <i>Escala Pentáfona Menor o defectiva menor.</i>	35
<i>Ilustración 20</i> <i>Tema A, San Juanito, Suite Ecuatoriana N°2, Moreno.</i>	36
<i>Ilustración 21</i> <i>Variación del tema A, San Juanito, Suite Ecuatoriana N°2 . Moreno.</i>	36
<i>Ilustración 22</i> <i>Semi frase b, del Tema B. San Juanito, Suite Ecuatoriana N°2</i>	36
<i>Ilustración 23</i> <i>Tema D de la Sección B. Parte de Vientos Madera. San Juanito.</i>	36
<i>Ilustración 24</i> <i>Contrabajo Cello marcando dos figuras rítmicas. San Juanito. Suite Ecuatoriana N°2</i>	37
<i>Ilustración 25</i> Forma de <i>Yaraví</i>	37
<i>Ilustración 26</i> <i>Melodía Acompañada parte Introducción, Yaraví- Suite Ecuatoriana N°2</i>	38
<i>Ilustración 27</i> <i>Acompañamiento Pizzicato por las cuerdas, Yaraví- Suite Ecuatoriana N°2.</i>	38
<i>Ilustración 28</i> <i>Ritmo Yaraví tocado por el cello.</i>	39
<i>Ilustración 29</i> <i>Melodía Intro, Yaraví, Suite Ecuatoriana N°2</i>	39
<i>Ilustración 30</i> <i>Melodía Tema A usando escala armonía y melódica. Yaraví.</i>	39
<i>Ilustración 31</i> <i>Sección Cuerdas, Yaraví- Suite Ecuatoriana N°2</i>	39
<i>Ilustración 32</i> Forma de <i>Pasillo</i>	40
<i>Ilustración 33</i> <i>Sección B, Trompeta y Violín en polifonía. Suite Ecuatoriana N°2</i>	41
<i>Ilustración 34</i> <i>Estríbillo, melodía acompañada. Suite Ecuatoriana N°2</i>	41
<i>Ilustración 35</i> <i>Arpegios agrupados 3 en 3. Suite Ecuatoriana N°2</i>	41
<i>Ilustración 36</i> <i>Sección de Vientos. Fagot acompañando en corcheas agrupadas 4 y 2.</i>	41
<i>Ilustración 37</i> <i>Secuenciación del motivo del Tema A. Compas 5-9.</i>	42
<i>Ilustración 38</i> <i>Melodía tema B. Uso de apoyaturas y arpegios.</i>	42
<i>Ilustración 38</i> <i>Corcheas agrupadas en 4 y 2, Reducción de Score.</i>	42
<i>Ilustración 39</i> <i>Ritmo Pasillo tradicional, bajos en el contrabajo.</i>	43
<i>Ilustración 40</i> Forma de <i>Tonada Viajera</i>	44
<i>Ilustración 41</i> <i>Compás 8-10 de Tonada Viajera, Terry Pazmiño</i>	44
<i>Ilustración 42</i> <i>Compás 16-18 de Tonada Viajera, Terry Pazmiño.</i>	45
<i>Ilustración 43</i> <i>Ritmo tonada con su terminación en corcheas. Compás1-6.</i>	45
<i>Ilustración 44</i> <i>Arpegio usada en la obra Tonada Viajera, compás 40 -44. Terry Pazmiño</i>	45
<i>Ilustración 45</i> Forma de <i>Pueblito Costeño</i>	45
<i>Ilustración 46</i> <i>Dominante Secundario, Pasillo -Terry Pazmiño. Compás 38-39</i>	46
<i>Ilustración 47</i> <i>Sección B del Pasillo. Uso de modulación por dominante.</i>	46
<i>Ilustración 48</i> <i>Uso de disminuidos dominantes. 30-34</i>	46
<i>Ilustración 47</i> <i>Melodía sincopada, Pasillo- Terry Pazmiño. Compás 1-4</i>	47
<i>Ilustración 48</i> <i>Sección B, Pasillo- Terry Pazmiño. Compás 18-21.</i>	47
<i>Ilustración 49</i> <i>Bajos marcando pasillo, Terry Pazmiño. Compás 36-40.</i>	47

<i>Ilustración 50 Forma de Tomasa Garcés</i>	48
<i>Ilustración 51 Motivo principal, Albazo. Terry Pazmiño. Compás 1-3</i>	48
<i>Ilustración 52 Motivo semicorchea en frase. Albazo, Terry Pazmiño. Compás 19 y 23.</i>	49
<i>Ilustración 53 Tipos de figuraciones del Albazo, Terry Pazmiño.</i>	49
<i>Ilustración 54 Forma de Yumbo Brillante</i>	49
<i>Ilustración 55 Tema en Mi menor, Yumbo Festivo- Terry Pazmiño.</i>	50
<i>Ilustración 56 Tema modulado a La menor, Yumbo Festivo- Terry Pazmiño.</i>	50
<i>Ilustración 57 Arrastre de acorde. Yumbo Festivo. Terry Pazmiño</i>	50
<i>Ilustración 58 Motivo principal. Yumbo Festivo. Terry Pazmiño.</i>	50
<i>Ilustración 59 Motivo variado en octavas. Yumbo Festivo, Terry Pazmiño.</i>	50
<i>Ilustración 60 Trémolo usado en la obra Yumbo Festivo. Terry Pazmiño.</i>	51
<i>Ilustración 61 Forma de Celebración y Fiesta</i>	57
<i>Ilustración 62 Puente moduladorio, Tonada. 55-60</i>	58
<i>Ilustración 63 Uso del dominante 50 -53</i>	58
<i>Ilustración 64 Tema A tonada, 26-32</i>	58
<i>Ilustración 65 Arpegio y figura rítmica tonada, compás 9-11.</i>	58
<i>Ilustración 66 Respuesta a melodía. Sección B. Tonada. 93-96</i>	59
<i>Ilustración 67 Orquestación del ritmo tonada. Interludio compás 13- 16.</i>	59
<i>Ilustración 68 Acompañamiento ritmo tonada tema A</i>	59
<i>Ilustración 69 acompañamiento ritmo tonada en el tema B</i>	59
<i>Ilustración 70 Forma de Nostalgia Porteña</i>	60
<i>Ilustración 71 Motivo de tema en introducción</i>	60
<i>Ilustración 72 Tema A, Nostalgia Porteña</i>	60
<i>Ilustración 73 Uso de dominantes deceptivos</i>	61
<i>Ilustración 74 Melodía Tema A, 6-9</i>	61
<i>Ilustración 75 Acompañamiento de pasillo, arpegios. 7-9</i>	61
<i>Ilustración 76 Acompañamiento pasillo en blancas, 23-26</i>	61
<i>Ilustración 77 Polifonía Pasillo Suite, 55-61</i>	62
<i>Ilustración 78 Forma de Los Yumbos</i>	62
<i>Ilustración 79 Modulación directa hacia un nuevo tema, Los Yumbos.</i>	63
<i>Ilustración 80 Uso de cadencia perfecta, Los Yumbos</i>	63
<i>Ilustración 81 Tema principal Los Yumbos. 12-17</i>	63
<i>Ilustración 82 Tema Yumbos 13-14</i>	64
<i>Ilustración 83 Introducción Yumbos. 1-4.</i>	64
<i>Ilustración 84 Secuenciación de motivo del tema A.</i>	64
<i>Ilustración 85 Motivo rítmico del tema A</i>	64
<i>Ilustración 86 Puente de Los Yumbos. 89-94.</i>	65
<i>Ilustración 86. Uso de polirítmia, yumbos</i>	65
<i>Ilustración 87 Uso de hemiola en la coda, Los Yumbos</i>	65
<i>Ilustración 88 Forma Plaza San Francisco</i>	66
<i>Ilustración 89 Introducción San Juanito, 2-4</i>	67
<i>Ilustración 90 Interludio en La menor, Plaza San Francisco</i>	67
<i>Ilustración 92 Interludio 39 -41</i>	67
<i>Ilustración 91 Interludio San Juanito. 14-17</i>	67
<i>Ilustración 92 Progresión Armónica en semitonos, Plaza San Francisco</i>	68
<i>Ilustración 93 Tema A, San Juanito. 6-9</i>	68
<i>Ilustración 94 Tema A, acompañamiento San Juanito 6-9</i>	68
<i>Ilustración 95 Progresión armónica de Yumbo brillante en el San Juanito</i>	69
<i>Ilustración 96 Primer ensayo, indicando los cambios de compás a Issac Quinde.</i>	77
<i>Ilustración 97 Haciendo reconocimiento del lugar junto al director de Video. Nuria Meza, Carol Arosemena y Yasser Quevedo.</i>	77
<i>Ilustración 98 Reunión con Iván Montiel, Técnico de luces de Mz 14. Para definir el tipo de luces a usar en la grabación.</i>	78

<i>Ilustración 99</i> Figura explicativa sobre la formación para un ensamble de guitarras, hecha por Yasser Quevedo. _____	78
<i>Ilustración 100</i> Montaje previo a grabación, el viernes 13 de agosto. Issac Castro y Darío Dávalos _____	79
<i>Ilustración 101</i> Integrantes del Ensamble: Nuria Meza, Danny Vera, Issac Quinde, Alfredo Muñoz, Eduardo Cedeño, Jonathan Aguilar, y Ana Albán. (De izquierda a derecha) _____	79
<i>Ilustración 102</i> Grabación de la Suite Ecuatoriana del Ensamble de Guitarras _____	80
<i>Ilustración 103</i> Prueba de sonido, Darío Dávalos montando micrófonos. _____	80
<i>Ilustración 104</i> Las primeras guitarras: Jonathan Aguilar y Ana Albán. _____	81
<i>Ilustración 105</i> Las cuartas guitarras afinando. Nuria Meza e Issac Quinde. _____	81
<i>Ilustración 106</i> El equipo de grabación. Issac Castro, Camila, Darío Dávalos y Yasser Quevedo. _____	82
<i>Ilustración 107</i> Kimberly Mancilla Haciendo Claqueta para empezar la grabación. _____	82
<i>Ilustración 108</i> Darío Dávalos probando sonido para la grabación. _____	83
<i>Ilustración 109</i> Desmontaje de los equipos después de la grabación. Job Rosales, Camila Guerrero y Darío Dávalos. _____	83

## ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1 Obras de guitarra en forma Suite</i>	17
<i>Tabla 2: Suites escritas para guitarra. Fuente: Propio del autor.</i>	18
<i>Tabla 3 Análisis Mov. I "Danzante", Segundo Luis Moreno</i>	31
<i>Tabla 4 Análisis Mov. II "San Juanito", Segundo Luis Moreno</i>	34
<i>Tabla 5 Análisis Mov. III "Yaraví", Segundo Luis Moreno</i>	37
<i>Tabla 6 Análisis Mov IV "Pasillo" Segundo Luis Moreno</i>	40
<i>Tabla 7 Análisis Mov. I "Tonada Viajera"</i>	44
<i>Tabla 8 Análisis Mov. II "Pueblito Costeño"</i>	46
<i>Tabla 9 Análisis Mov. III "Tomasa Garcés"</i>	48
<i>Tabla 10 Análisis Mov. IV "Yumbo Brillante"</i>	49
<i>Tabla 11 Bitácoras Ensamble Uartes</i>	53
<i>Tabla 12 Análisis del I movimiento "Celebración y Fiesta"</i>	57
<i>Tabla 13 Análisis del II movimiento "Nostalgia Porteña"</i>	60
<i>Tabla 14 Análisis del III movimiento "Los Yumbos"</i>	62
<i>Tabla 15 Análisis del IV movimiento "Plaza San Francisco "</i>	66

## **Prólogo**

El interés de realizar este trabajo performático, creativo e investigativo surge del deseo por componer música ecuatoriana, considerando importante el compromiso que como músico se tiene al investigar y conocer los géneros de nuestro país. Esto nos conecta a exponentes y compositores que han aportado desde su contexto tanto a la investigación como a la composición, tal es el caso Segundo Luis Moreno y Terry Pazmiño. Desde mi posición como guitarrista y al haber conformado el Ensamble de Guitarra Clásica de la Uartes surge el afán de explorar este formato por las distintas técnicas y colores que permite la guitarra como instrumento. Dentro del ensamble se interpretan arreglos de géneros ecuatorianos como el capishca, yumbos, pasodobles y albazos. Esta experiencia permitió familiarizarme con la sonoridad del ensamble de guitarras y con el trabajo de arreglos para este formato. Dentro del itinerario Música e Interculturalidad, pude experimentar el transcribir y aprender elementos de los distintos géneros ecuatorianos así como también sobre su historia. De esta manera en la clase Taller de Géneros Ecuatorianos, se creó un arreglo de varios géneros ecuatorianos en una especie de suite. Esta experiencia fue importante y abrió paso hacia el interés de realizar mi tesis sobre la composición de una Suite la cual incluya ritmos ecuatorianos.

## Capítulo I: Antecedentes Conceptuales

### Antecedentes

En Latinoamérica han existido desde fines del siglo anterior composiciones en forma Suite<sup>1</sup> producto del nacionalismo<sup>2</sup>, el cual se fue desarrollando de acuerdo con el contexto de cada país. En el libro *La música en Latinoamérica vol 4*, se relata que fue en el siglo XX donde se desarrollaron muchas obras nacionalistas producto del acercamiento de las raíces de cada país. Los autores dicen que este hecho histórico musical surgió de forma natural en cada territorio de Latinoamérica.

Repasamos la historia musical de diversos países y no pareciera haber huellas de que Heitor Villa-Lobos, en pleno 1920, estuviera enterado de que, en Argentina, Alberto Williams y Julián Aguirre hubieran emprendido una cruzada de conocimiento y estudio de la tradición popular; de que cuando Manuel M. Ponce diera su histórica conferencia de 1913 sobre la importancia de que la canción mexicana fuera el sustento de una arte nacional, hubiera sabido de los empeños de Daniel Alomía Robles por recoger la canción folklórica e indígena de los pueblos del Perú andino (...) <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Francisco Llacer Pa define la suite como: «Serie de piezas de carácter diverso, con raigambre de aires de danza, escritas en tonalidad única, con un orden más o menos fijado en su distribución, pero teniendo dos formas arquitectónicas bien definidas: La forma binaria y la forma Rondó» Esta forma urge en el renacimiento, donde se agrupaban una cantidad de danzas alternadas por su tempo (lento y rápido).

<sup>2</sup> En música, el nacionalismo es un movimiento que comienza en la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado por un pronunciado énfasis en elementos nacionales. Está basado en la idea de que la obra del compositor debe expresar elementos nacionales y étnicos, especialmente en su uso de melodías folklóricas y ritmos de danzas de su país, y en su selección de escenas de la historia o vida de su país como temas para óperas y poemas sinfónicos.

<sup>3</sup> Ricardo Mirando y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica vol.4*. (Sistema de Relaciones Exteriores de México -2011) pág. 33

Este nacionalismo fue desarrollándose en Ecuador también, con la llegada de Domingo Brescia quién incentivó a sus alumnos Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán y Francisco Salgado a componer e investigar sobre géneros nacionales.

Con la llegada del Nacionalismo Musical en Ecuador han existido hasta la actualidad cuatro generaciones de compositores nacionalistas. Segundo Luis Moreno (1882 -1972) quien es considerado el primer musicólogo del país, perteneció a la primera generación, aportando no solo con investigaciones sobre fiestas religiosas y la descripción de géneros ecuatorianos sino con un repertorio de composiciones. Moreno tiene un catálogo grande de música ecuatoriana, abordando formas como himnos, canciones, suites etc. Él escribe tres Suites Ecuatorianas en formato orquesta de cámara, y es en su primera Suite que usa melodías recogidas de su investigación de campo. Por otra parte, Terry Pazmiño, compositor y guitarrista ecuatoriano, pertenece a la cuarta y última generación de compositores nacionalistas. Pazmiño, a lo largo de su carrera ha acumulado un repertorio de armonizaciones y composiciones de música ecuatoriana, entre ellas varias suites ecuatorianas, y también un concierto llamado Concierto de los Andes para guitarra y orquesta. Por el lado investigativo, ha escrito una serie de libros autodidácticos sobre géneros ecuatorianos.<sup>4</sup>

Dentro del formato ensamble de guitarras, tríos de guitarra o guitarra sola existe repertorio con la forma suite. Por tal motivo se ha realizado una tabla que incluya diferentes referentes artísticos en Latinoamérica y Ecuador. Las fuentes investigadas fueron: el libro de Aurelio Tello, el artículo de Luis Zumbado Retana y por medio de investigaciones documentales se sumaron más referentes.

---

<sup>4</sup> La suite es una forma musical donde incorporan varios movimientos generalmente de ritmos autóctonos de algún territorio.



**Tabla 1 Obras de guitarra en forma Suite**

<b>País</b>	<b>Compositor</b>	<b>Formato</b>	<b>Obra</b>
Argentina	Carlos Carmona	guitarra, voz y  orquesta de cámara	Yupanquiana. Suite litúrgica  (2002)
	Jorge Cardoso	Dos guitarras y cuerdas	Suite Indiana
	Eduardo Falú	Guitarra y Orquesta	Suite Argentina, 1972
Colombia	Gustavo Niño	Guitarra Solista	Pequeña Suite Para Gentil
	Andrés Villamil	Guitarra Solista	Pequeña Suite Andina
	Gentil Montaña	Guitarra Solista	Suite Colombiana I, II y III.
Perú	Javier Contreras	Guitarra Solista	Suite Peruana N°1 y 2
	Javier Echeopar	Cuarteto de Cuerdas y  Guitarra	Suite Popular Peruana, 2008  Suite Barroca Peruana, 2007
Brasil	Heitor Villalobos	Guitarra Solista	Suite Popular Brasileira
Costa Rica	José Arias	Orquesta de Guitarras	Volcán Suite I, II y III.  Concierto en Mi menor
	Alonso Torres Matarrita	Orquesta de Guitarras	Suite Mestiza
	Carlos José Castro	Orquesta de Guitarras	El encomio de la Cumbia (4 movimientos)
	Allen Torres Castillo	Orquesta de Guitarras	Suite en Si bemol menor
Venezuela	Antonio Lauro	Guitarra Solista	Suite Venezolana

	Luis Ochoa	Cuatro guitarras solitas y Orquesta de guitarras	Suite Encuentro
	Sef Albertz	Guitarra Solista	Suite Homenaje a Joan Miró
	Luis Ernesto Gómez y Alfonso Montes	Guitarras y Orquesta	Suite 900- triple concierto tropical, 2002
Ecuador	Marcelo Beltrán	Cuarteto de guitarras	Variaciones de Terciopelo, Enjambre de guitarras
	César Bustos Cabeza	Cuarteto de guitarras	Suite Yuyana
	Alfredo Altamirano	Cuarteto de guitarras	Quishuar, Zambaje
	Pedro Barreiro	Cuarteto de guitarras	Anent Shuar y Preludio Akapana Sinchi
	Juan Carlos Urrutia	Trio de Guitarras	Suite de las Ánimas
		Cuarteto de guitarras	Albazo

Tabla 2: Suites escritas para guitarra. Fuente: Propio del autor.<sup>8</sup>

Por otro lado, en Ecuador se puede evidenciar trabajos de tesis relacionados a la composición de la forma Suite y arreglos para formato ensamble de guitarras. Si bien, localmente ninguno es basado en la composición de una Suite para este formato, sí existen varias tesis que se enfocan en el estudio de compositores ecuatorianos para el análisis de sus obras.

<sup>8</sup> Tabla del autor, con fuentes documentales y del libro de La búsqueda perpetua: *Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana La música en Latinoamérica*.

Algunas tesis que se pudieron encontrar fueron las siguientes:

1. El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la Suite N° 1,<sup>9</sup>

La tesis expone una extensa investigación sobre el musicalismo en el Ecuador, mostrando la clasificación de compositores por generaciones en nuestro país como también la influencia de la academia en la cual estudiaron<sup>10</sup>. Además, concluye que la melodía y ritmo indígena/ecuatoriana son tratadas por elementos que componen la música europea en cuanto forma, estructura, textura, notación musical, melodía, métrica, armonía, dinámica entre otros elementos.<sup>11</sup>

2. Ciclos: Composición basada en los tonos del Inti Raymi de la comunidad indígena “La Calera” de la ciudad de Cotacachi<sup>13</sup>

La composición de la mencionada tesis es creada a través de la recolección de tonos<sup>14</sup> y su transcripción en partitura, para ser tomados como parte de una obra para vientos metales con tres movimientos. Estos movimientos son caracterizados por las fiestas de San Juan en Cotacachi representando así los momentos más importantes de su realización, como son la toma de *La plaza, Fuerzas* (refiriéndose a las revueltas ocurridas

---

<sup>9</sup> Nelson Darío Ortega Cedillo, *El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la Suite N° 1.*», Tesis para Magister en Musicología, Universidad de Cuenca. (Cuenca 2017)

<sup>10</sup> Referido cuando tiene estudios clásicos desde una academia de escuela francesa, italiana u otra. Por ejemplo, Segundo Luis Moreno tiene una influencia italiana por su profesor Domenico Brescia quien fue originario y estudiado de Italia.

<sup>11</sup> Nelson Darío Ortega Cedillo, *El nacionalismo a través (...)*

<sup>13</sup> Hugo Jefferson Gómez Rodríguez, *Ciclos: Composición basada en los tonos del Inti Raymi de la comunidad indígena “La Calera” de la ciudad de Cotacachi* (Guayaquil, Título de Licenciado en Artes Musicales y Sonoras, (2019)

<sup>14</sup> Tonos son llamadas a las melodías dentro de algunas comunidades indígenas, en este caso de la Comunidad La Calera en Cotacachi.

entre comunidades de la parte baja y alta) y *La vuelta* (donde los danzantes regresan su comunidad al atardecer).

3. “CRONOLOGÍA” Creación de una Suite Sinfónica basada en ritmos ecuatorianos.<sup>15</sup>

La composición de la tesis nombrada, tiene cinco movimientos que representan los momentos más importantes de la historia del Ecuador representados cada uno por géneros ecuatorianos. 1. El Reino de Quito. (Danzante-Sanjuanito), 2. La Conquista. (Yumbo-Yaraví), 3. La Colonia. (Sanjuanito), 4. La Independencia. (Albazo) y 5. La República. (Pasillo). En la instrumentación incluyen en pingullo, ocarina y rondador.

### **Planteamiento del Problema**

La forma suite ha influenciado de manera positiva a la identidad nacional de cada país en América Latina generando una importante creación de repertorio nacionalista. Sin embargo, se puede evidenciar que existen pocas obras escritas para formato ensamble de guitarras en el Ecuador y menos aún en la ciudad de Guayaquil. Es por esto que el presente trabajo tiene como objeto contribuir al repertorio guitarrístico por medio de una obra de índole nacionalista. Abarcando de esta forma el análisis compositivo de dos compositores ecuatorianos y generando la siguiente pregunta: ¿Cómo componer una obra para ensamble de guitarras usando recursos armónicos, estructurales y tímbricos de Terry Pazmiño y Segundo Luis Moreno, las cuales conserven la sonoridad y elementos musicales de los géneros ecuatorianos? De forma respectivamente se formularon las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son los recursos armónicos, melódicos, rítmicos, estructurales y tímbricos usados en los movimientos de la Suite Ecuatoriana N°2 de Segundo Luis Moreno y Suite Ecuatoriana N°1 de Terry Pazmiño?

---

<sup>15</sup> Byron Geovanny Obando Mayorga, *Cronología: Creación de una Suite Sinfónica basada en ritmos ecuatorianos*. Tesis de Magister en Pedagogía e Investigación musical. Cuenca 2015.

- ¿De qué forma se expone la sonoridad de la música nacional en las obras Suite Ecuatoriana N°2 de Segundo Luis Moreno y Suite Ecuatoriana N°1 de Terry Pazmiño?
- ¿Cómo se pueden aplicar los recursos musicales encontrados en el análisis de las obras Suite Ecuatoriana N°1 y Suite Ecuatoriana N°2 para la composición de una suite en formato ensamble de Guitarras?

### **Objetivo general y específicos**

El objetivo general consiste en componer una suite de cuatro danzas ecuatorianas contrastantes (Tonada, Pasillo, San Juanito y Yumbo) aplicando técnicas compositivas de la Suite Ecuatoriana N°2 de Segundo Luis Moreno y de la Suite Ecuatoriana N°1 de Terry Pazmiño, con el fin de aportar repertorio para el formato ensamble de guitarras.

Los objetivos específicos que se establecieron para el siguiente trabajo son:

- Analizar los recursos rítmicos, estructurales, tímbricos y armónicos usado la Suite Ecuatoriana N°2 de Segundo Luis Moreno y Suite Ecuatoriana N°1 de Terry Pazmiño.
- Escoger los recursos compositivos que se usarán para la composición de los géneros ecuatorianos de la Suite Ecuatoriana basado en el proceso creativo de la compositora.
- Determinar las características musicales armónicas y melódicas de los géneros ecuatorianos a componer, tales son Tonada, Pasillo, San Juanito y Yumbo.

## **Justificación**

El presente trabajo desea aportar al repertorio guitarrístico a través de la composición de una suite ecuatoriana en formato ensamble de guitarras. Este formato se considera importante por el fuerte movimiento que ha tenido en Ecuador y Latinoamérica. Tal lo evidencian las agrupaciones que se han ido formando desde finales del siglo XX hasta la actualidad del presente trabajo. En Ecuador estas agrupaciones no solo se han originado dentro de instituciones académicas como conservatorios y/o universidades, sino también dentro de lo profesional, como lo evidencia el Ensamble de Guitarras de Quito.

Por otra parte, en Latinoamérica existen varios festivales de guitarras importantes como el Festival de Orquesta de Guitarras de Costa Rica, y el Festival Internacional de Guitarra de Cartagena en Colombia, los cuales han hecho un trabajo exhaustivo en cuanto a la gestión y difusión de este formato. Durante un encuentro virtual, fue posible escuchar el relato de todo el trabajo realizado por parte de los directores de estos festivales.

El análisis de dos Suites Ecuatorianas compuestas por dos importantes músicos nacionalistas: Segundo Luis Moreno y Terry Pazmiño resalta la importancia de la identidad nacional ecuatoriana e invita a futuros músicos explorar el trabajo de análisis estructural, armónico y rítmico de sus obras abriendo camino hacia la investigación y composición.

## Capítulo II: La guitarra y los géneros ecuatorianos

### Ensamble de Guitarras

En el siglo XIX las guitarras y las vihuelas formaron parte de instrumentos solistas en los salones acomodados de las ciudades, como el importante Teatro Sucre en Quito, donde tuvieron el rol de acompañar voces o flautas. Estos fueron parte también de las estudiantinas, en donde la guitarra tuvo el papel de tocar el bajo o incluso melodías. Para el siglo XX, la guitarra formó parte de tríos y dúos, al principio como acompañante, pero después con protagonismo en los estribillos. En los años 20's la *primera guitarra* fue la encargada de tocar la introducción, y melodías en respuesta a la voz principal. Esto genera que en los años 30's se comiencen a formar varios dúos y tríos entre los cuales estaban Los Troveros Criollos, el Dúo Villavicencio Páez y Los Riobambeños con el virtuoso Plutarco Uquillas.<sup>30</sup> En todo este periodo, surge el primer cuarteto de guitarras llamados Los Nativos Andinos. Este estuvo conformado por: Marco Tulio Hidrobo (1906-1961, Director y “contrapuntos guitarrísticos”); Bolívar “El Pollo” Ortiz (1920-1974, primera guitarra); Carlos “Pavo” Carrillo (1913-1996, segunda guitarra “y contracantos”); Gonzalo Veintemilla (1914- 1998, guitarra acompañante). Este nuevo conjunto fue antecedido por la repartición de voces en las estudiantinas, el cual pudo resumirse en un cuarteto de guitarras donde se vea orquestado: melodía principal, contrapuntos, bajos y acompañamiento guitarrístico.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Fidel Pablo Guerrero, *Primicias de la Guitarra Ecuatoriana*, Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana, 2018. Pág. 32

<sup>31</sup> Fidel Pablo Guerrero (...).



*Ilustración 1 Los Nativos Andinos Fuente: Primicias de la Guitarra Ecuatoriana*<sup>32</sup>

Las estudiantinas son el antecedente más cercano al formato ensambles de guitarras considerando las premisas antes nombradas. Sin embargo, este formato desde sus inicios en los años 30s, no tuvo un auge ni desarrollo en épocas posteriores cercanas. Una de las razones fue que en los años 50's se popularizaron los tríos vocal-instrumentales, donde se agregó al requinto como instrumento encargado de tocar estribillos y contrapuntos. Esto frenó la creación de otros cuartetos en el país.

A finales del siglo XX, el formato ensamble de guitarras tomó impulso en el ámbito profesional con la creación del Ensamble de Guitarras de Quito. Este proyecto inició en 1993 como parte del Departamento de Desarrollo y difusión musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. A su vez en la actualidad existen algunas agrupaciones dentro de la escena musical ecuatoriana, entre las cuales se encuentran: Ensamble de Conservatorio “José María Rodríguez” de Cuenca, Ensamble del Conservatorio Mozarte de Manta y dentro de la ciudad de Guayaquil, Ensamble de la

---

<sup>32</sup> Fidel Pablo Guerrero, *Primicias de la Guitarra Ecuatoriana*, Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana», 2018. Página 30.



Universidad de las Artes, Orquesta de Guitarras del conservatorio Antonio Neumane, Guayaquil Guitar Club, y Guitarrea.

## Géneros Ecuatorianos

Los géneros ecuatorianos tal como lo conocemos hoy en día son producto del sincretismo ocurrido en la historia del Ecuador. Estos ritmos fueron cambiando sus instrumentaciones, sin embargo, se han mantenido en fiestas y tradiciones. A continuación se describirán los ritmos que se usaron para componer la Suite Ecuatoriana.

### Tonada o Pawkar

Es la tonada el ritmo con más relación a la madre tierra según Terry Pazmiño. Este ritmo perteneció al territorio Quito-Cara, donde ahora se ubica Pichincha. Pawkar-raymi era la época más fecunda, por eso Pawkar está relacionado a la primavera, la naturaleza, lluvia, plantas y todo lo que tenga que ver con la naturaleza. La tonada está escrita en tempo de 3/8 y ejecutada por un solo golpe de mano, enfatizando en la acentuación. Su progresión armónica está relacionada a la cadencia ecuatoriana y en sus letras describen hechos colectivos sociales como cosechas, pero esta dejó de tener ese significado y empezó a ser usado para fiestas, ceremonias, y matrimonios.

Su estructura rítmica es:



Ilustración 2 Estructura rítmica de la Tonada o Pawkar<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Terry Pazmiño Trotta, *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador IV. El Pasillo*. Quito, Abril 2012. Pág. 19.



## *Pasillo Serrano*

El pasillo serrano es de carácter melancólico y sentimental, su estructura es simple y se mantiene en una sola tonalidad. Como simple se refiere a los pasillos que recurren mantener un círculo armónico sin cambiarse a otras tonalidades. En su mayoría los *Pasillos Serranos* están escritos en tonalidad menor. Pazmiño nos muestra el círculo armónico usado en este tipo de pasillo.

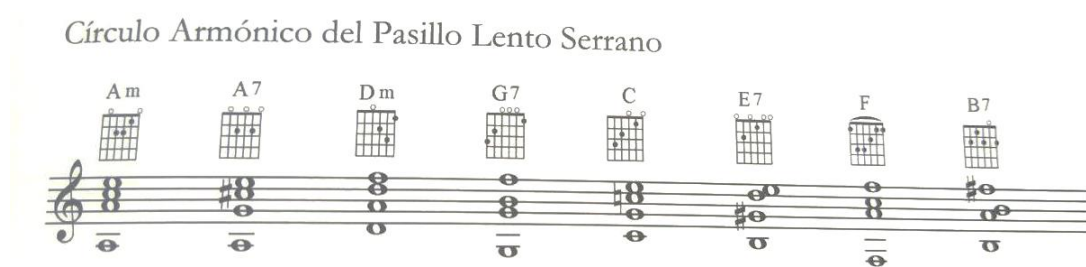


Ilustración 4 Círculo Armónico del Pasillo Serrano Lento.<sup>48</sup>

## **San Juanito**

El sanjuanito o sanjuán es un género originario de la región andina de Ecuador. Durante el mestizaje toma el nombre *San Juan* por la iglesia católica, ya que este ritmo era bailado en días cercanos a la fecha del santo. Su origen fue en la provincia de Imbabura, zona norte de la sierra ecuatoriana. Anterior a la época de colonización «el San Juanito fue llamado Chaqui, que significa “paso o pie” en la lengua ancestral quichua.»<sup>49</sup> Dentro de los elementos musicales que lo caracterizan el San Juanito está escrito en 2/4 y tiene estructura binaria en la cual se añade una introducción y un interludio que divide la parte A y B. Terry Pazmiño lo clasifica en San Juanito Fiestero y San Juanito Ritual.

<sup>48</sup> Terry Pazmiño Trotta, *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador VI.. El Pasillo*. Quito, Abril 2012. Pág. 13.

<sup>49</sup> Terry Pazmiño Trotta, *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador II.. El danzante, El yumbo, el San Juanito, La tonada*. Quito, Abril 2012. Pág. 9

### ***San Juanito Fiestero***

Terry nos dice que: «Podemos definir al San Juanito Fiestero como el ritmo que es parejo en toda su interpretación, y no tiene un remate. Es usado por las comunidades indígenas en sus festejos y comparsas a lo larga de nuestra amplia serranía ecuatoriana.»<sup>50</sup> Este ritmo desea crear un ambiente de fiesta, por eso es muy vivo y rítmico. Este San Juanito se desarrolló en Cayambe y de carácter sencillo con estructura simple.



Ilustración 5: Estructura Rítmica San Juanito Fiestero,<sup>51</sup>

### ***San Juanito Ritual***

Su característica principal es el remate y por general tiene un inicio anacrúsico. Además, por medio de la revisión de obras con estas características, Terry nos habla que también se ha introducido el compás 3/4 por parte de otros compositores, quienes han dado un aporte distinto al género. La diferencia entre este San Juanito y el San Juanito fiestero es que el San Juanito ritual es instrumental.



Ilustración 6 Estructura Rítmica San Juanito Ritual<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Terry Pazmiño Trotta, (...)

<sup>51</sup> Terry Pazmiño Trotta, (...)

<sup>52</sup> Terry Pazmiño Trotta, *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador II. El danzante, El yumbo, el San Juanito, La tonada*. Quito, Abril 2012. página 10.

## Yumbo

El yumbo tiene origen ancestral y usa la escala pentafónica menor musical ecuatoriana. Como forma musical aparece en la mayoría de las fiestas del calendario indígena del Ecuador. Este género no se popularizó tanto como otros géneros, sino más bien, conservó sus características siendo partícipe en ceremonias dentro de las clases rurales campesinas. Contiene el círculo armónico pentafónico en modo menor. Terry Pazmiño explica que la escala pentafónica mayor fue usada mayormente en Perú y Bolivia. Mientras que la escala pentafónica menor ha tenido más importancia en Ecuador.



Ilustración 7 Escala mayor pentafónica, Terry Pazmiño<sup>53</sup>



Ilustración 8 Escala menor pentafónica: Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador II<sup>54</sup>

Esta escala aparece en instrumentos musicales de los Andes como el rondador, la Ocarina, la chirimía, el pingullo, las dulzainas, las bocinas entre otras. Es por esto que la sonoridad de esta escala está presente en la música andina.

<sup>53</sup> Terry Pazmiño Trotta, (...), página 14.

<sup>54</sup> Terry Pazmiño Trotta (...), página 14.

### Capítulo III: Metodología

#### Descripción de la Suite Ecuatoriana N°2, Segundo Luis Moreno

La Suite Ecuatoriana N°2 está conformada por cinco movimientos de géneros ecuatorianos escritos para Orquesta de Cámara. Sus movimientos son: Danzante, San Juanito, Yaraví, Pasillo y Rondeña. Está caracterizada por tener secciones de introducción y coda, las cuales varían en tempo y compás. En la obra se puede apreciar la sonoridad ecuatoriana, ya que los temas presentados tienen características del género tanto en su armonía como melodía. Wilson Haro, director y compositor nos explica algunas características del estilo compositivo de Moreno. Nos dice que: «esta Suite es realmente una Suite de la música popular de Cotacachi.»<sup>55</sup> Ya que en esta se puede apreciar los géneros más representativos de la época. Describe a Moreno como un genio de las variaciones de la melodía, las figuraciones rítmicas y modulaciones y en cuanto a su orquestación dice que el recurso más usado por Moreno es el color.<sup>56 57</sup> Así mismo, dice que las texturas más usadas por él son las polifonías combinadas con homofonía y melodía acompañada. Un punto para destacar es su forma de componer las dos flautas en la Suite, ya que según Haro estas tienen que ver con los discantos y el pareado de instrumentos en las fiestas tradicionales indígenas, como los pingullos. Es por esto que se concluye que Moreno tiene un estilo nacionalista muy fiel a la música nacional, sin embargo, se pueden observar en sus movimientos el uso de desarrollo de nuevas secciones las cuales enriquecen a la obra.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Wilson Haro (Director y Compositor Ecuatoriano) en conversación con el autor, julio del 2021.

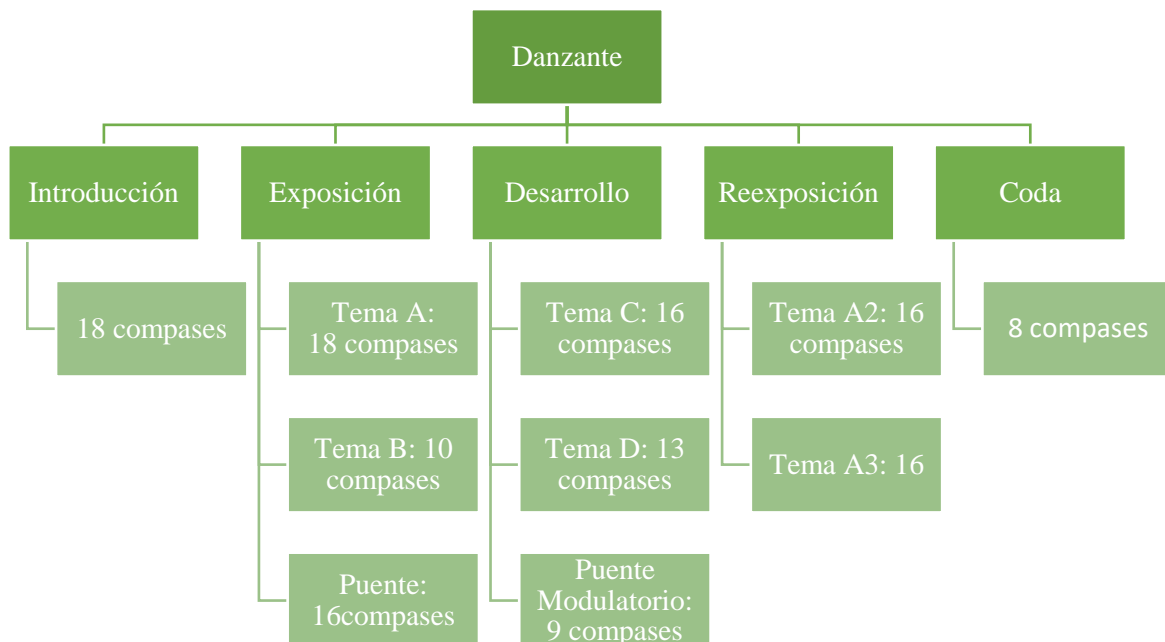
<sup>56</sup> Wilson Haro (Director y Compositor (...))

<sup>57</sup> Color en la orquestación, es la suma o la supresión de instrumentos, mucho diálogo, con el tutti de la orquesta y muchas mezclas de texturas.

<sup>58</sup> Wilson Haro (Director y Compositor (...))

## Análisis del Movimiento I: Danzante

**Ilustración 9 Forma de Danzante**



**Tabla 3 Análisis Mov. I "Danzante", Segundo Luis Moreno**

<b>Tonalidad:</b>	Mi menor
<b>Armonía:</b>	<p>Tema A: E-   E-   G   E-</p> <p>Tema B: E-   G   G   E-</p> <p>Puente moduladorio 1:</p> <p><b>Tonalidad: Mi menor</b></p> <p>III V-   VI I-   III IV-   III V/V  </p> <p><b>Tonalidad: A menor</b></p> <p>V   V   I-   I-</p> <p><b>Exposición tema modulado</b></p> <p>I-   I-   III   I-</p> <p>I-   III   I-   I-</p> <p>I-   I-   III   V-   V-   I-   I-   III   III</p> <p><b>Puente moduladorio</b></p> <p>V-   I-   II-<sup>o7</sup>   III   V / IV-   IV-  </p> <p>VI / IV- IV-   V / I-  </p>
<b>Texturas:</b>	Melodía acompañada: Las cuerdas realizan un acompañamiento con la figura rítmica del Danzante, mientras que la flauta toca la melodía.

Ilustración 10 Cuerdas durante la exposición del tema, partitura Suite Ecuatoriana N°2<sup>59</sup>

### Homofonía Melódica

Ilustración 11 Sección Puente Modulatorio, Mov I Suite Ecuatoriana N°2<sup>60</sup>

### Polifonía

Ilustración 12 Polifonía, Sección B, Suite N°2 parte Violín I.<sup>62</sup>

### Melodía:

La melodía del tema A tiene intervallos de 3tas y 4tas en su mayoría. La conforman notas del acorde con notas de paso. Está ligada a las melodías indígenas.

Ilustración 13 Melodía Tema A, Suite Ecuatoriana N°2 Mov: Danzante<sup>63</sup>

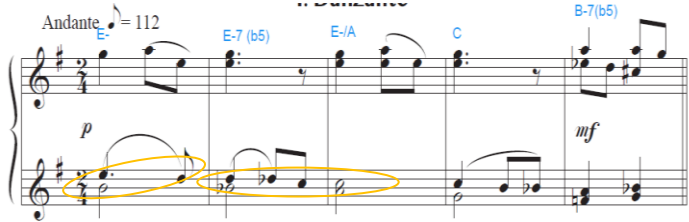


<sup>59</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Suite Ecuatoriana N°2 Mov I: Danzante*. Compás 17-21.

<sup>60</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Suite Ecuatoriana N°2 Mov I: Danzante*. Compás 46-48.

<sup>62</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura (...)*

<sup>63</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Suite Ecuatoriana N°2 Mov I: Danzante*. Compás 18-20.



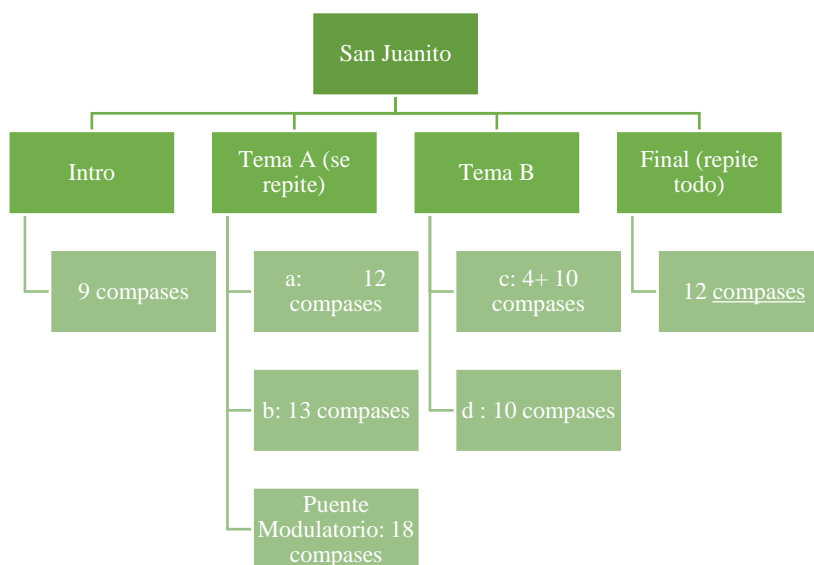
	<p>Usos de cromatismos en los bajos o en una contra melodía, tal como lo muestra la introducción.</p> 
<p><b>Figuras rítmicas:</b></p>	<p>La negra con corchea más negra con corchea es la figura rítmica que predomina en la obra, además de ser representativa del género Danzante</p>  <p><i>Ilustración 14 Reducción Suite N°2, parte de Bajos y Tenores<sup>64</sup></i></p> <p>En las melodías se encuentran presentes esta misma figuración, pero aumentando notas de adorno en las corcheas y negras. Además, agrega la corchea con punto, más una semicorchea y corchea, siendo esta figura rítmica usada en el género danzante.</p>  <p><i>Ilustración 15 Melodía Tema A, Suite Ecuatoriana N°2<sup>65</sup></i></p>

<sup>64</sup> Segundo Luis Moreno, *Reducción de Score "Suite Ecuatoriana N°2" Mov I: Danzante*. Compás

<sup>65</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Suite Ecuatoriana N°2 Mov I: Danzante*. Compás 18 y 19.


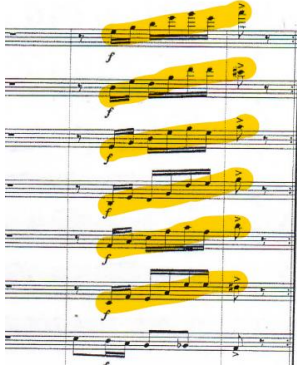

## Análisis del Movimiento II. San Juanito

### Ilustración 16 Forma de San Juanito



**Tabla 4 Análisis Mov. II "San Juanito", Segundo Luis Moreno**





<b>Tonalidad:</b>	<b>A menor</b>
<b>Armonía:</b>	<p><b>Estribillo:</b> I-   III   III   I-   I-   I-   I-</p> <p><b>Tema A:</b> I-   III-   I-   III-   V-   I-   VI   III   V-   V-   V-   I-</p> <p>Modulaciones:</p> <p><b>Tema B:</b> bVII   VI   VI   I-</p> <p>Do menor VI   III   III   I-   I-   III   IV-   VI</p> <p>Fa menor III   III   III   I-   I-   I-   VI   V  </p> <p>La menor VII<sup>o</sup>7/V   V   V V   I-   I-   I-   I-</p> <p><b>Sección C La menor</b></p> <p><b>Tema C:</b> I-   III   I-   III   V-   I-   VI   IV-   IV-  </p> <p><b>Tema D:</b> III   I-   III   VI-   III   III   III I-   I-   I-   III   VI   VI   V   II<sup>o</sup>7  </p> <p><b>Reexposicion Tema A</b></p> <p><b>Coda:</b> V7   V   V   VI   I- La mayor   I   III-   I V   I</p>

<p><b>Texturas:</b></p>	<p><b>Melodía Acompañada:</b> En la sección A, el contrabajo, cello y viola realizan un acompañamiento marcando el ritmo del San Juanito. Mientras tanto el violín y la flauta están haciendo la melodía. El violín dos está haciendo 3eras, 4tas y quintas de la melodía.</p>  <p><i>Ilustración 17 Cuerdas haciendo acompañamiento rítmico, San Juanito- Suite Ecuatoriana N°2<sup>66</sup></i></p> <p><b>Homofonía:</b> La homofonía es usada para destacar ciertos motivos, en este caso los vientos de madera armonizan a la melodía que está en la flauta.</p>  <p><i>Ilustración 18 Vientos Madera armonizando melodía, San Juanito- Suite Ecuatoriana N°2<sup>67</sup></i></p>
<p><b>Melodía:</b></p>	<p>La melodía está basada en la escala pentafónica menor, siendo esta en La menor. Son notas acordales, y en el acorde Am se usa mucho su cuarta justa.</p>  <p><i>Ilustración 19 Escala Pentáfona Menor o defectiva menor.<sup>68</sup></i></p>

<sup>66</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Score Suite Ecuatoriana N°2 Mov II: San Juanito*. Compás 9-12.

<sup>67</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura (...) Compás 19 y 20*.

<sup>68</sup> Terry Pazmiño, *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador II: El danzante, El yumbo, el San Juanito, La tonada*. Quito, Abril 2012. página 10.

	 <p><i>Ilustración 20 Tema A, San Juanito, Suite Ecuatoriana N°2, Moreno.<sup>69</sup></i></p> <p>Moreno realiza variaciones de un motivo, haciendo pequeñas modulaciones usando la escala Pentáfona menor y la escala pentatónica.</p>  <p><i>Ilustración 21 Variación del tema A, San Juanito, Suite Ecuatoriana N°2. Moreno.<sup>70</sup></i></p> <p>Uso escala pentatónica menor</p>  <p><i>Ilustración 22 Semi frase b, del Tema B. San Juanito, Suite Ecuatoriana N°2<sup>71</sup></i></p>
<p><b>Figuras rítmicas:</b></p>	<p>Las figuras rítmicas son variaciones del ritmo San Juanito tradicional. Se puede observar que Moreno las pone de acuerdo con la melodía. En este caso los vientos madera están haciendo una homofonía, y las cuerdas tienen dos variaciones rítmicas generando así una polifonía.</p>  <p><i>Ilustración 23 Tema D de la Sección B. Parte de Vientos Madera. San Juanito.<sup>72</sup></i></p>

<sup>69</sup> Segundo Luis Moreno, *Transcripción “Suite Ecuatoriana N°2” Mov II: San Juanito*. Compás 10-17.

<sup>70</sup> Segundo Luis Moreno, *Reducción Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov II: San Juanito*. Compás 27-30.

<sup>71</sup> Segundo Luis Moreno, *Reducción Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov II: San Juanito*. Compás 31-34.

<sup>72</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov II: San Juanito*. Compás 68-70.

Ilustración 24 Contrabajo Cello marcando dos figuras rítmicas. San Juanito. Suite Ecuatoriana N°2<sup>73</sup>

### Análisis del Movimiento III Yaraví

Ilustración 25 Forma de Yaraví

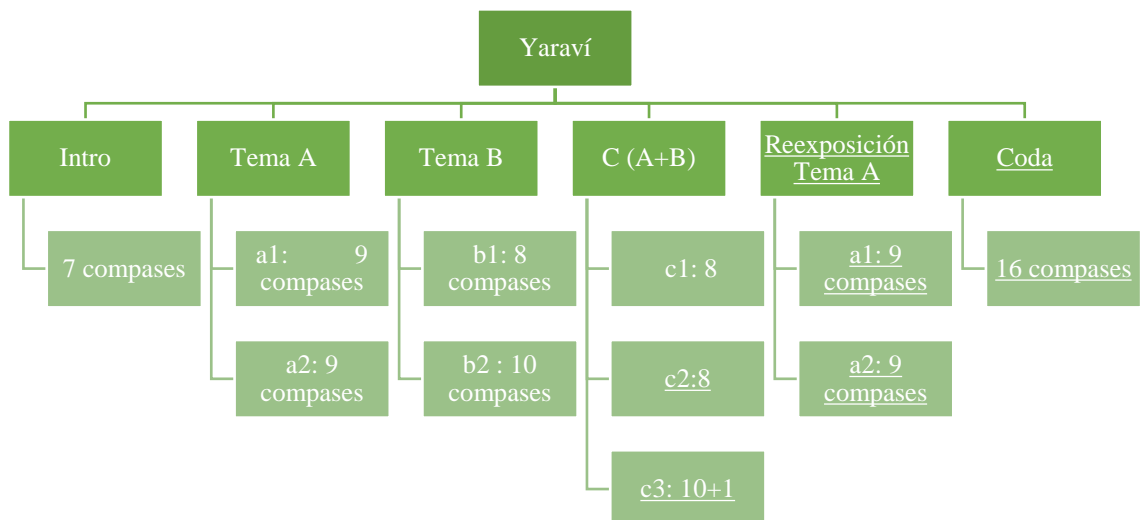




Tabla 5 Análisis Mov. III "Yaraví", Segundo Luis Moreno





<b>Tonalidad:</b>	Sol menor
<b>Armonía:</b>	<b>Intro:</b> I-   III   III   I-   I-   I- <b>Sección A:</b> VI   VI   VI   III  III  III  V-  I- V   V   III   III   III  III  V-  I- <b>Sección B:</b> V   V   VII°7   I-  I-  I-   I-   V I-  I-  III  III  I-  I-  I-  IV-   IV-   I- <b>Sección C DESARROLLO</b> <b>Tema C:</b> V   V   V   I-   I-  VI-  V   V

<sup>73</sup> Segundo Luis Moreno, Partitura Score "Suite Ecuatoriana N°2" Mov II: San Juanito. Compás 69-70.

	<p>VI-  bII   I-   V-   V   VII°7/I-   V  V  I-   III   VI-   III   V   IV-  III  V  I-</p> <p><b>Reexposicion Tema A</b>  <b>Coda:</b>  I-  I-  I-  I-  I-   I-   V  I  Sol Mayor : I   IV VII°7/I   I   I  I   I   I</p>
<p><b>Texturas:</b></p>	<p><b>Melodía Acompañada:</b> En la introducción el cello junto a las violas realiza un arpeggio que acompaña a la melodía.</p>  <p><i>Ilustración 26 Melodía Acompañada parte Introducción, Yaraví- Suite Ecuatoriana N°2<sup>74</sup></i></p> <p>Las cuerdas realizan un pizzicato, para acompañar a los clarinetes, lo cuales hacen la melodía y el segundo clarinete armoniza en terceras descendentes.</p>  <p><i>Ilustración 27 Acompañamiento Pizzicato por las cuerdas, Yaraví- Suite Ecuatoriana N°2.<sup>75</sup></i></p>

10. <sup>74</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov III: Yaraví*. Compás 7-

4. <sup>75</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov III: Yaraví*. Compás 1-

	 <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 28 Ritmo Yaraví tocado por el cello.<sup>76</sup></i></p>
<p><b>Melodía:</b></p>	<p>La melodía está en Sol menor jugando con la escala menor armónica y melódica. Tiene intervallos de 6tas mayores, 3eras diatónicas y notas repetidas acordales. También hay muchos suspendidos, notas de adorno, y cromatismos.</p>  <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 29 Melodía Intro, Yaraví, Suite Ecuatoriana N°277</i></p>  <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 30 Melodía Tema A usando escala armonía y melódica. Yaraví.<sup>78</sup></i></p>
<p><b>Figuras rítmicas:</b></p>	<p>La figura rítmica del Yaraví está presente constantemente en el cello, y el contrabajo acentuando el tempo 1 y 3 en hemiola de <math>\frac{3}{4}</math> dentro del <math>\frac{6}{8}</math>.</p>  <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 31 Sección Cuerdas, Yaraví- Suite Ecuatoriana N°279</i></p>

<sup>76</sup> Segundo Luis Moreno, Partitura (...) Compás 16-21.

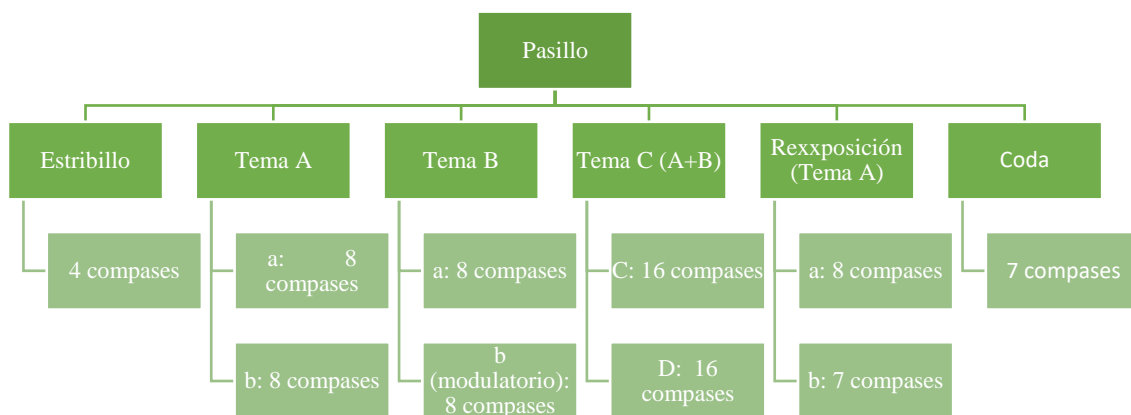
<sup>77</sup> Segundo Luis Moreno, Partitura Score "Suite Ecuatoriana N°2" Mov III: Yaraví. Compás 1-4.

<sup>78</sup> Segundo Luis Moreno, Transcripción Partitura "Suite Ecuatoriana N°2" Mov III: Yaraví. Compás 8-12.

<sup>79</sup> Segundo Luis Moreno, Partitura Score "Suite Ecuatoriana N°2" Mov III: Yaraví. Compás 72-

## Análisis del Movimiento IV: Pasillo

### Ilustración 32 Forma de Pasillo



**Tabla 6 Análisis Mov IV "Pasillo" Segundo Luis Moreno**

<b>Tonalidad:</b>	Do menor
<b>Armonía:</b>	<p><b>Estribillo:</b> VI   I-   VI   V7</p> <p><b>Tema A:</b> I-   I-   I-   V7    V   V   V   I-    V   I-   I-   IV-    IV-   III   V   I-  </p> <p>Tono: (Eb)</p> <p><b>Tema B:</b> I   V   V   I  V   V / VI-   VII<sup>o</sup>7 / VI-   VI-   IV   IV  </p> <p>Mod(c-) IV-   V  </p> <p><b>Tema C: Do mayor</b>  I   II-   V   VII<sup>o</sup>7   V   V   I  I   II-   IV   IV   I   V   I</p> <p><b>Tema D:</b>  V   V7   I   I   V / VI-   V / VI-    VI-   VI-   IV   IV   I   V   V   I</p> <p><b>Reexposición Tema A</b></p> <p><b>Coda:</b>  I-   I-   I-   I-   VI   V   I</p>
<b>Texturas:</b>	En la sección B, utiliza polifonía. Mientras el violín y la flauta interpretan la melodía, la trompeta hace una contramelodía.





Ilustración 33 Sección B, Trompeta y Violín en polifonía. Suite Ecuatoriana N°2<sup>80</sup>

Durante el estribillo y a finales de frases dentro de otras secciones, está presente el acompañamiento musical marcando el ritmo de pasillo. Usando homofonía para acentuar ciertos tempos.



Ilustración 34 Estribillo, melodía acompañada. Suite Ecuatoriana N°2<sup>81</sup>


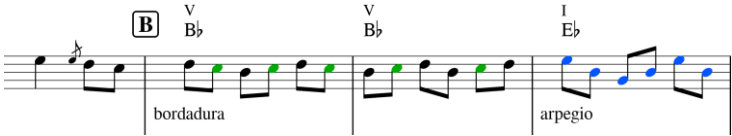
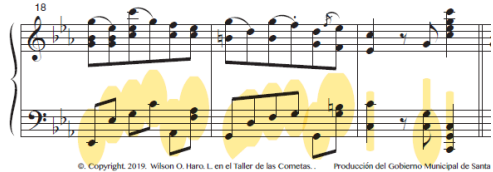
Otra forma de acompañamiento son los arpeggios agrupados en 3 corcheas, los cuales dan un sentido a hemiola.



Ilustración 35 Arpeggios agrupados 3 en 3. Suite Ecuatoriana N°2



Ilustración 36 Sección de Vientos. Fagot acompañando en corcheas agrupadas 4 y 2.<sup>82</sup>

<p><b>Melodía:</b></p>	<p>La melodía del tema A tiene comienzo anacrúsico. Este motivo es usado en la introducción.</p> <p>Son notas acordales, con intervalos de segundas y terceras.</p> <p>En la sección A hay una secuenciación del motivo de la frase 1 , en la frase 2.</p>  <p><i>Ilustración 37 Secuenciación del motivo del Tema A. Compas 5-9.</i></p> <p>En el tema B hay un cambio de figuración rítmica en la melodía. Son corcheas que descansan al octavo compás que buscan progresiones lineales y arpeggios.</p>  <p><i>Ilustración 38 Melodía tema B. Uso de apoyaturas y arpeggios.</i></p>
<p><b>Figuras rítmicas:</b></p>	<p>Existe dos figuras rítmicas representativas: Las corcheas agrupadas en 4 y 2 que dan un sentido a 6/8 y el ritmo del pasillo a 3/4.</p>  <p><i>Ilustración 39 Corcheas agrupadas en 4 y 2, Reducción de Score.<sup>83</sup></i></p>

<sup>80</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov III: Pasillo*. Compás 21-25.

<sup>81</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura (...)* Compás 1- 4.

<sup>82</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov III: Pasillo*. Compás 50-52.

<sup>83</sup> Segundo Luis Moreno, *Reducción Partitura Score “Suite Ecuatoriana N°2” Mov III: Pasillo*. Compás 50-52.

	 <p><i>Ilustración 40 Ritmo Pasillo tradicional, bajos en el contrabajo.<sup>84</sup></i></p>
--	--

### **Descripción de la Suite Ecuatoriana N°1, Terry Pazmiño**

Es una suite para guitarra sola que consta de cuatro movimientos: Tonada, Pasillo, Albazo y Yumbo. Tres movimientos están compuesto a base de poemas y cantatas, estando ligado su composición a la música programática y siendo colaborativa a un proyecto interdisciplinario. Dentro del estilo compositivo que se describe el mismo Terry, su música es neoclásica y tonal, con disonancias pensadas estratégicamente, además el contrapunto que siempre está presente en sus obras. Los tres movimientos de la Suite fueron partes de una pieza musical llamada La cantata 15 de noviembre de 1922, donde exponen la matanza de los obreros del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil. Fue organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Central del Ecuador y fue estrenado en 1982 siendo Terry Pazmiño uno de los varios compositores que participaron en este proyecto.<sup>85</sup>

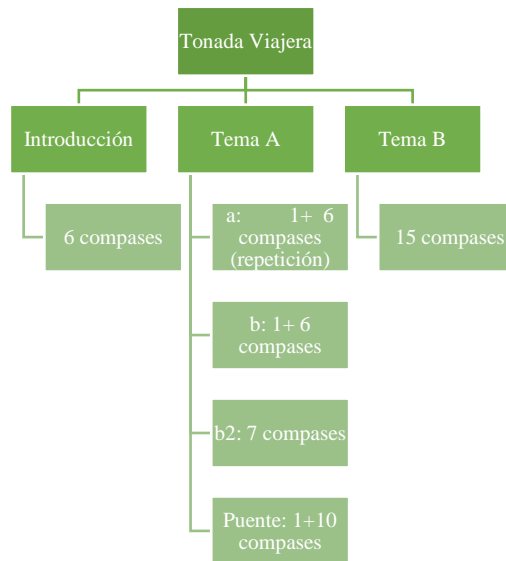
### **Análisis del Movimiento I: Tonada Viajera**

La tonada viajera, está compuesto a partir de un poema de Rafael Larrea. Terry intenta transmitir a través de las disonancias el sentimiento de nostalgia, pues en su introducción trata de exponer la cadencia ecuatoriana en inversión con bajos cromáticos.

<sup>84</sup> Segundo Luis Moreno, *Partitura Score "Suite Ecuatoriana N°2" Mov III: Pasillo*. Compás 74-75.

<sup>85</sup> Universidad Central del Ecuador, Boletín de Prensa: Cantata en Homenaje al 15 de Noviembre de 1922. <https://repositorio.uce.edu.ec/archivos/jmsalazara/Boletines/Boletines2019/2/586.pdf>




### Ilustración 41 Forma de Tonada Viajera



**Tabla 7 Análisis Mov. I "Tonada Viajera"**

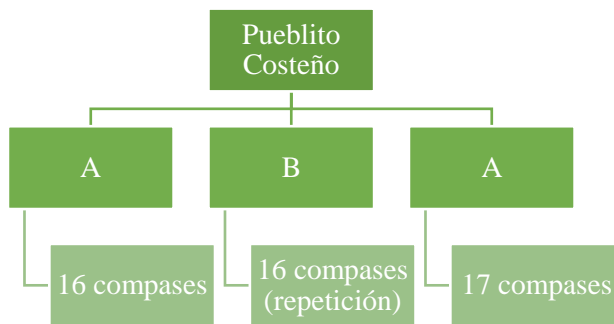
<b>Tonalidad:</b>	Mi menor
<b>Compás:</b>	3/8
<b>Técnica guitarrística</b>	Arpeggios
<b>Recursos armónicos</b>	<p>*Cadencia Ecuatoriana en inversión y bajos cromáticos.</p> <p>*Acordes disonantes como:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Disminuidos con séptima disminuida C°bb7.</li> <li>-Disminuidos con séptima menor C#°.</li> <li>-Dominantes con novena C7(9).</li> <li>-Menores con novena bemol E-7(b9).</li> </ul>
<b>Recursos Melódicos</b>	<p>La melodía realiza un cromatismo, que se convierte en un motivo.</p> <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 42 Compás 8-10 de Tonada Viajera, Terry Pazmiño<sup>86</sup></i></p>

<sup>86</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento I: Tonada Pasajera*. 1982. Compás 8-10.

	 <p><i>Ilustración 43 Compás 16-18 de Tonada Viajera, Terry Pazmiño.<sup>87</sup></i></p> <p>Durante toda la obra utiliza tensiones de acordes, o usando la misma naturaleza disminuido para agregar tres notas disonantes: re#, la#, y do#.</p>
<p><b>Figura rítmica</b></p>	<p>Usa dos patrones rítmicos, dando ilusión al ritmo tonada al inicio, y el arpeggio de tres-tres.</p>  <p><i>Ilustración 44 Ritmo tonada con su terminación en corcheas. Compás 1-6.</i></p>  <p><i>Ilustración 45 Arpeggio usada en la obra Tonada Viajera, compás 40 -44. Terry Pazmiño</i></p>




**Análisis del Movimiento II: Pueblito Costeño (Pasillo)**

**Ilustración 46 Forma de Pueblito Costeño**






<sup>87</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento I: Tonada Pasajera* 1982. Compás 16-18.

**Tabla 8 Análisis Mov. II "Pueblito Costeño"**

<b>Tonalidad:</b>	La menor
<b>Compás:</b>	3/4
<b>Técnica guitarrística</b>	Polifonía en una posición
<b>Recursos armónicos</b>	<p>*Uso de dominantes secundarios.</p>  <p><i>Ilustración 47 Dominante Secundario, Pasillo -Terry Pazmiño. Compás 38-39<sup>88</sup></i></p> <p>*Modulación</p> <p>La sección B modula directamente hacia el cuarto grado menor por medio de su dominante.</p>  <p><i>Ilustración 48 Sección B del Pasillo. Uso de modulación por dominante.</i></p> <p>*En el compás 31 se puede ver el uso de disminuidos dominantes.</p>  <p><i>Ilustración 49 Uso de disminuidos dominantes. 30-34</i></p>
<b>Recursos Melódicos</b>	La melodía lleva comienzos sincopados y su figura rítmica marcan al pasillo por si sola. Los tempos son en 1 y el (2) y.

<sup>88</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana Movimiento II: Pasillo*. 1982. Compás 38-39.

	<p>Pero también con las sincopa entran en la segunda corchea, marca el tiempo dos y después toca la última corchea</p>  <p><i>Ilustración 50 Melodía sincopada, Pasillo- Terry Pazmiño. Compás 1-4<sup>89</sup></i></p>  <p><i>Ilustración 51 Sección B, Pasillo- Terry Pazmiño. Compás 18-21.<sup>90</sup></i></p> <p>En estas dos imágenes están los inicios de la sección A y B. El movimiento de las voces es contrario.</p>
<p><b>Figura rítmica</b></p>	<p>La figuración presente está marcada por la melodía, pero también de la polifonía que está inmersa en la composición, ya que esta da movimiento a la obra, teniendo momentos de descanso a inicios de cada frase. Por otra parte, los bajos marcan el primer y tercer tiempo o realizan la figuración del pasillo.</p>  <p><i>Ilustración 52 Bajos marcando pasillo, Terry Pazmiño. Compás 36-40.<sup>91</sup></i></p>

### Análisis del Movimiento III: Tomasa Garcés (Albazo)

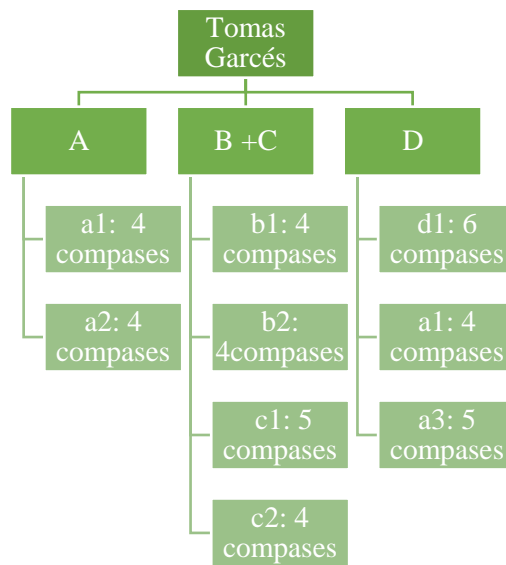
Esta composición fue cantada por un soprano y tocada por Terry Pazmiño, teniendo así la letra musicalizada. El acto empieza con un prólogo primero.

<sup>89</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana Movimiento II: Pasillo*. 1982. Compás 1-4.

<sup>90</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana Movimiento II: Pasillo*. 1982. Compás 18 -21.

<sup>91</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento II: Pasillo*. 1982. Compás 36-40.

### Ilustración 53 Forma de Tomasa Garcés

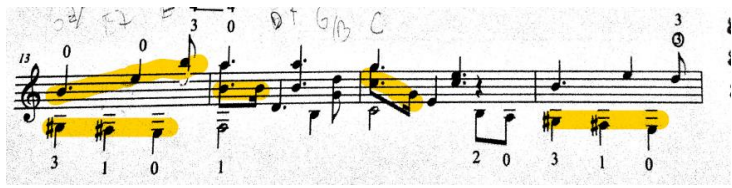


**Tabla 9 Análisis Mov. III "Tomasa Garcés"**

<b>Tonalidad:</b>	Do mayor
<b>Compás:</b>	3/4
<b>Técnica guitarrística</b>	Polifonía en una posición
<b>Recursos armónicos</b>	<p>*Movimiento armónico, con armonización del bajo y melodía.</p> <p><i>Ilustración 54 Motivo principal, Albazo. Terry Pazmiño. Compás 1-3<sup>92</sup></i></p> <p>*Uso de dominantes y disminuidos secundarios.</p>
<b>Recursos Melódicos</b>	<p>Uso de motivos al terminar una frase.</p>

<sup>92</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento III: Albazo*. 1982. Compás 1-3.

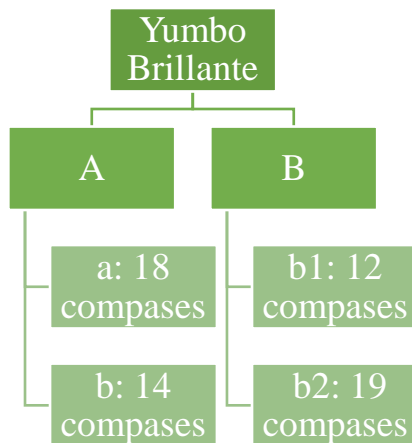


	<p style="text-align: center;"><i>Ilustración 55 Motivo semicorchea en frase. Albazo, Terry Pazmiño. Compás 19 y 23.</i></p> <p style="text-align: center;">93</p>
<p><b>Figura rítmica</b></p>	<p>La figuración rítmica usadas son tres negras marcando al inicio de alguna frase, y las corcheas con puntillo y semicorcheas, presente en la melodía.</p>  <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 56 Tipos de figuraciones del Albazo, Terry Pazmiño.<sup>94</sup></i></p>

**Análisis del Movimiento IV: Yumbo Brillante**

Este movimiento no está incluido en la Cantata de 1922, sin embargo, tiene interesantes recursos musicales y guitarrísticos como el uso de disonancias, modulaciones y el uso del tremolo de tres para tocar la melodía.

**Ilustración 57 Forma de Yumbo Brillante**

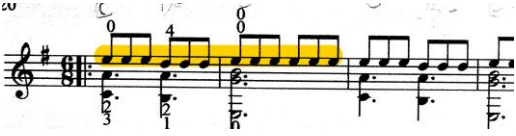






**Tabla 10 Análisis Mov. IV "Yumbo Brillante"**

<b>Tonalidad:</b>	Mi menor
-------------------	----------

<sup>93</sup> (...) compás 19 y 23.

<sup>94</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento III: Albazo*. 1982. Compás 13-16.

<b>Compás:</b>	6/8
<b>Técnica guitarrística</b>	Tremolo
<b>Recursos armónicos</b>	<p>*Uso de acordes con tensiones.</p> <p>*Modulación del tema en La menor</p>  <p><i>Ilustración 58 Tema en Mi menor, Yumbo Festivo- Terry Pazmiño.<sup>95</sup></i></p>  <p><i>Ilustración 59 Tema modulado a La menor, Yumbo Festivo- Terry Pazmiño.<sup>96</sup></i></p> <p>*Cromatismo y arrastre de acorde.</p>  <p><i>Ilustración 60 Arrastre de acorde. Yumbo Festivo. Terry Pazmiño<sup>97</sup></i></p>
<b>Recursos Melódicos</b>	<p>Uso de motivos pequeños, como es el “mi” y “re”, para después desarrollarlo en escalas y en octavas.</p>  <p><i>Ilustración 61 Motivo principal. Yumbo Festivo. Terry Pazmiño.<sup>98</sup></i></p>  <p><i>Ilustración 62 Motivo variado en octavas. Yumbo Festivo, Terry Pazmiño.<sup>99</sup></i></p>


3. <sup>95</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento VI: Yumbo Festivo*. 1982. Compás 1-

<sup>96</sup> Terry Pazmiño, *Partitura (...)* compás 34 -36.

<sup>97</sup> Terry Pazmiño, *Partitura (...)* compás 47 y 48.

<sup>98</sup> Terry Pazmiño, *Partitura (...)* Compás 1-3.

<sup>99</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento VI: Yumbo Festivo*. 1982. Compás 12 y 13.

<b>Figura rítmica</b>	<p>La figuración rítmica del yumbo en esta obra es variada hacia un trémolo de tres para guitarra. Esta técnica guitarrística está presente en toda la obra, junto a escalas diatónicas, y escalas disminuidas.</p>  <p>The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note (F#), an eighth note (G), a sixteenth note (A), and a dotted quarter note (B). This sequence is repeated three times, with the notes in each repetition highlighted in yellow. Above the staff, there are fingerings: '10' above the first measure, '2 0' above the second measure, and '0 0 2 1' above the third measure. Below the staff, there are bass clefs and a circled '5' below the first measure.</p> <p><i>Ilustración 63 Trémolo usado en la obra Yumbo Festivo. Terry Pazmiño.<sup>100</sup></i></p>

<sup>100</sup> Terry Pazmiño, *Partitura Suite Ecuatoriana: Movimiento VI: Yumbo Festivo*. 1982. Compás

## **Capítulo IV: Composición de la Suite Ecuatoriana N°1, Nuria Meza**

### **Descripción de la Suite Ecuatoriana N°1, Nuria Meza**

La composición estuvo antecedida por un proceso de escucha y análisis de los géneros ecuatorianos: Tonada, San Juanito, Pasillo y Yumbo. De esta forma se determinaron progresiones típicas, patrones rítmicos y melódicos característicos de cada género. Durante este proceso se empezó a transcribir ideas en un programa de notación musical con la intención de apegarse en la mayor medida posible a los elementos musicales de los géneros ecuatorianos. Al momento del desarrollo se decidió tomar en cuenta los recursos armónicos, rítmicos y morfológicos de Moreno y Pazmiño. De esta forma, en la obra se fueron agregando introducciones y codas con variaciones de tempo, tal como usa Moreno en la Suite Ecuatoriana N°2 y armonías con disonancias como usa Pazmiño en sus movimientos.

### **Participación del Ensamble durante el proceso de composición de la obra.**

A través de bitácoras se plasmó el proceso de ensayo y montaje de la obra Suite Ecuatoriana, probando secciones de la composición desde el 7 de junio del 2021, hasta el sábado 16 de agosto día el cual se montó la obra. Durante este periodo de tiempo, ocurrió simultáneamente el proceso de creación de los movimientos de la Suite, el cual pasó por cambios en cuanto a forma, escritura e interpretación. Durante la primera semana la Tonada, tenía una introducción en ritmo pasillo, pero debido a gusto de la compositora fue eliminado. El tiempo de ensayo en los días de inicio fueron cortos y no siempre se contaron con algunos estudiantes debido a la situación de la pandemia. Por lo que la suite entera solo pudo ser ensamblada con todos los integrantes, después del primer mes. Los cambios sugeridos por los integrantes fueron los siguientes:

**Tabla 11 Bitácoras Ensamble Uartes**

<b>SUITE ECUATORIANA</b>			
<b>Fecha</b>	<b>Acción realizada</b>	<b>Novedad</b>	<b>Recomendación</b>
07/06/2021	-Probar funcionalidad de la composición de un pasillo como introducción de una tonada.	-No convenció esta introducción para la tonada, debido a los tempos y contrastaste de un pasillo a la tonada.	-Reescribir una nueva introducción.
20/06/2021	-Lectura del primer movimiento después de haber sido terminado.	-La dificultad con la lectura en la primera guitarra por la presencia de muchas notas en líneas adicionales.	- Se reescribe la melodía con notaciones de octava arriba.
04/07/20021	-Lectura del primer movimiento después de cambios en la introducción con figura rítmica de la tonada en 6/8.	-Las marcas de ensayo resultaron confusas, sin embargo, los integrantes pudieron leer de la obra fácilmente gracias a los cambios anteriores.	-Cambiar marcas de ensayo.
11/07/2021	-Ensamblaje del movimiento I: Tonada.	- La primera guitarra tuvo problemas en el puente modulador, pues los bemoles y la cantidad de notas agudas dificultaron la lectura a primera vista.	-Se recomendó usar enarmonía, y digitar el puente modulador.

18/07/2021	Lectura de los movimientos I, II y III.	<p>En el primer movimiento, se trabajó en el fraseo, para lo cual se enfocó en la articulación y en la dinámica. Además, se pudo notar que la parte percusiva estaba muy simple.</p> <p>Se pudo trabajar la introducción del tercer movimiento. Sin embargo, hubo dificultad en la entrada del tema porque la melodía de comienzo anacrúsico pasaba de 3/4, mientras debía estar en 3/8.</p>	<p>Mov. I: Escribir dinámicas de la obra. Además, corregir el ritmo de la tonada, el cual juegue con la percusión.</p> <p>Mov. II: Corregir la melodía anacrúsica de la entrada del tema. Pensar en distribuir las voces hacia otras guitarras, pues mantener la melodía en la primera tiende a cansar, además de que no hay interactividad con las otras esto según experiencia en el ensamble causa que se pierdan en las partes.</p>
25/07/2021	Lectura completa de los movimientos I y III de la Suite cuatoriana.	El movimiento II siendo yumbo, fue más fácil de ensamblar ya que repite el patrón rítmico de corchea y negra. Sin embargo, la dificultad estuvo en los cambios de tempo y forma los cuales tomaron	La guitarra III, tenía unas notas falsas las cuales no tuve en cuenta a la hora de repartir las partes. La guitarra I y II deben trabajar la polirítmia presente en los

		tiempo de ensamblar.	compases 45 al 49.
01/08/2021	Lectura de los movimientos I, II y III.	Hubo problemas con el tiempo, y no se pudieron ensayar todas las obras. En el ensayo del pasillo la parte C tuvo dificultades debido al poco tiempo de entrega de la obra.	Se recomendó organizar mejor el tiempo durante el ensayo para poder trabajar las partes de mejor manera. -Se recomendó a los músicos estudiar completo el pasillo.
08/08/2021	-Se ensambló la suite completa.	-El cuarto movimiento pudo ser ensamblado rápidamente. -Sobre el yumbo, se pudo ver errores en escritura de armónicos. Por otra parte, las cuartas tuvieron problemas en entrar con la melodía en el compás 45 debido a que no se escribió correctamente la entrada anacrúsica.	-Sobre el San Juanito no se dieron recomendaciones. -Se recomendó escribir la melodía completa.
11/08/2021	Ensayos parciales con la tercera y cuarta guitarra.	Se pudo ensamblar el pasillo de inicio a final, teniendo un ensayo satisfactorio.	Se recomendó estudiar a la tercera y cuarta guitarra de

			<p>memoria la parte C del pasillo pues estas dos cuerdas tienen los temas en esta sección, de esta forma mejorar la interpretación.</p>
--	--	--	---

Observaciones durante el día de la grabación

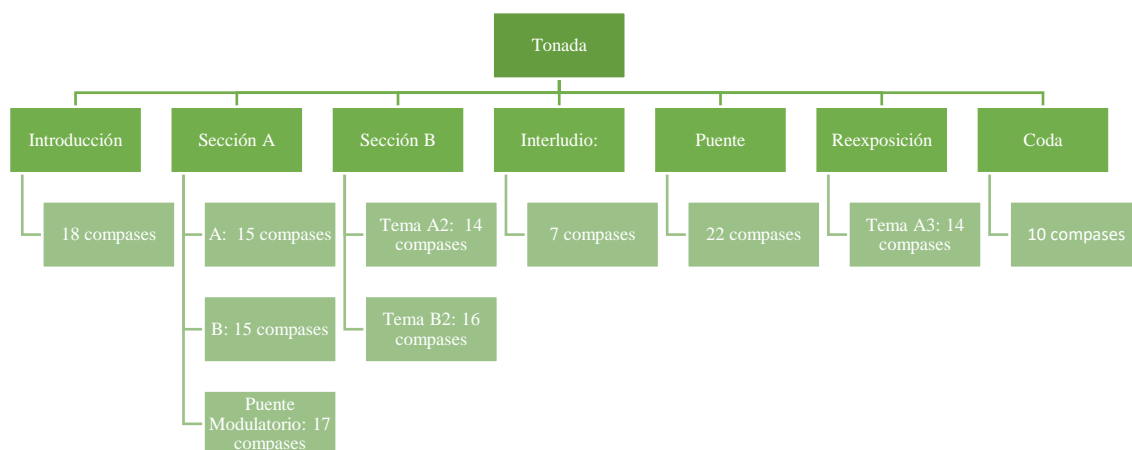
- Se tuvo un último ensayo antes de la grabación, en el cual se tocaron todas las obras de inicio a fin. Durante este ensayo se pudo observar que la obra Celebración y Fiesta fue la más difícil de ensamblar, y el pasillo Nostalgia Porteña tuvo mejor familiarización con los integrantes del ensamble. Por este motivo en la grabación se decidió comenzar con el Pasillo. Para la grabación se estableció el siguiente orden de los movimientos: Nostalgia Porteña (Pasillo), Los Yumbos (Yumbo), Celebración y Fiesta (Tonada), y Plaza San Francisco (San Juanito).



## Análisis del Movimiento I: Celebración y fiesta





Este primer movimiento está basado en el género Tonada, de carácter vivo/festivo. Está compuesto en la tonalidad de La menor y en cuanto a estructura tiene una introducción en tempo lento marcando el ritmo tonada y puentes modulatorios donde se usan dominantes secundarios con tensiones, y acordes disminuidos para generar contraste con el tema. La melodía está compuesta a partir de la escala pentafónica menor y mantiene la célula rítmica del género en toda la obra. Las progresiones armónicas de los temas son apegadas al género.

**Ilustración 64 Forma de Celebración y Fiesta**



**Tabla 12 Análisis del I movimiento "Celebración y Fiesta"**

<b>Tonalidad:</b>	La menor
<b>Modulación:</b>	Re menor
<b>Compás:</b>	6/8

<p><b>Recursos armónicos utilizados:</b></p>	<p>Usos de dominantes secundarios, e intercambio modal en el primer puente modulatorio.</p>  <p><i>Ilustración 65 Puente modulatorio, Tonada. 55-60</i></p>  <p><i>Ilustración 66 Uso del dominante 50-53</i></p>
<p><b>Melodía</b></p>	<p>En el tema A, la primera frase está compuesta de 7 compases a partir de la escala pentafónica menor sin embargo se usa el quinto grado dominante de la escala menor para la resolución de la melodía.</p>  <p><i>Ilustración 67 Tema A tonada, 26-32</i></p>
<p><b>Texturas</b></p>	<p>La textura usada en este tema es el acompañamiento musical y el uso de polifonía. En la introducción la tercera guitarra realiza un arpeggio con la figura rítmica de tonada similar como Terry Pazmiño lo usa en su obra <i>Tonada Pasajera</i>.</p>  <p><i>Ilustración 68 Arpeggio y figura rítmica tonada, compás 9-11.<sup>101</sup></i></p> <p>En la imagen 66 se pude observar la polifonía hecha a la terminación de la frase.</p>

<sup>101</sup> Composición propia, Partitura Suite Ecuatoriana, Mov I: Tonada, compás 9-11.



Ilustración 69 Respuesta a melodía. Sección B. Tonada. 93-96

En los interludios se dividen las voces para poder generar el ritmo de la tonada.



Ilustración 70 Orquestación del ritmo tonada. Interludio compás 13- 16.

Ejemplo del acompañamiento en ritmo tonada para el tema B. Este se usó para generar un matiz distinto a un mismo tema.



Ilustración 71 Acompañamiento ritmo tonada tema A

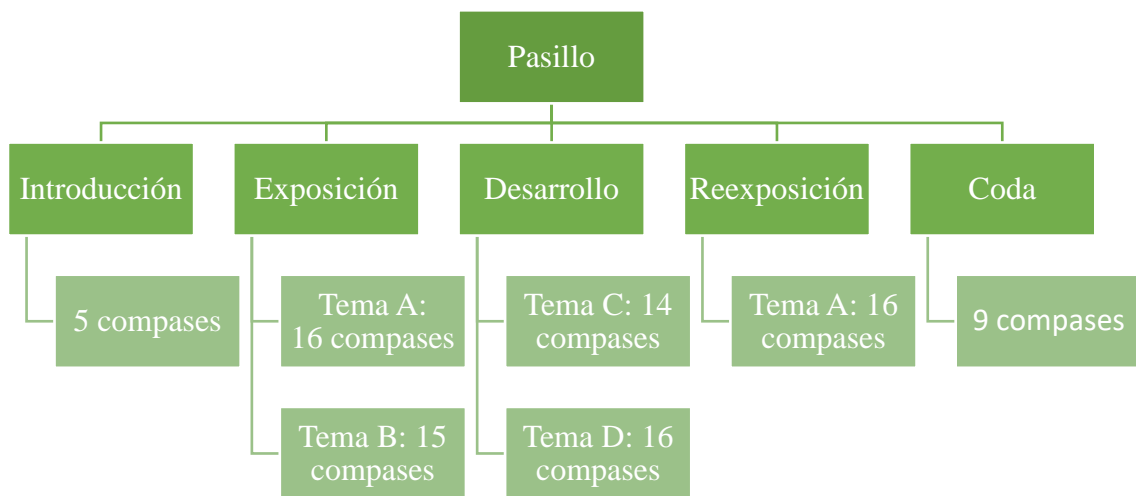


Ilustración 72 acompañamiento ritmo tonada en el tema B

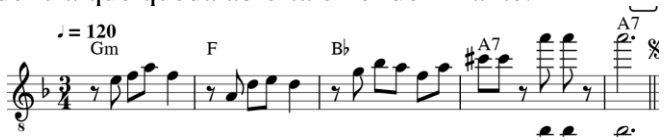

## Análisis del Movimiento II: Nostalgia Porteña

El pasillo está inspirado en el movimiento IV de la Suite Ecuatoriana N°2 de Segundo Luis Moreno, y alude a un tiempo pasado. Está en la tonalidad de Re menor y tiene colores dados por las texturas usadas como la polifonía. Las melodías son muy cantables con la intención que puedan ser memorizadas. Se usan variaciones del tema B en la parte modulada, siendo este otro recurso característico de Moreno.

**Ilustración 73 Forma de Nostalgia Porteña**



**Tabla 13 Análisis del II movimiento "Nostalgia Porteña"**

<b>Tonalidad:</b>	Re menor
<b>Modulación:</b>	Fa mayor (relativa)
<b>Compás:</b>	3/4
<b>Recursos armónicos</b>	<p>La introducción usa el motivo del tema A, y la progresión armónica tiene una cadencia que queda abierta en el dominante.</p>  <p><i>Ilustración 74 Motivo de tema en introducción</i></p>  <p><i>Ilustración 75 Tema A, Nostalgia Porteña</i></p>





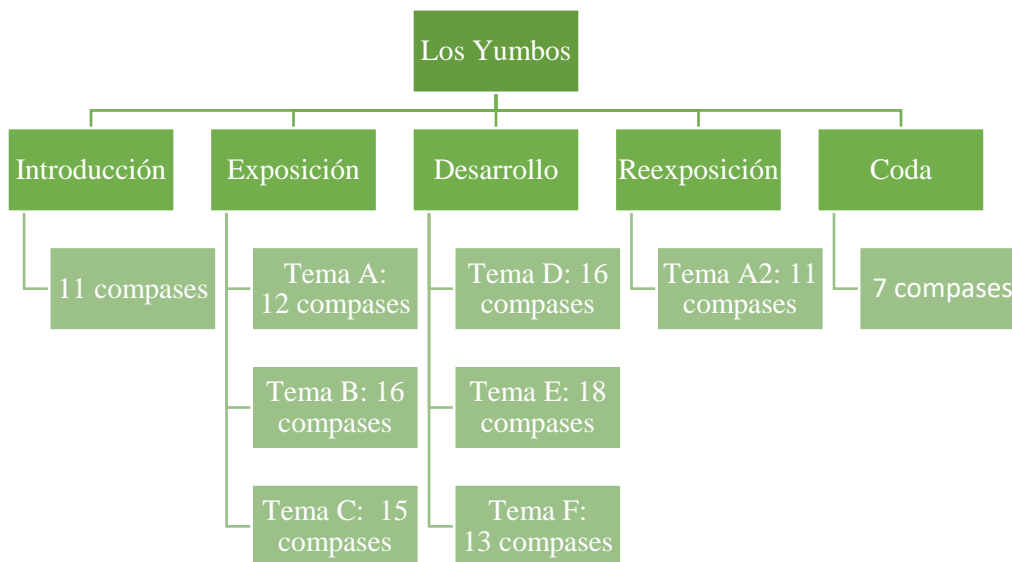
	<p>En la sección B estuvo presente el uso de dominante deceptivo, usado también en el cuarto movimiento de Moreno.</p>  <p><i>Ilustración 76 Uso de dominantes deceptivos</i></p>
<p><b>Melodía</b></p>	<p>La melodía del pasillo fue hecha a partir de las características propias del género, usando apoyaturas al término de las semifrases, y utilizando melodías sincopadas propio del pasillo costeño.</p>  <p><i>Ilustración 77 Melodía Tema A, 6-9</i></p>
<p><b>Texturas</b></p>	<p>Melodía Acompañada: Se usó arpeggios del pasillo de Moreno para acompañar el tema A.</p>  <p><i>Ilustración 78 Acompañamiento de pasillo, arpeggios. 7-9</i></p> <p>En la parte B se usó la marcación de blancas y el adorno vuelta invertida en los bajos usado mucho en el pasillo criollo.</p>  <p><i>Ilustración 79 Acompañamiento pasillo en blancas, 23-26</i></p> <p>Polifonía: En este pasaje, la segunda guitarra realiza una melodía del tema de la sección B.</p>

Ilustración 80 Polifonía Pasillo Suite, 55-61

### Análisis del Movimiento III: Los Yumbos




El tercer movimiento lleva su nombre por los yumbos danzantes y fue creada a partir del motivo del tema A. La composición *Los Yumbos* está en tonalidad de La menor y usa texturas como la polifonía y melodía acompañada. En la melodía no se usa la célula rítmica del yumbo, el cual si está presente en el acompañamiento. Respecto a la estructura tiene una introducción que es una aumentación del tema principal, también se utiliza una polifonía donde expone el tema principal en un registro grave y una coda donde se utiliza el recurso de la hemiola.

**Ilustración 81 Forma de Los Yumbos**



**Tabla 14 Análisis del III movimiento "Los Yumbos"**

<b>Tonalidad:</b>	La menor
<b>Modulación:</b>	Re menor

<p><b>Compás:</b></p>	<p>3/4 y 6/8</p>
<p><b>Recursos armónicos:</b></p>	<p>Para la modulación a su cuarto grado menor, se usó una modulación directa transformando el primer grado menor en mayor, haciendo función de dominante hacia un primer grado modulado.</p>  <p><i>Ilustración 82 Modulación directa hacia un nuevo tema, Los Yumbos.</i></p> <p>Para el final de la obra se usó de referencia el movimiento II de la Suite N°1 de Terry, ya que usa un final típico de la música ecuatoriana. En este caso se usó un arpeggio ascendente del primer grado menor, y en el penúltimo compás en el tiempo débil se puso el dominante para ir hacia el primer grado, formando así una cadencia perfecta.</p>  <p><i>Ilustración 83 Uso de cadencia perfecta, Los Yumbos</i></p>
<p><b>Melodía:</b></p>	<p>La melodía no tiene característica del yumbo tradicional teniendo ausencia de la célula rítmica de corchea y negra. Dentro de este yumbo se decidió hacer comienzo anacrúsico en la melodía teniendo la célula rítmica del albazo: Negra y Corchea.</p>  <p><i>Ilustración 84 Tema principal Los Yumbos. 12-17</i></p> <p>Se usó la aumentación del tema A para la creación de la introducción.</p>

*Ilustración*  
86 Introducción Yumbos. 1-4.

*Ilustración*  
85 Tema Yumbos 13-14

Uso del motivo del tema A, para la reexposición del tema B modulado. En esta figura se puede observar que la primera y segunda guitarra hacen una secuenciación de este tema A para poder ir a la reexposición del tema B.

*Ilustración 87 Secuenciación de motivo del tema A.*

*Ilustración 88 Motivo rítmico del tema A*

**Texturas:**

La textura usada en este movimiento en su mayoría es el acompañamiento con melodía. También se usó armónicos naturales como parte del desarrollo y transición a la reexposición.



Ilustración 89 Puente de Los Yumbos. 89-94.

Se usó polirítmia en una sección transitoria, donde se expone el tema principal en un registro grave.

Ilustración 90. Uso de polirítmia, yumbos

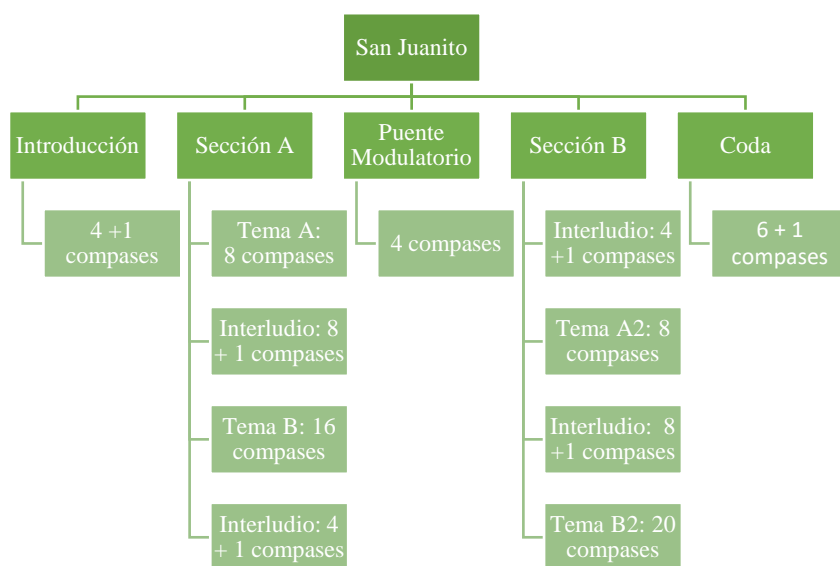
En la coda se procedió a generar una hemiola para producir más ritmo y acabar de esta forma la pieza. Hace una referencia a la melodía de albazo, citando a este ritmo de cierta forma.

Ilustración 91 Uso de hemiola en la coda, Los Yumbos

## Análisis del Movimiento IV: Plaza San Francisco

El San Juanito está inspirado en el movimiento cuatro de la Suite Ecuatoriana N° 1 de Terry Pazmiño y su nombre hace referencia a la Plaza San Francisco, lugar muy conocido y céntrico de la ciudad de Guayaquil. Este movimiento está caracterizado por el uso de disonancias. La melodía tiene características propias del San Juanito, usando inicio anacrúsico y manteniendo la figuración rítmica del género. Usa armonía con tensiones y tiene una progresión presente en el movimiento Yumbo Brillante de Pazmiño. En cuanto a estructura mantiene la forma de San Juanito. Fue compuesta con el fin de que sea una obra sencilla y fácil del ensamblar, esto por motivo de ensayos.

**Ilustración 92 Forma Plaza San Francisco**



**Tabla 15 Análisis del IV movimiento "Plaza San Francisco "**

<b>Tonalidad:</b>	La menor
<b>Modulación</b>	Re menor
<b>Compás:</b>	2/4
<b>Recursos armónicos</b>	Uso de disonancias en la introducción, interludio y puente.

Ilustración 93 Introducción San Juanito, 2-4

**Interludio**

Ilustración 94 Interludio en La menor, Plaza San Francisco




Uso de acordes suspendidos en el interludio II.

Ilustración 95 Interludio 39 -41

Disonancias al final de la semifrase con el uso de tensiones en el interludio I.

Ilustración 96 Interludio San Juanito. 14-17

Uso de la progresión armónica presente en el Yumbo Brillante, de la Suite N°1 de Terry Pazmiño.

	 <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 97 Progresión Armónica en semitonos, Plaza San Francisco</i></p>
<p><b>Melodía</b></p>	<p>La melodía tiene características propias del San Juanito, usando inicio anacrúsico, y células rítmicas del género.</p>  <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 98 Tema A, San Juanito. 6-9</i></p>
<p><b>Texturas</b></p>	<p>En el tema A, se realiza un rearmonización de la melodía hacia su tercera y cuarta descendente. También se realiza un acompañamiento musical con la célula rítmica del San Juanito.</p>  <p style="text-align: center;"><i>Ilustración 99 Tema A, acompañamiento San Juanito 6-9</i></p> <p>La progresión usada en Yumbo Brillante se plasmó en la obra en la parte del puente moduladorio. Y se enfatizó en dar acento a la última corchea de cada compás, con el fin de tener un ritmo que contraste con la siguiente sección.</p>

C#°7   C°7   A9   Ab9   C   Am

*mf*

*mf*

*Ilustración 100 Progresión armónica de Yumbo brillante en el San Juanito*

## **Capítulo V: Montaje y Grabación**

La grabación de audio y video se realizó en el salón Patrimonial de la Universidad de las Artes el sábado 14 de agosto. El proceso de préstamo del lugar se reservó con un mes antes de anticipación, donde además se gestionó el préstamo de equipos de audio en Mz14, y en el EAS (Escuela de Artes Sonoras). Por otra parte, se programaron reuniones para el reconocimiento del lugar con el productor del video, y con el técnico de luces de Mz 14.

Para el montaje se contó con el traslado de los equipos al Salón Patrimonial un día antes de la grabación. De esta forma el día de la grabación se procedió a realizar el montaje visual con la ubicación de cámaras y luces adicionales como también el montaje de equipos de audio. La prueba de sonido comenzó a las 5pm y la grabación oficialmente empezó a las 6 pm. Se realizaron de tres a cuatro tomas por cada pieza o danza. Después de esto, se procedió a desmontar los equipos y guardarlos en la sala de estudio y bodega del edificio. El lunes se realizó la entrega de los equipos a primera hora.

Por la parte, en la post- producción se procedió a coordinar una reunión presencial con el productor musical, para elegir la mejor toma de cada movimiento. De esta forma, se pudo enviar el borrador del audio de cada tema al productor visual, quien se encargó de trabajar en la edición de video. También se realizaron varias reuniones virtuales con este mismo para revisar las mejores tomas del video y revisar el producto final.

## Capítulo VI: Conclusiones y Recomendaciones

### Conclusiones

Los recursos musicales encontrados en Moreno fueron melodías características de los ritmos ecuatorianos, la creación de variaciones a partir de los temas o motivos, y cromatismos en los bajos, usado como recurso propio de la música andina ecuatoriana. Los recursos musicales encontrados en Terry Pazmiño fueron técnicas de composición guitarrísticas, el uso de tensiones disponibles para crear disonancias, y el uso de cadencias perfectas como recurso propio de la música nacional.

El análisis de estos dos compositores ayudó a conocer los géneros ecuatorianos desde su perspectiva, y ver cuánto de los elementos musicales de estos ritmos tomaron en sus suites. Esta decisión habla del contexto y también de las libertades del compositor. La selección de los recursos musicales de Moreno y Pazmiño no fue planificada, sino que sucedió de forma espontánea en el proceso creativo.

Para esto fue importante conocer la intención de cada movimiento de la obra compuesta para poder definir los recursos musicales a usar. Fue interesante ver en este proceso como ciertas progresiones armónicas de Moreno y Pazmiño pudieron encajar con mi obra fácilmente. En el resultado final de la composición no se pudo apreciar el reflejo compactado del estilo de ambos compositores. Sino más bien, ideas propias de la compositora, quien pudo inspirarse en paisajes, lugares y la misma música para poder componer melodías y motivos.

El día de la grabación del concierto se pudo apreciar la interpretación por parte de los integrantes del ensamble con el uso de adornos propios de la música ecuatoriana. Estos aportaron a la obra brindándole un sentido más nacional. Como compositora fue tomado de manera positiva, ya que como músicos desde su experiencia pudieron apropiarse de la obra. Fue importante la experiencia como ensamble el haber ejecutado distintos géneros ecuatorianos como parte de una misma obra, porque esto permitió la socialización de la

historia musical ecuatoriana como también el aprendizaje de las características más importantes del género.

### **Recomendaciones**

Para la creación de una suite en formato ensamble de guitarras es importante conocer los distintos recursos tímbricos que ofrece la guitarra. Se recomienda analizar arreglos para este formato. De igual forma analizar previamente los elementos musicales de cada género ecuatoriano a componer, ya que esto facilitará en el proceso de creación.

Dentro del ejercicio de composición se recomienda escribir fragmentos o melodías a partir de una previa escucha de los géneros ecuatorianos ya que estas ideas pueden ser usadas útilmente para el desarrollo de la composición. En el caso de tener alguna melodía ya escrita puede usarse dentro de la composición, el desarrollo de esta durante este proceso puede dar un excelente resultado dentro de la obra.

Acerca del análisis de obras de compositores, se recomienda realizar entrevistas ya sea al propio compositor o a un tercero que tenga experiencia en el análisis e interpretación de su repertorio. Esto ayuda de manera significativa a la investigación y entendimiento no solo de las obras sino del autor.

En el caso de probar la metodología experimental es necesario contar con un grupo de ensamble consolidado ya que de esto dependerá los resultados en cuanto la obra. Si los músicos cambian o no hay un compromiso como grupo, los resultados no podrían ser muy buenos.

Finalmente es importante seguir trabajando en la funcionalidad de la obra en cuanto a ensamble ya que esto ayudará a que la obra suene mejor en interpretación. También se recomienda dar una nueva revisión a la partitura ya que esto ayudará a pulir la obra y a corregir errores si es que los hubiese.



## **Bibliografía**

Cheul, Luis «Armonía popular moderna» Chile, 2010.

Guerrero, Fidel Pablo «Primicias de la Guitarra Ecuatoriana», Pomasqui, Ecuador, 2018

Gómez Rodríguez, Hugo Jefferson «Ciclos: Composición basada en los tonos del Inti Raymi de la comunidad indígena “La Calera” de la ciudad de Cotacachi»<sup>1</sup> (Guayaquil, Título de Licenciado en Artes Musicales y Sonoras, (2019)

Obando Mayorga, Byron Geovanny “CRONOLOGÍA” Creación de una Suite Sinfónica basada en ritmos ecuatorianos. Tesis de Magister en Pedagogía e Investigación musical. Cuenca 2015.

Ortega Cedillo, Nelson Darío «El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la Suite N° 1.», Tesis para Magister en Musicología, Universidad de Cuenca. (Cuenca 2017)

Pazmiño Trotta, Terry. «Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador: tomo 2 El danzante, El yumbo, el San Juanito, La tonada». Quito, Abril 2012.

LLacer Pla, Francisco. «Guía Analítica de Formas Musicales para estudiantes», *Lección 11: La Suite I tiempos característicos*, Real Music.

Mirando, Ricardo y Tello, Aurelio «La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana La música en Latinoamérica vol.4», Sistema de Relaciones Exteriores de México, (2011)

Moreno, Segundo Luis. «Suite Ecuatoriana N°2», partitura 1944.

Moncada García, Francisco. «La más sencilla, útil y práctica: Teoría de la Música», Ediciones Framog. México.

Mullo Sandoval, Juan. Música Patrimonial del Ecuador, Publicación y edición auspiciadas por el Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.

Pazmiño, Terry. «Suite Ecuatoriana N°1», partitura, 1982, Ediciones Terpez, Watsila.

Ramos Altamira, Ignacio «Historia de la Guitarra y guitarristas españoles». Cap. I Orígenes de la Guitarra, Editorial Club Universitaria, Alicante.

Schiaffino Alvarado, Gladys. «Problemática de la Ópera en el Ecuador y en Latinoamérica, Revista de Investigación y Pedagogía del Artes, Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca», 2017.

Vasco Garzón, Marcia «¿Música nacional, música nacionalista o música ecuatoriana? En camino hacia una construcción conceptual, Colloquia Revista de Pensamiento y Cultura.» Vol. 5, 2018.

Talavera Sosa, Edison Javier «Creación de una Suite Sinfónica con los géneros de la música popular más representativos del Ecuador y su desarrollo estético basada en las concepciones compositivas contemporáneas», Tesis para Magister en Musicología, Universidad de Cuenca. (Cuenca, 2012)

Universidad Central del Ecuador, Boletín de prensa N°586: «Cantata en Homenaje al 15 de noviembre de 1922.» 2019.  
<https://repositorio.uce.edu.ec/archivos/jmsalazara/Boletines/Boletines2019/2/586.pdf>

## **Anexos:**

### **Breve Biografía de Segundo Luis Moreno**

Segundo Luis Moreno fue un compositor y musicólogo nacido en Cotacachi en el año de 1882. Es considerado uno de los primeros musicólogos por su recopilación de campo sobre las fiestas y géneros ecuatorianos, las cuales se encargó de plasmar en libros y ensayos. Según el musicólogo Nelson Ortega el maestro Moreno tenía un diario el cual transcribía melodías de géneros ecuatorianos, así mismo los elementos musicales de cada una de ellas que habrían sido recogidas durante su investigación de campo, sin embargo, ha sido considerado perdido después de que este mismo fuera robado cuando estaba delicado de salud.<sup>102</sup> Moreno pertenece a la Banda Cotacachi, sin embargo, su padre, director de la Banda, lo manda a estudiar al conservatorio de Quito. Domingo Brescia fue su profesor de contrapunto, interpretación y solfeo. Brescia es el que incentivó a sus alumnos<sup>103</sup> a investigar y componer sobre ritmos ecuatorianos, siendo Moreno quien se encargara de hacer esto durante toda su vida. Moreno, escribió muchas obras, entre ellas cantatas, marchas, canciones, himnos y sus suites primero a piano<sup>104</sup>. Wilson Haro considera que fue un músico muy disciplinado por todo lo que compuso, los libros que escribió y las gestiones que realizó para abrir conservatorios en otras ciudades como Cuenca. Moreno muere en 1972.

### **Cotacachi, y las Bandas Españolas**

Para explicar el contexto y vida de Moreno, Wilson Haro nos habló sobre Cotacachi, ciudad en la cual han nacido muchos músicos, entre ellos Moreno y él mismo. Nos dice que la ciudad en los años 1900 aproximadamente no era muy poblada y constaba entre 1000 habitantes más o menos, pues la mayoría se dedicaban a la música y la confección de cuero. Por tal razón era común que dentro de la misma Banda se encontraran familiares. Como evidencia está la foto de la Banda de Cotacachi donde aparece Segundo Luis Moreno y su padre, Alberto Moreno Andrade, quien era el director de la banda en ese entonces. Haro dice que esta foto explica mucho del contexto en el cual se puede describir a Moreno porque la formación previa a la académica no define solo el estilo de este compositor.

---

<sup>102</sup> Nelson Ortega (Musicólogo Ecuatoriano), en conversación con el autor, julio 2021.

<sup>103</sup> Brescia enseñó a Sixto Durán Ballén, Francisco Salgado (padre de Humberto Salgado) y Segundo Moreno.

<sup>104</sup> Wilson Haro (Compositor y Director), en conversación con el autor, julio 2021.

Moreno es fruto de una sucesión de compositores, de una sucesión de música que se hizo, no es él solo. El hecho de que Moreno proviene de un proceso musical de su pueblo. Y hablo de proceso porque en esa banda ve a uno grandes. Su hermano es otro importantísimo músico en el anonimato. El hermano de Moreno es un gran compositor y con la misma línea de Segundo Luis Moreno, muy académico en el fondo. Vemos en la foto a Don Virgilio Chávez, vemos al padre de don Marco Tulio Hidrovo, vemos a Don Filipón Proaño, otro gran músico que está todavía invisibilizado y Moreno nace de todo esto.<sup>105</sup>

Las Bandas de Pueblo, o llamadas Bandas Españolas<sup>106</sup> en ese tiempo, tuvieron un lugar muy importante en la ciudad de Cotacachi, ya que dentro de su repertorio estaban Mozart, Bach, Haydn, Tangos y los ritmos ecuatorianos también. El director era el encargado de realizar los arreglos y/o adaptaciones, y conociendo el repertorio el nivel de escritura en arreglos debió ser muy alto.

Wilson nos cuenta como experiencia que realizó una adaptación para banda sinfónica de una de las partituras de banda durante ese periodo de tiempo, y los resultados fueron impresionantes al ver que suena igual que como una orquesta sinfónica. «(...) es impresionante ver el manejo que tenían de las bandas los músicos de esta generación.»

### **Biografía Terry Pazmiño**

Terry Pazmiño nace en 1949, Quito -Pichincha. Es un guitarrista y compositor ecuatoriano que se ha dedicado a componer y arreglar música para guitarra sola, duos y tríos. Estudió en el conservatorio Juan José Landaeta en Caracas, Venezuela donde tomó clases con Antonio Lauro y Alirio Díaz. Siempre estuvo muy cercano a la música e identidad ecuatoriana, por eso sus trabajos de armonizaciones con sus profesores eran de canciones ecuatorianas. Su primer trabajo fue Carabuela, el cual lo realizó en contrapunto a dos voces. Escribir los libros autodidácticos sobre los géneros ecuatorianos, fue un trabajo que quiso hacer para pasar su conocimiento hacia las nuevas generaciones, un trabajo de más de 50 años. Expone en estos libros sobre la cadencia ecuatoriana, como única y propia del Ecuador. Ha difundido la música ecuatoriana por todo el mundo, realizando conciertos y charlas sobre los géneros ecuatorianos. Estudió en el conservatorio de la Universidad de París, donde recibió clases con Alberto Ponce.

---

<sup>105</sup> Wilson Haro (Compositor y Director), en conversación con el autor, julio 2021.

<sup>106</sup> Wilson Haro (Compositor y Director), en conversación con el autor, julio 2021.

## Fotos de grabación y prácticas



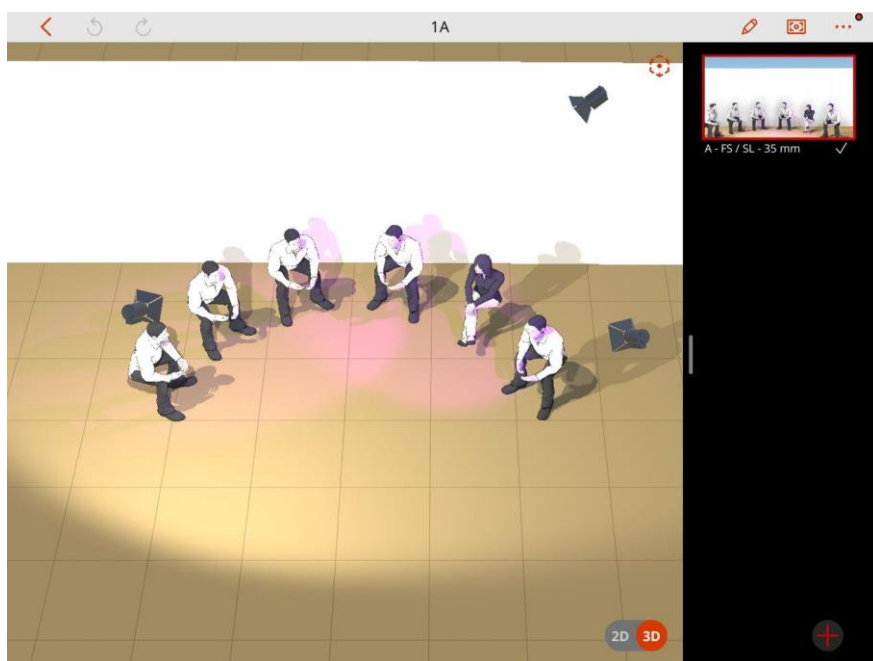
**Ilustración 101 Primer ensayo, indicando los cambios de compás a Issac Quinde.**



**Ilustración 102 Haciendo reconocimiento del lugar junto al director de Video. Nuria Meza, Carol Arosemena y Yasser Quevedo.**



**Ilustración 103** Reunión con Iván Montiel, Técnico de luces de Mz 14. Para definir el tipo de luces a usar en la grabación.



**Ilustración 104** Figura explicativa sobre la formación para un ensamble de guitarras, hecha por Yasser Quevedo.



**Ilustración 105 Montaje previo a grabación, el viernes 13 de agosto. Issac Castro y Darío Dávalos**



**Ilustración 106 Integrantes del Ensemble: Nuria Meza, Danny Vera, Issac Quinde, Alfredo Muñoz, Eduardo Cedeño, Jonathan Aguilar, y Ana Albán. (De izquierda a derecha)**



**Ilustración 107** Grabación de la Suite Ecuatoriana del Ensamble de Guitarras



**Ilustración 108** Prueba de sonido, Darío Dávalos montando micrófonos.





*Ilustración 109 Las primeras guitarras: Jonathan Aguilar y Ana Albán.*



*Ilustración 110 Las cuartas guitarras afinando. Nuria Meza e Issac Quinde.*



Ilustración 111 El equipo de grabación. Issac Castro, Camila, Darío Dávalos y Yasser Quevedo.



Ilustración 112 Kimberly Mancilla Haciendo Claqueta para empezar la grabación.



**Ilustración 113 Darío Dávalos probando sonido para la grabación.**



**Ilustración 114 Desmontaje de los equipos después de la grabación. Job Rosales, Camila Guerrero y Darío Dávalos.**

# Partituras

# Suite Ecuatoriana I

## CELEBRACIÓN Y FIESTA

Nuria Isabel M.M.

**Introducción**

$\text{♩} = 50$

Guitarra clásica 1

Guitarra clásica 2

Guitarra clásica 3

Guitarra clásica 4

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

**interludio**

$\text{♩} = 70$

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*f marcato*

*f*

*f marcato*

*mf*

*f marcato*

*mf*

*f marcato*

*mf*

26 <sup>8</sup>

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

34 **B** <sup>8</sup>

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

42 <sup>8</sup>

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

**Puente modulatorio**

50

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

61

Guit. 1  $\textcircled{3}$   $\textcircled{2}$   $\textcircled{1}$

Guit. 2

Guit. 3 *p*

Guit. 4 *p*

**interludio**

67

Guit. 1 *f*

Guit. 2 *f*

Guit. 3 *f marcato* guiarse con la segunda guitarra *f marcato* *f marcato* *f marcato*

Guit. 4 *f marcato* *f marcato* *f marcato* *f marcato* *f marcato* *f marcato* *f marcato* *f marcato*

**C**

75

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

82

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

89 **D**

Guit. 1  
Guit. 2  
Guit. 3  
Guit. 4

97

Guit. 1  
Guit. 2  
Guit. 3  
Guit. 4

105 **E**

Guit. 1  
Guit. 2  
Guit. 3  
Guit. 4

113

Guit. 1  
Guit. 2  
Guit. 3  
Guit. 4

*mf* *p*



**Puente modulatorio**

123

Guit. 1 *mf*

Guit. 2 *mf* respuesta a guitarras unisono

Guit. 3 *mf*

Guit. 4

131

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

137

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

**Reexposición**

145 8

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4 *mf*

152 <sup>8</sup>

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

**Coda**

159 <sup>8</sup>

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

# Suite Ecuatoriana I

## NOSTALGIA PORTEÑA

Nuria Isabel M.M

**Introducción**

$\text{♩} = 120$

Musical score for the Introduction section, featuring four staves of classical guitar. The music is in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

**A**

Musical score for section A, featuring four staves of guitar. The section begins with a repeat sign. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the four staves. A 'To Coda' marking is present at the end of the section. The score includes dynamic markings such as accents and slurs.

22 **B**

Guit. *p*

Guit. *mf*

Guit. *mp*

Guit. *mp*

31

Guit. *p*

Guit. *mf*

Guit. *mp*

Guit. *mp*

1. | 2.

39 **C**

Guit. *p*

Guit. *mp*

Guit. *p*

Guit. *mf*

Guit. *mp*

Guit. *mp*

Guit. *f*

Guit. *mf*

48

Guit. *f*

Guit. *mf*

54

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

*p*

*mp*

62

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

*p* pizz.

*mf*

*p* pizz.

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

D.S. al Coda

**Coda**

Guit.

Guit.

Guit.

Guit.

# Suite Ecuatoriana I

## LOS YUMBOS

Nuria Isabel M.M.

### Introducción

*J. = 80*

Guitarra clásica 1

Guitarra clásica 2

Guitarra clásica 3

Guitarra clásica 4

*mf*

*mf*

*Rit*

*Rit*

*Rit*

**A**

*mf*

*mf*

*J. = 85*

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*ff*

*mf*

*mf*

**B**

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*p*

*p*

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

40 **C**

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*f*

45

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*p*

*p*

**Desarrollo**

52 **D**

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*p*<sub>sub</sub>

*mf*

*p*<sub>sub</sub>

*mf*

*p*<sub>sub</sub>

*p*<sub>sub</sub>

63

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*mf*

*p*

*mf*

**E**

69

Guit. 1 *ff*

Guit. 2 *f*

Guit. 3 *f*

Guit. 4 *f*

78

Guit. 1 *ff*

Guit. 2 *f*

Guit. 3 *f*

Guit. 4 *f*

**F**

88

Guit. 1 VII VII VII V

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

**Reexposición**

95

Guit. 1 *mf*

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4



105

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

Detailed description: This section contains measures 105 through 112. It features four guitar parts. Guit. 1 and Guit. 2 play a melodic line with eighth notes and rests, ending with a forte (*f*) dynamic. Guit. 3 plays a similar melodic line with some chromaticism, also ending with a forte (*f*) dynamic. Guit. 4 provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, ending with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

**Coda**

113

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

Detailed description: This section is the Coda, covering measures 113 through 116. Guit. 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes with a grace note, ending with a fermata. Guit. 2 plays a simple eighth-note accompaniment, ending with a fermata. Guit. 3 plays a simple eighth-note accompaniment, ending with a fermata. Guit. 4 plays a simple eighth-note accompaniment, ending with a fermata. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

# Suite Ecuatoriana I

## Plaza San Francisco

Nuria Isabel M.M

$\text{♩} = 80$  C: V -----

Guitarra clásica 1

Guitarra clásica 2

Guitarra clásica 3

Guitarra clásica 4

2. C: VII -----

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

Interludio

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

**B**

**IX** -----

20

Guit. 1: *p* *dolce* *f* *p*

Guit. 2: *f* *p*

Guit. 3: *f* *p* *f* *p*

Guit. 4: *p* *f* *p*

30

Guit. 1: *f*

Guit. 2: *mf*

Guit. 3: *f*

Guit. 4: *f*

**Puente modulatorio**

**interludio**

39

Guit. 1: *f*

Guit. 2: *mp* *f* *mf*

Guit. 3: *f*

Guit. 4: *mf* *f* *mf*

**C**

**C IX** -----

48

Guit. 1: *f*

Guit. 2: *f*

Guit. 3: *f*

Guit. 4: *f*

53

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*mf*

**interludio**

61

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

69

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

**D** **C: X**

*p dolce* *f* *p* *f*

*mf* *f*

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

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

78

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. 4

*mf*

*mf*

**Final**

88

The musical score consists of four staves, labeled Guit. 1 through Guit. 4. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score begins at measure 88. Guit. 1 has a treble clef and a '5' below the staff. Guit. 2 has a treble clef and an '8' below the staff. Guit. 3 has a treble clef and an '8' below the staff. Guit. 4 has a treble clef and an '8' below the staff. The score includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

# Suite Ecuatoriana No 2 (1944)



Segundo Luis Moreno Andrade

Versión: Wilson O. Haro López

## I. Danzante

Andante  $\text{♩} = 112$

*p* *mf*

E- E-7 (b5) E-/A C B-7(b5)

6 D-7(b5) E-7 (b5) B E- A-

11 A- D- Bb A-

15 G- B A E- E- Moderato  $\text{♩} = 80$

*poco rit...* *f* *mf*

19 E- E- G E-

23

E- E- G E-



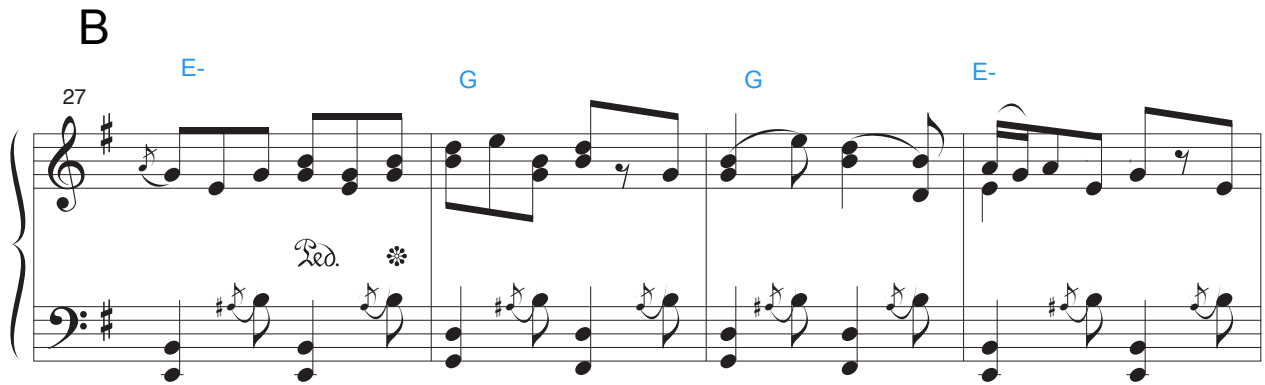
Musical score for measures 23-26. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Chord symbols E-, E-, G, and E- are placed above the staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

B

27

E- G G E-

Red. \*



Musical score for measures 27-30. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Chord symbols E-, G, G, and E- are placed above the staff. A 'Red.' (ritardando) marking with an asterisk is present in the bass line. The music continues with eighth and sixteenth notes.

31

E- G G E-

*p*



Musical score for measures 31-34. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Chord symbols E-, G, G, and E- are placed above the staff. A piano (*p*) dynamic marking is present in the bass line. The music continues with eighth and sixteenth notes.

### Puente modulatorio

35

E- E-

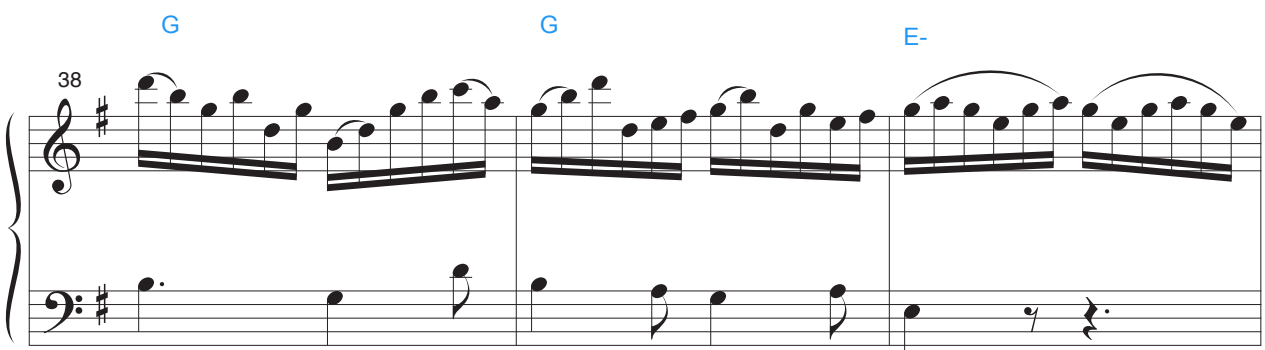
*mf*



Musical score for measures 35-37. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Chord symbols E- and E- are placed above the staff. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the bass line. The music features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes.

38

G G E-



Musical score for measures 38-40. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). Chord symbols G, G, and E- are placed above the staff. The music continues with sixteenth notes in the treble clef and eighth notes in the bass clef.

41

E- G G

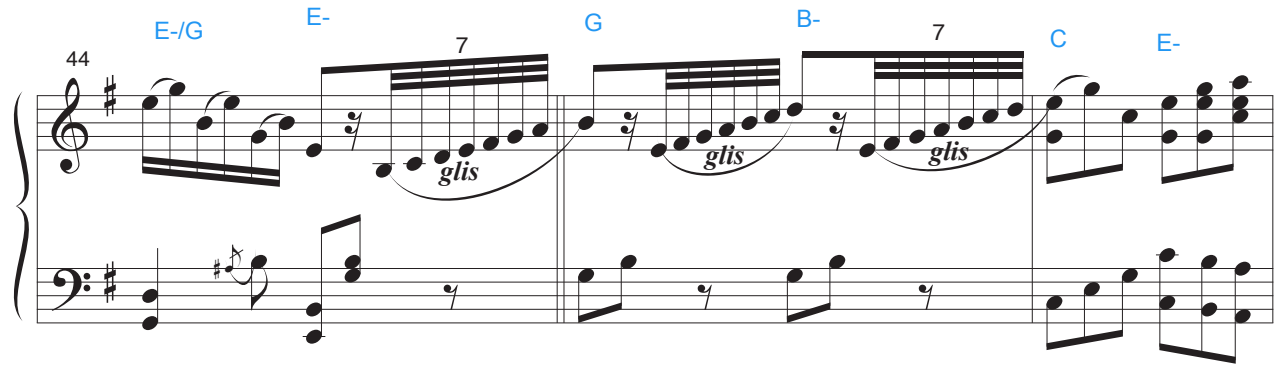


44

E-/G E- G B- C E-

7 7 7

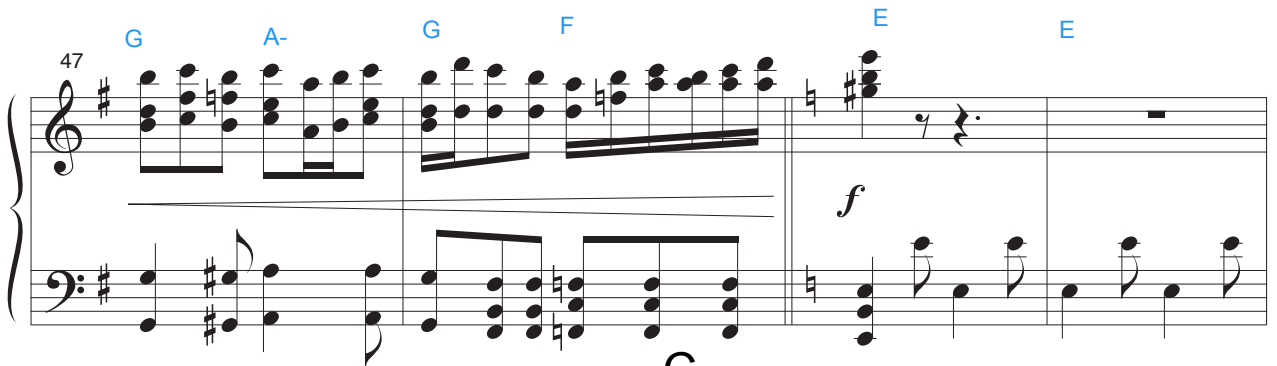
*glis* *glis* *glis*



47

G A- G F E E

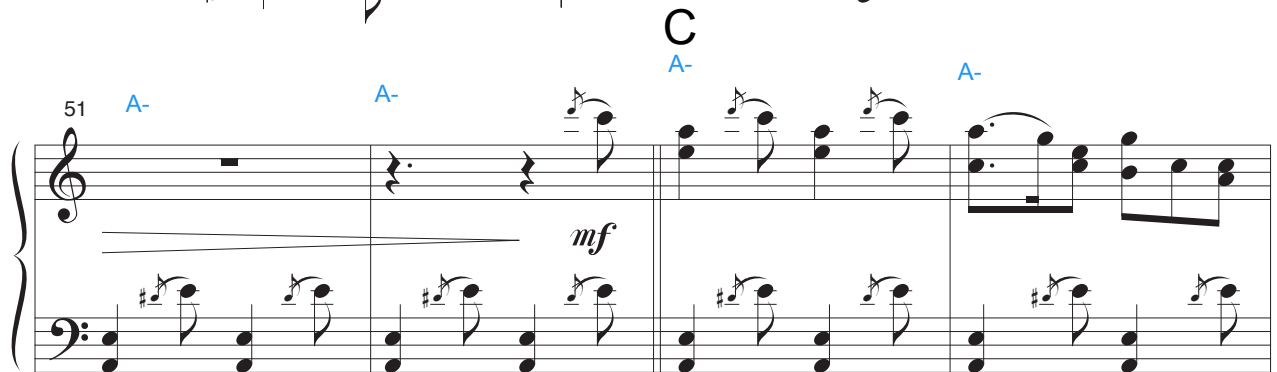
*f*



51

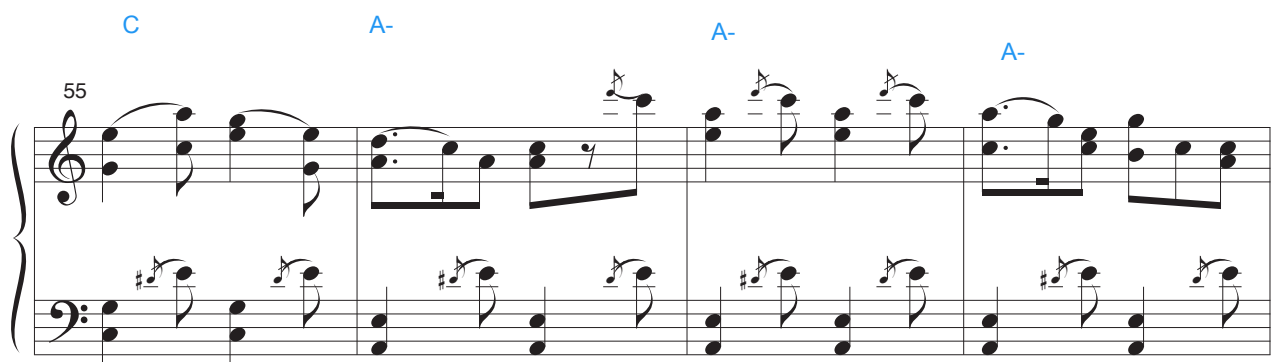
A- A- C A-

*mf*



55

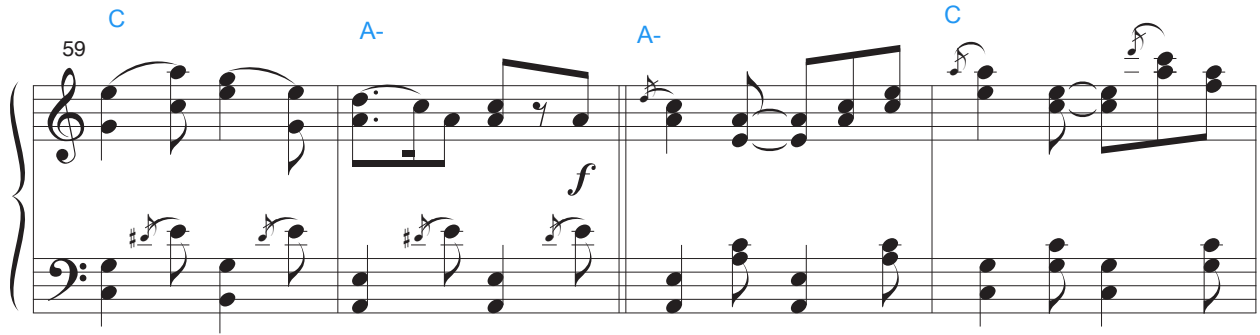
C A- A- A-





59

C A- A- C



Musical score for measures 59-62. The piece is in 2/4 time. Measure 59 starts with a C chord. Measures 60-61 feature A- chords. Measure 62 returns to a C chord. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A forte (f) dynamic marking is present in measure 60.

63

C A- A- C

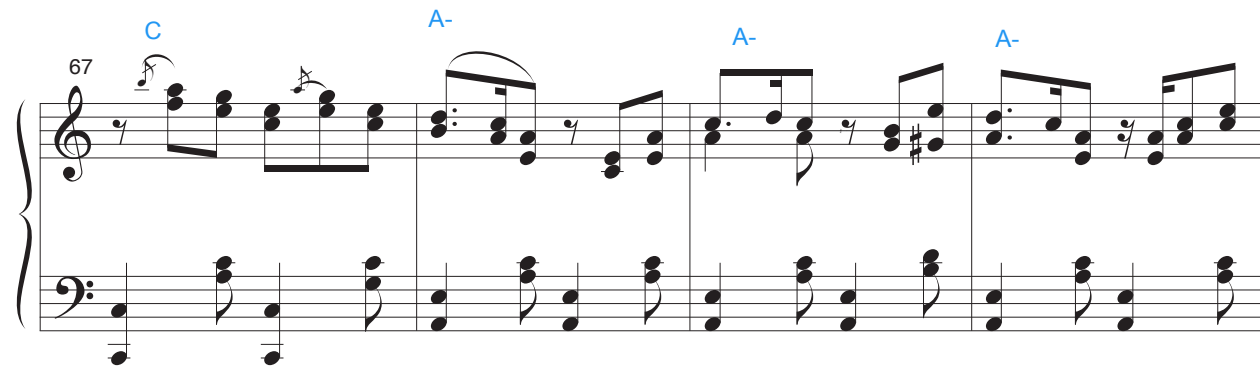


Musical score for measures 63-66. Measure 63 starts with a C chord. Measures 64-65 feature A- chords. Measure 66 returns to a C chord. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A forte (f) dynamic marking is present in measure 63.

### Desarrollo

67

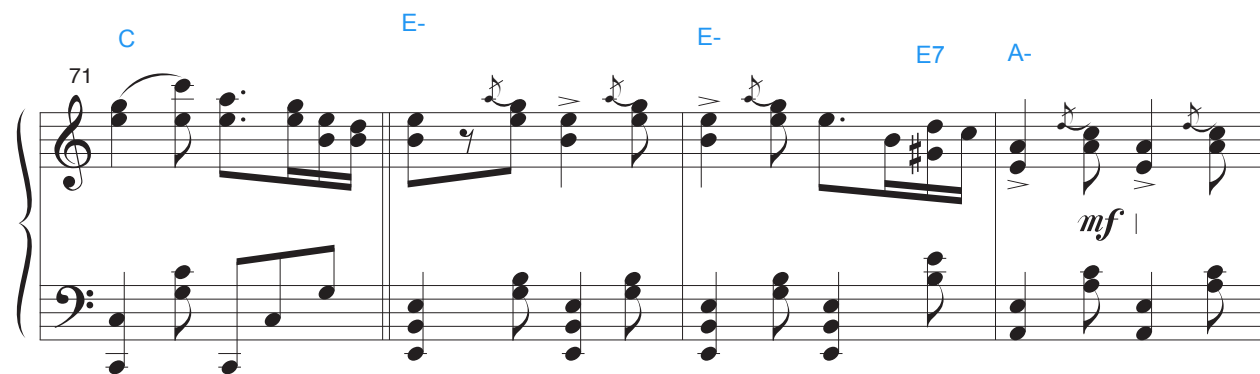
C A- A- A-



Musical score for measures 67-70. Measure 67 starts with a C chord. Measures 68-69 feature A- chords. Measure 70 features an A- chord. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides the accompaniment.

71

C E- E- E7 A- mf



Musical score for measures 71-74. Measure 71 starts with a C chord. Measure 72 features an E- chord. Measure 73 features an E- chord. Measure 74 features an E7 chord followed by an A- chord. A mezzo-forte (mf) dynamic marking is present in measure 74. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides the accompaniment.

75

A- C C A-



Musical score for measures 75-78. Measure 75 starts with an A- chord. Measure 76 features a C chord. Measure 77 features a C chord. Measure 78 features an A- chord. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides the accompaniment. A forte (f) dynamic marking is present in measure 75.

# Puente moduladorio o desarrollo



Suite Ecuatoriana No 2. Segundo Luis Moreno Andrade. I. Danzante - 5 -

79

D/F# D-/F E-7 F E- B-

83

E- F#-7(b5) G E

87

A- F A- B

A3

91

E- E- G

94

E- E- E-

# B1



Suite Ecuatoriana No 2. Segundo Luis Moreno Andrade. I. Danzante - 6 -

97

G E- E-

100

G G B-/F# E-

103

E- G G B-/F#

## A4

106

E- E- G

109

G E- E- C

112

E- G E-

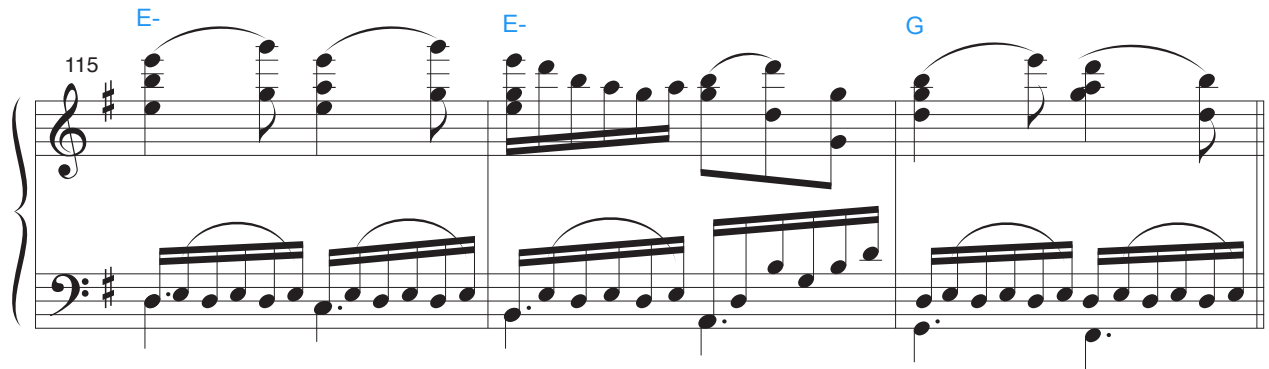


A5 Final

Detailed description: This system contains measures 112, 113, and 114. The music is in G major (one sharp). Measure 112 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Chords E- and G are indicated above the staff. Measure 113 continues the accompaniment. Measure 114 features a melodic phrase in the treble and a final chord E- in the bass. The text 'A5 Final' is written below the first staff.

115

E- E- G



Detailed description: This system contains measures 115, 116, and 117. The music continues with a similar texture. Chords E- and G are indicated above the staff. Measure 117 ends with a melodic phrase in the treble and a chord E- in the bass.

118

E- E- E- E-

*mf* *p rit. poco a poco*



Detailed description: This system contains measures 118, 119, 120, and 121. The music is marked *mf* and *p rit. poco a poco*. The texture is more sparse, with chords in the treble and single notes in the bass. Chords E- are indicated above the staff. Measure 121 ends with a melodic phrase in the treble and a chord E- in the bass.

122

F#- G/B

**CODA**  
Andante ♩ = 108

E- G E-

*mf* *p*

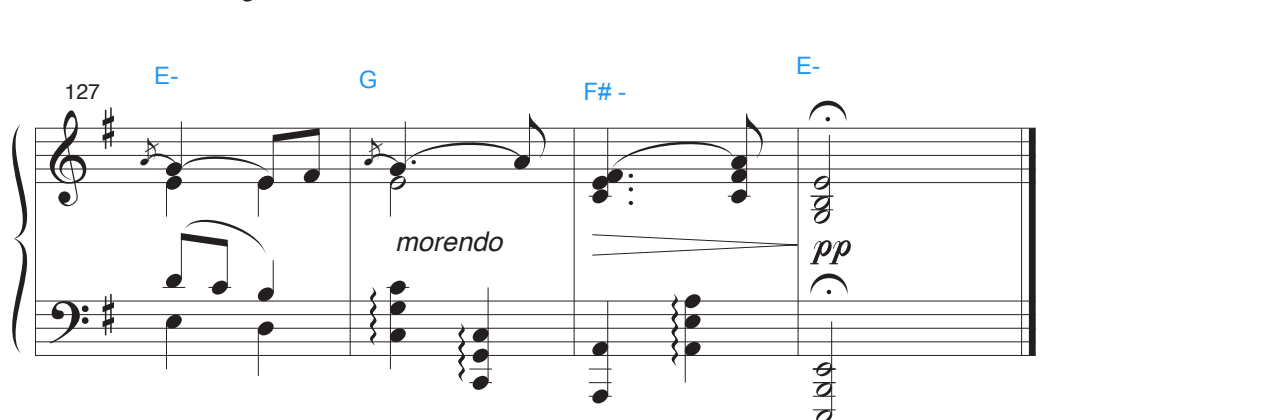


Detailed description: This system contains measures 122, 123, 124, 125, and 126. The section is marked **CODA** and *Andante* with a tempo of ♩ = 108. The time signature changes to 2/4. Chords F#- and G/B are indicated above the first two measures. Chords E-, G, and E- are indicated above the remaining measures. Dynamics *mf* and *p* are marked. Measure 126 ends with a melodic phrase in the treble and a chord E- in the bass.

127

E- G F#- E-

*morendo* *pp*



Detailed description: This system contains measures 127, 128, 129, and 130. The music is marked *morendo* and *pp*. The texture is very sparse, with chords in the treble and single notes in the bass. Chords E-, G, F#-, and E- are indicated above the staff. Measure 130 ends with a melodic phrase in the treble and a chord E- in the bass.

# Suite Ecuatoriana No 2 (1944)

Segundo Luis Moreno Andrade

Versión: Wilson O. Haro López

## II. Sanjuanito

Allegretto  $\text{♩} = 96$



The musical score for "Sanjuanito" is written in 2/4 time with a tempo of Allegretto (♩ = 96). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *f*. Chords are indicated by letters above the notes: C, A-, E-, and F. The piece is divided into two sections, I and II, starting at measure 20. The first section (I) ends at measure 24, and the second section (II) starts at measure 25. The score concludes with a final chord in the bass clef.

26

Bb F F A- Ab

*p*



31


Eb C- C- Eb

*mf*



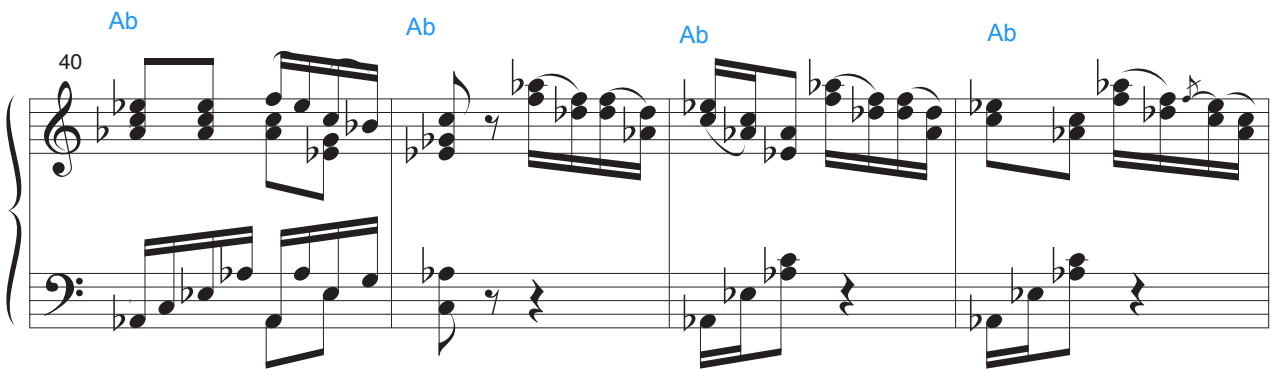
36

F- Ab Ab F-



40

Ab Ab Ab Ab



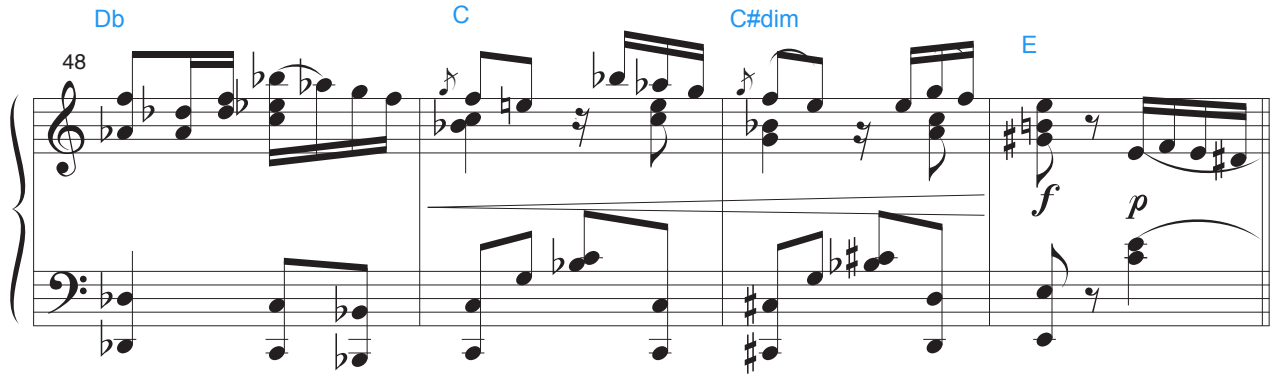
44

Ab F- F- F-

*mf*

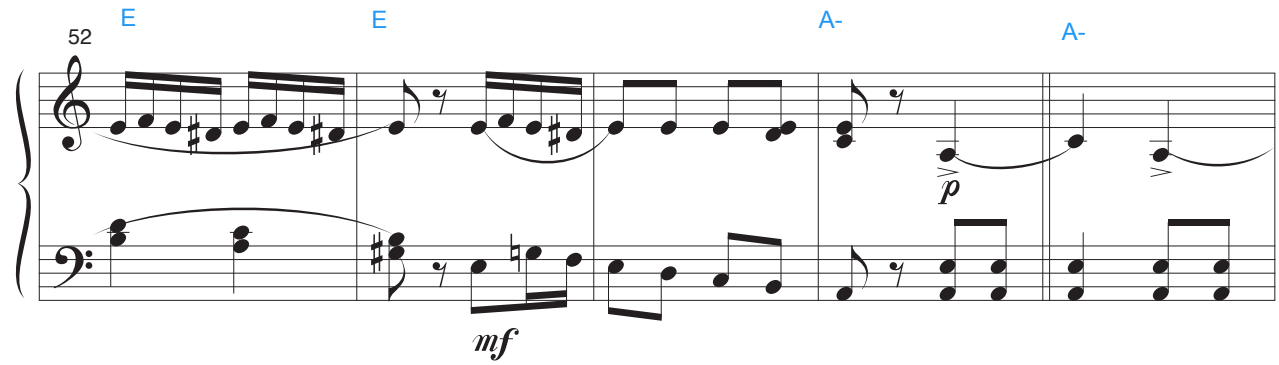


48 Db C C#dim E



Musical score for measures 48-51. The system includes a treble and bass clef. Chords are indicated above the staff: Db, C, C#dim, and E. Dynamics include *f* and *p*.

52 E E A- A-



Musical score for measures 52-56. The system includes a treble and bass clef. Chords are indicated above the staff: E, E, A-, and A-. Dynamics include *mf* and *p*.

57 A- A- A- A- C



Musical score for measures 57-61. The system includes a treble and bass clef. Chords are indicated above the staff: A-, A-, A-, A-, and C. Dynamics include *p*.

62 A- C E A- F A7



Musical score for measures 62-66. The system includes a treble and bass clef. Chords are indicated above the staff: A-, C, E, A-, F, and A7. Dynamics include *mf*.

67 D- D- E C



Musical score for measures 67-70. The system includes a treble and bass clef. Chords are indicated above the staff: D-, D-, E, and C. Dynamics include *p*.

Musical score system 1 (measures 71-74). Chords: A-, C, E-, C. Dynamics: *f*.

Musical score system 2 (measures 75-78). Chords: C, C, A-, A-. Dynamics: *mf*.

Musical score system 3 (measures 79-82). Chords: A-, C/G, F, F. Dynamics: *f*. **Final** label above measure 80.

Musical score system 4 (measures 83-86). Chords: E, B-7(b5), Ab-7(b5), E. Dynamics: *mf*, *f*.

Musical score system 5 (measures 87-90). Chords: E, F, A, C#, A, A. Dynamics: *pesante*.



# Suite Ecuatoriana No 2 (1944)

Segundo Luis Moreno Andrade

Versión: Wilson O. Haro López

## III. Yaraví

Adagio  $\text{♩} = 50$



mf

mf

mf

p

mf

G-

Bb

G-

Bb

G-

5

G-

G-

1 Eb

Eb

Bb

Bb

Bb

D-A

10

G-

2

D

D/A

G-

F-

14

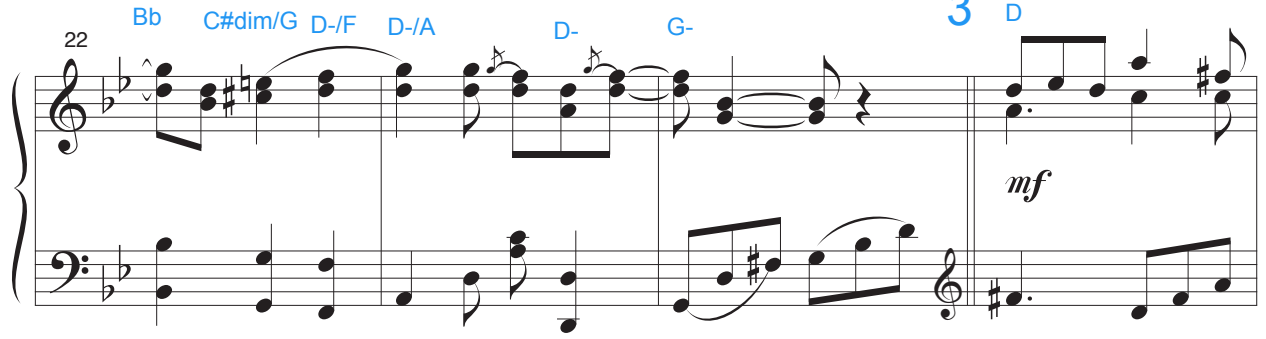
Bb

Bb

Bb

18

22 *Bb* *C#dim/G* *D-/F* *D-/A* *D-* *G-* **3** *D*



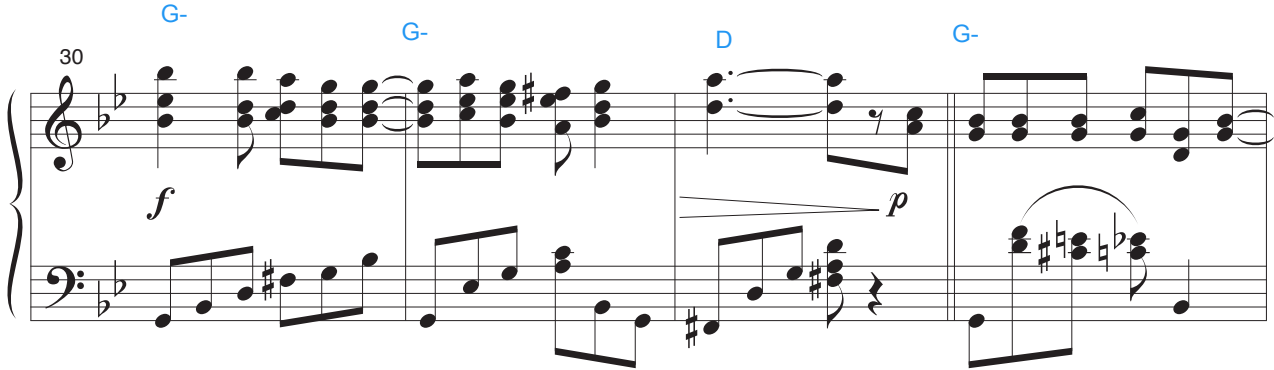
*mf*

26 *D-7(b5)* *G-/D* *G-* **4**



*mf*

30 *G-* *G-* *D* *G-* **4**

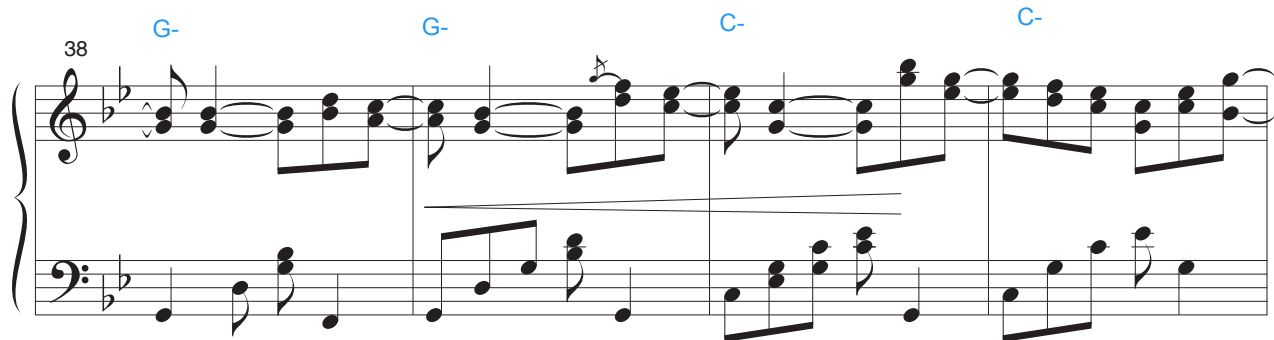


*f* *p*

34 *Bb* *G-*



38 *G-* *G-* *C-* *C-*



42 **G-** **D/F#** **D/F#**

46 **G-** **C-** **D**

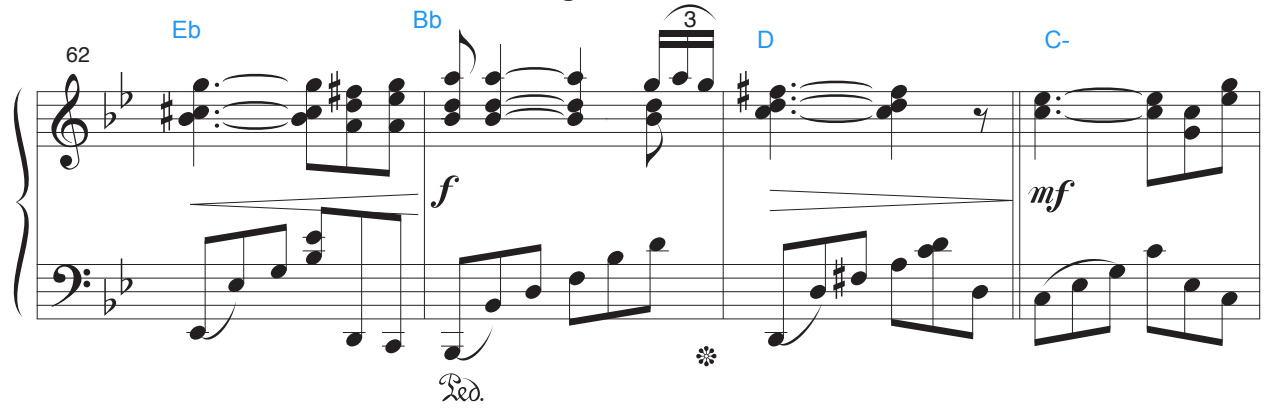
50 **D/A** **C-** **Ab** **G-**

54 **D-** **D-/F** **D** **F#-7(b5)**

58 **D** **D/F#** **G-** **Bb**



62 Eb Bb D C-



*f* *mf*

*Red.* \*

Detailed description: This system contains measures 62 to 65. The key signature has one flat (Bb). Measure 62 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of chords and a triplet of eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *f* to *mf*. Chord symbols Eb, Bb, D, and C- are placed above the staff. A 'Red.' marking with an asterisk is below the bass staff.

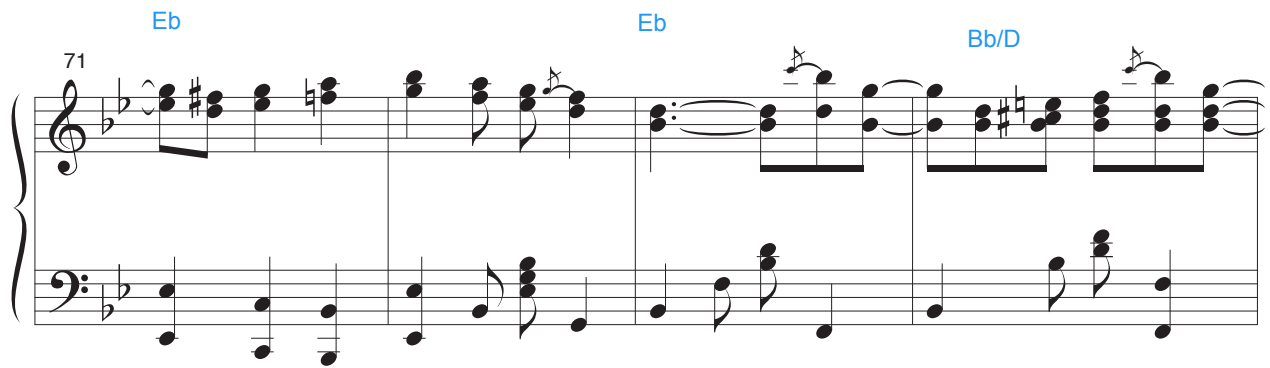
66 Bb D G- Eb



*mf*

Detailed description: This system contains measures 66 to 70. The treble staff features chords and a melodic line. The bass staff continues the accompaniment. Dynamics are marked as *mf*. Chord symbols Bb, D, G-, and Eb are placed above the staff.

71 Eb Eb Bb/D



Detailed description: This system contains measures 71 to 74. The treble staff has chords and a melodic line with accents. The bass staff has a steady accompaniment. Chord symbols Eb, Eb, and Bb/D are placed above the staff.

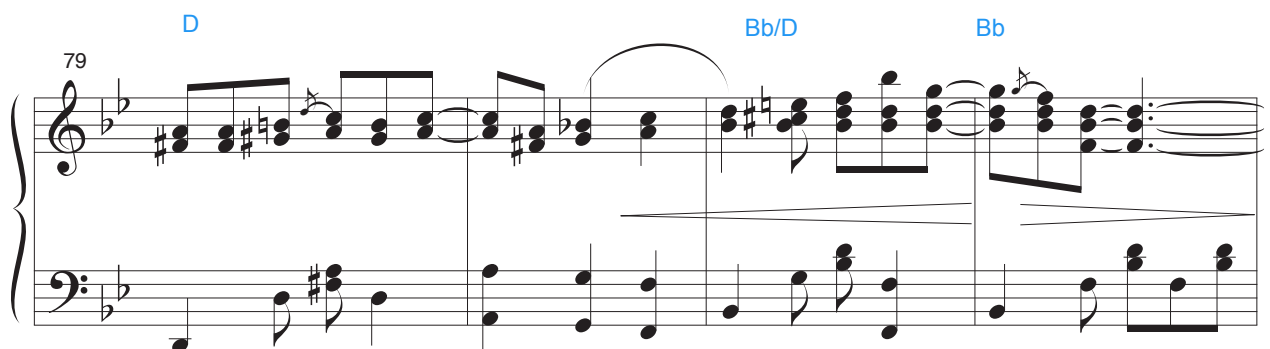
75 D- G- p



*p*

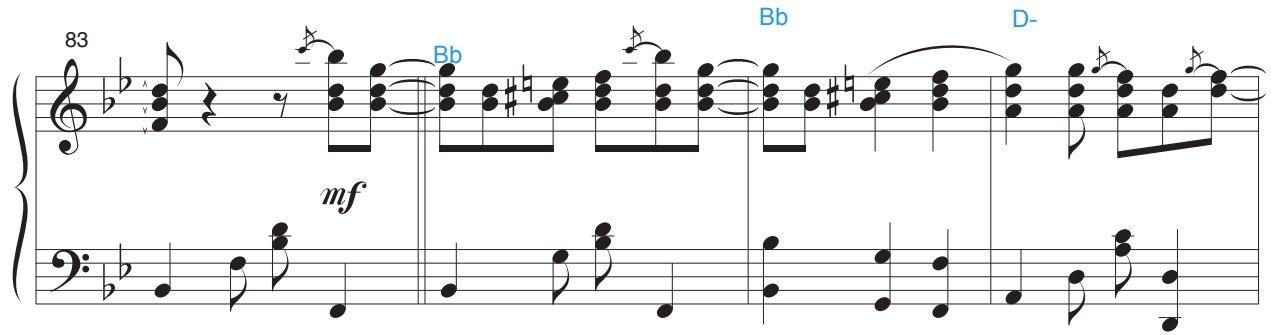
Detailed description: This system contains measures 75 to 78. The treble staff has chords and a melodic line. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamics range from *p*. Chord symbols D- and G- are placed above the staff.

79 D Bb/D Bb



Detailed description: This system contains measures 79 to 82. The treble staff has chords and a melodic line. The bass staff has a steady accompaniment. Chord symbols D, Bb/D, and Bb are placed above the staff.

83 *mf* Bb D-




Musical score for measures 83-86. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. Chords Bb and D- are indicated above the staff.

87 *mp* G- G- G- G- G- Red. \* Red. \* Red. \*



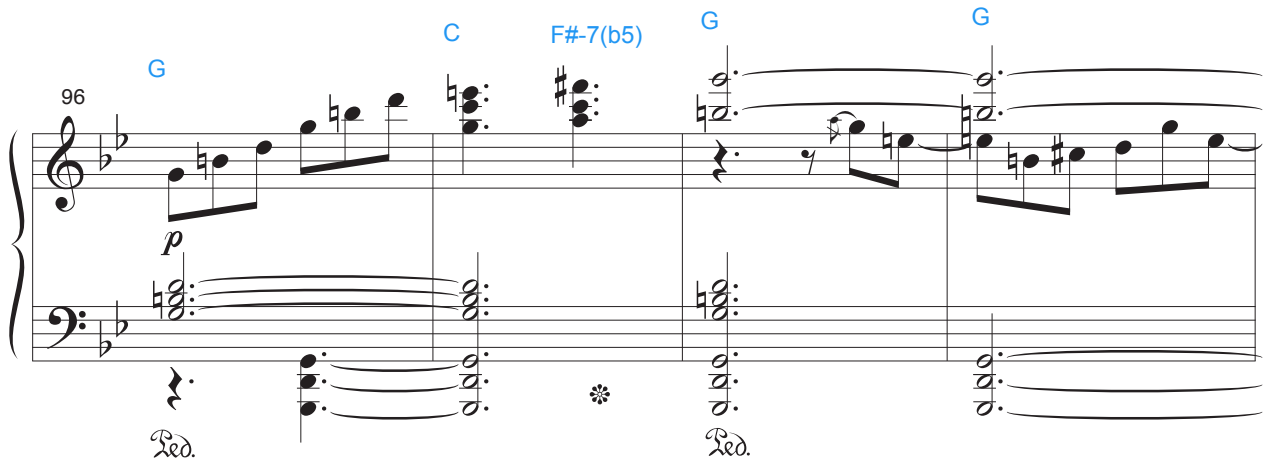
Musical score for measures 87-91. The right hand continues the melodic theme. The left hand has a more active line with slurs. Chords G- are indicated above the staff. Red. and \* markings are present below the bass line.

92 C- G-/Bb D G 3



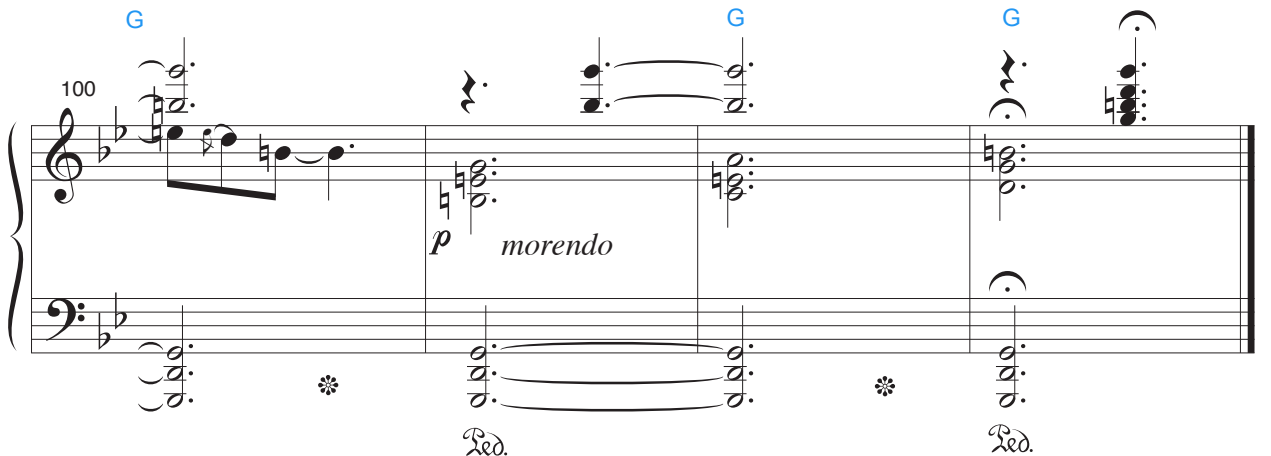
Musical score for measures 92-95. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand continues its accompaniment. Chords C-, G-/Bb, D, and G are indicated above the staff.

96 *p* G C F#-7(b5) G G Red. Red. Red.



Musical score for measures 96-99. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a sustained accompaniment. Chords G, C, F#-7(b5), and G are indicated above the staff. Red. markings are present below the bass line.

100 *p* *morendo* G G G Red. Red. Red.



Musical score for measures 100-103. The piece concludes with a *morendo* instruction. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a sustained accompaniment. Chords G are indicated above the staff. Red. markings are present below the bass line.

# Suite Ecuatoriana No 2 (1944)

Segundo Luis Moreno Andrade

Versión: Wilson O. Haro López

A

## IV. Pasillo

Allegro  $\text{♩} = 144$



Chords: Eb, C-, Ab, G, C-, C-, G/D, G, G/B, C-, G, C-, C-, F-, F-, Eb, G, C-

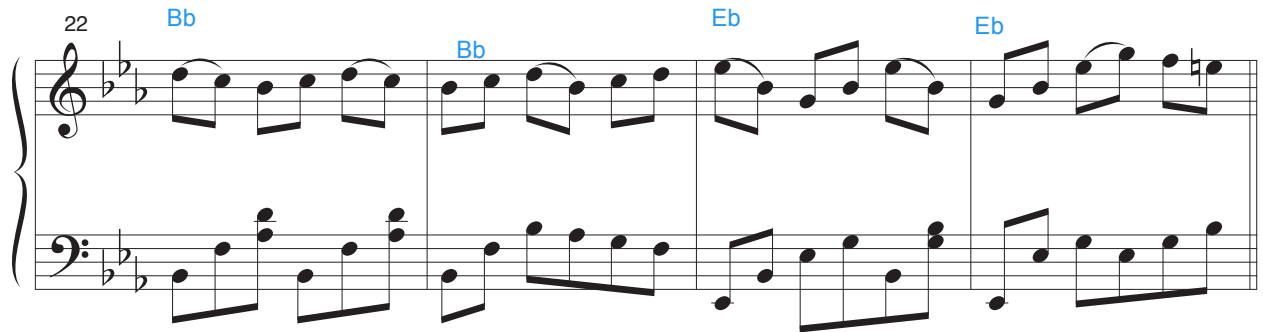
Dynamics: *f*, *p*, *mf*, *f*, *mf*

Performance markings: Red., \*

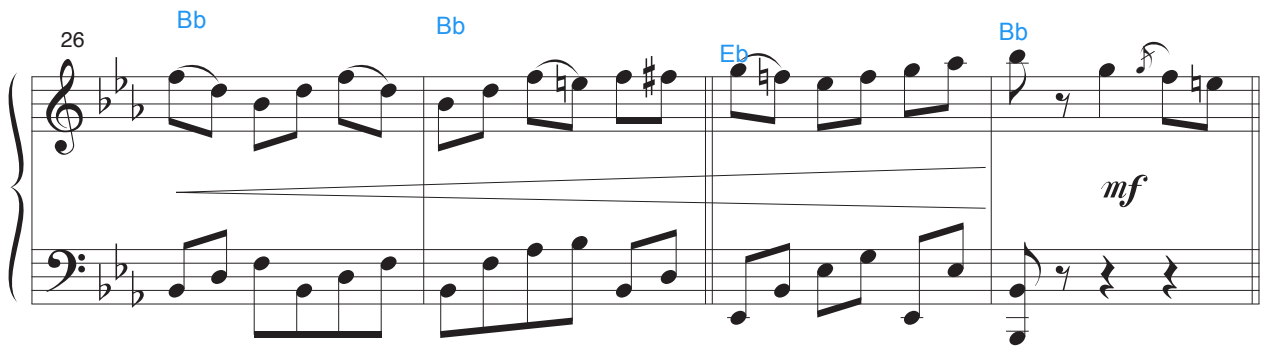
**B**

Suite Ecuatoriana No 2. Segundo Luis Moreno Andrade. IV. Pasillo - 2 -


22 **Bb** **Eb** **Eb**



26 **Bb** **Bb** **Eb** **Bb**

**Modulación transitoria**

30 **G** **B-7(b5)** **C-** **Ab**



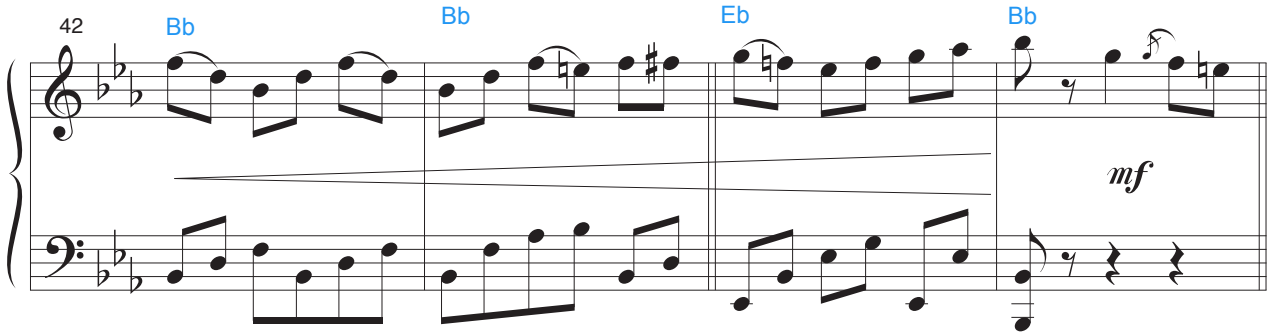
34 **Ab** **F-** **G**



38 **Bb** **Bb** **Eb** **Eb**

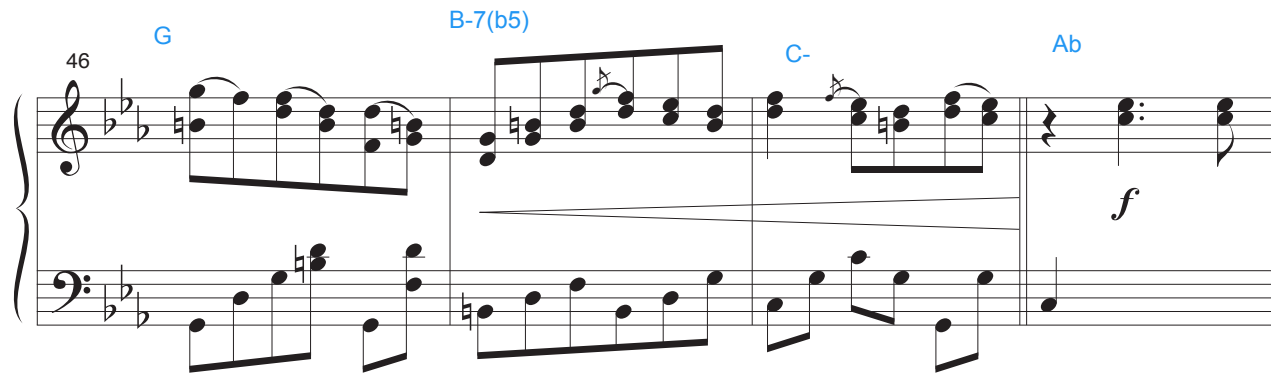


42 **Bb** **Bb** **Eb** **Bb**



*mf*

46 **G** **B-7(b5)** **C-** **Ab**



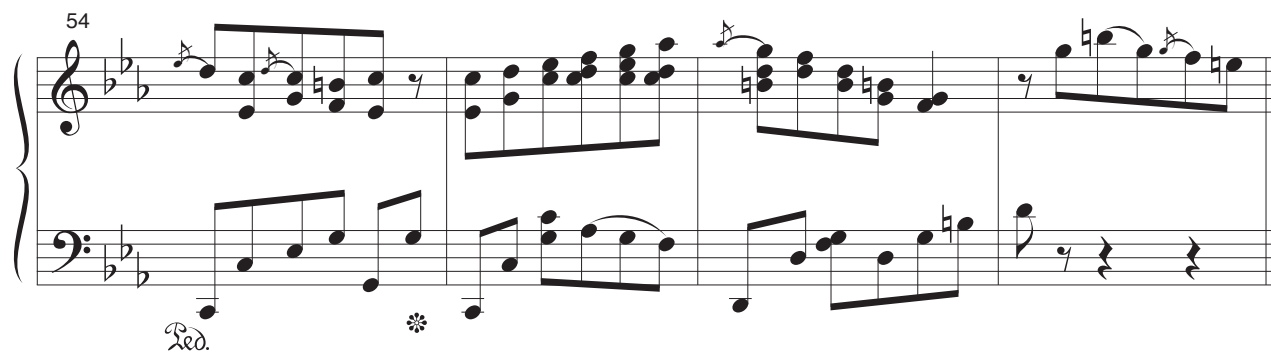
*f*

50 **Ab** **F-** **G**



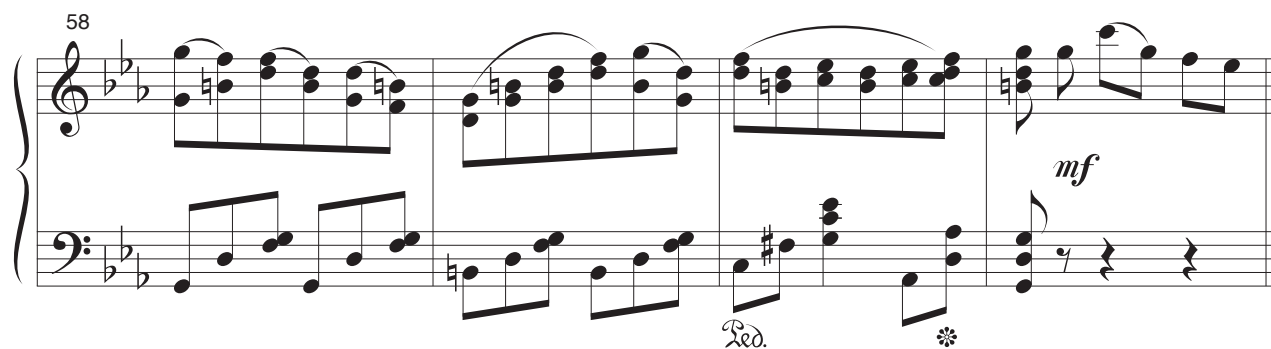
*p*

54



*Red.* \*


58



*Red.* \*



62



*f* *mf*

Detailed description: This system contains measures 62 to 65. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics range from *f* to *mf*.

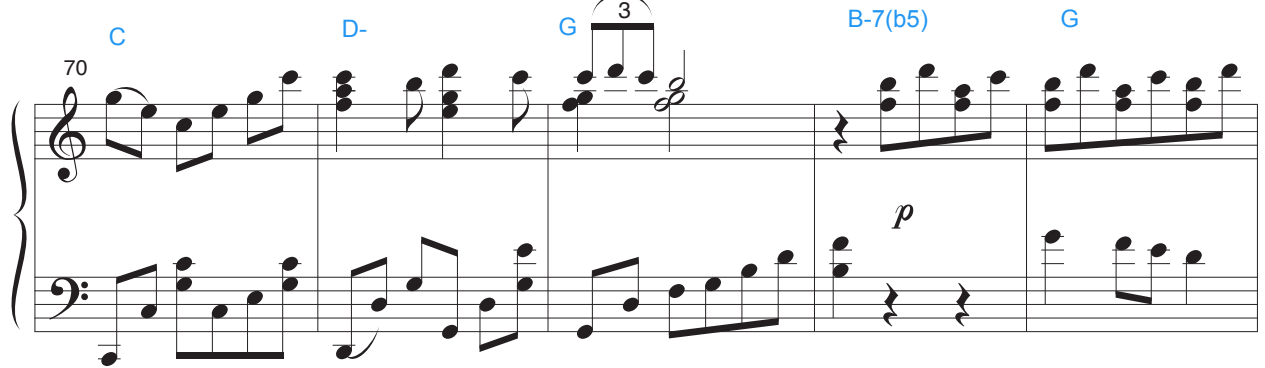
66



*mf*

Detailed description: This system contains measures 66 to 69. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *mf*.

70



*p*

C D- G B-7(b5) G

Detailed description: This system contains measures 70 to 74. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 72. The left hand has a bass line. Dynamics include *p*. Chord symbols C, D-, G, B-7(b5), and G are written above the staff.

75



*mf*

C C C

Detailed description: This system contains measures 75 to 78. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line. Dynamics include *mf*. Chord symbols C, C, and C are written above the staff.

79



*f* *mf*

D- F F C

Detailed description: This system contains measures 79 to 82. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line. Dynamics include *f* and *mf*. Chord symbols D-, F, F, and C are written above the staff.

83

G C

*p* *f*



87

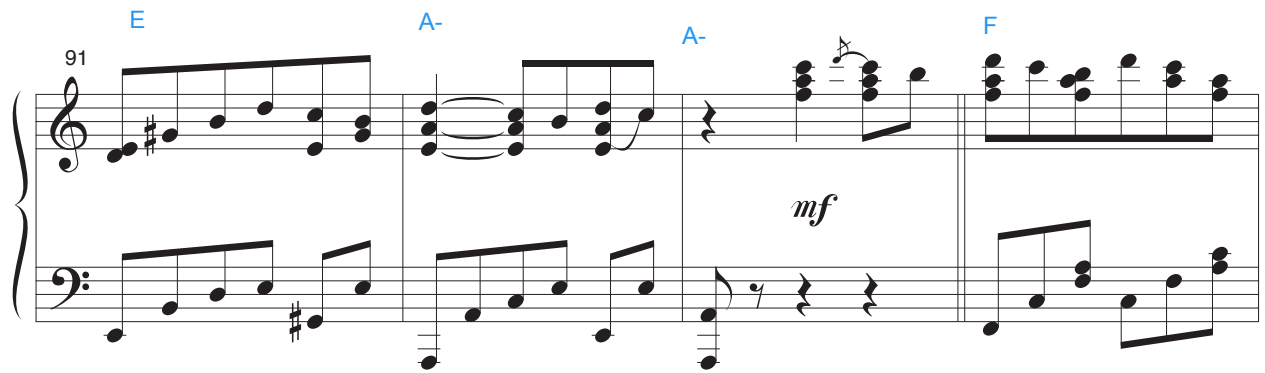
G7 C C E



91

E A- A- F

*mf*



95

F C G



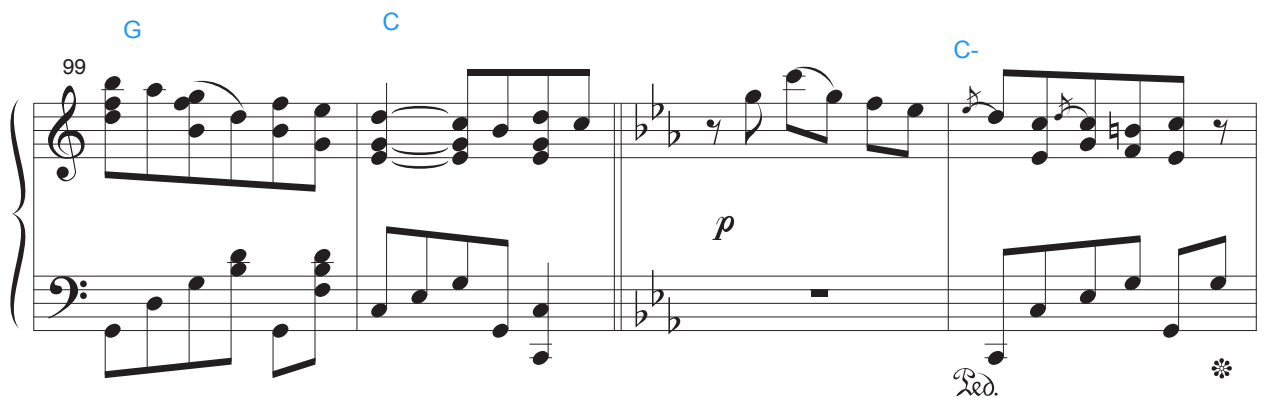
Modulación directa

99

G C C-

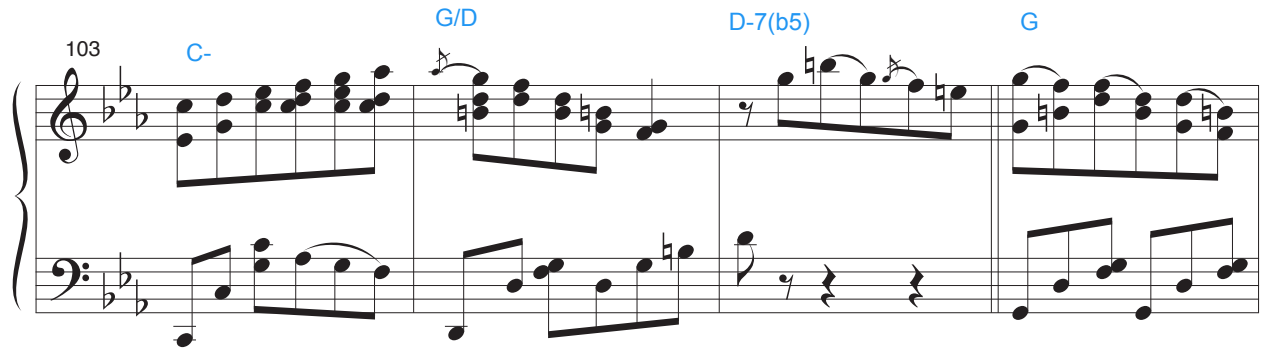
*p*

Red. \*



103

C- G/D D-7(b5) G



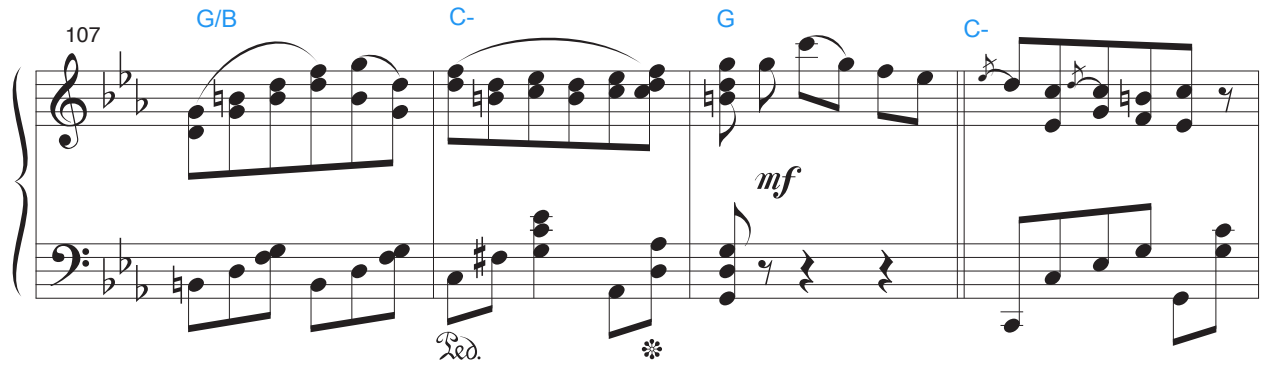
Musical score for measures 103-106. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 103 starts with a C- chord. Measure 104 has G/D and D-7(b5) chords. Measure 105 has a D-7(b5) chord. Measure 106 has a G chord. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

107

G/B C- G C-

*mf*

Red. \*

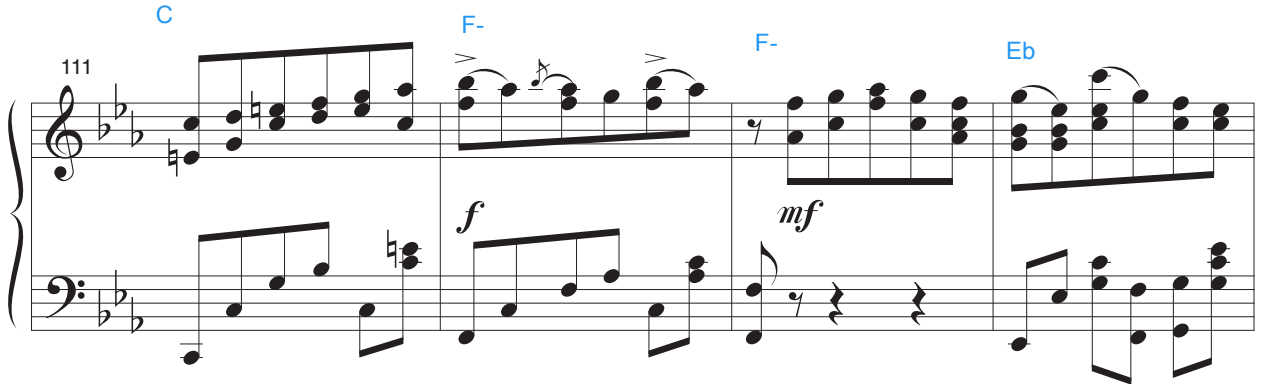


Musical score for measures 107-110. Measure 107 has a G/B chord. Measure 108 has a C- chord. Measure 109 has a G chord. Measure 110 has a C- chord. The dynamic is *mf*. There are markings for 'Red.' and '\*' in the bass line.

111

C F- F- Eb

*f* *mf*



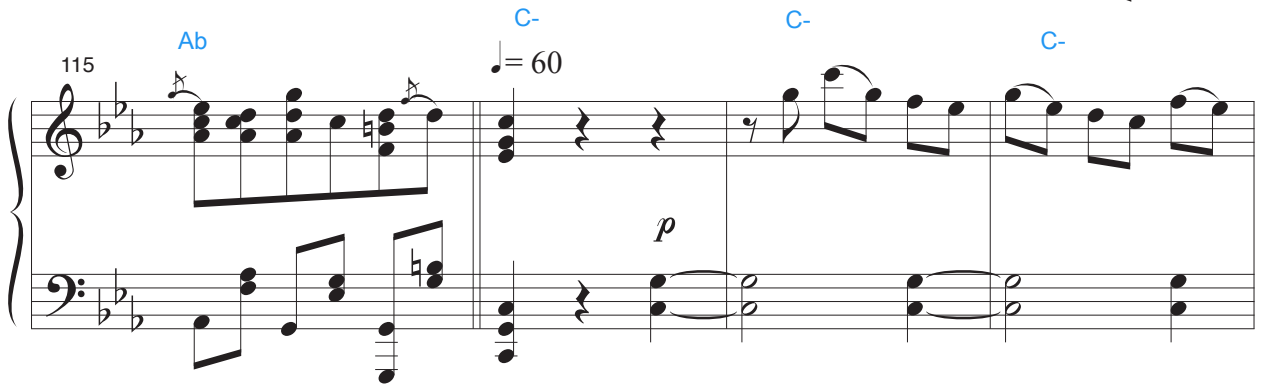
Musical score for measures 111-114. Measure 111 has a C chord. Measure 112 has an F- chord. Measure 113 has an F- chord. Measure 114 has an Eb chord. Dynamics are *f* and *mf*.

115

Ab C- C- C-

*p*

$\text{♩} = 60$



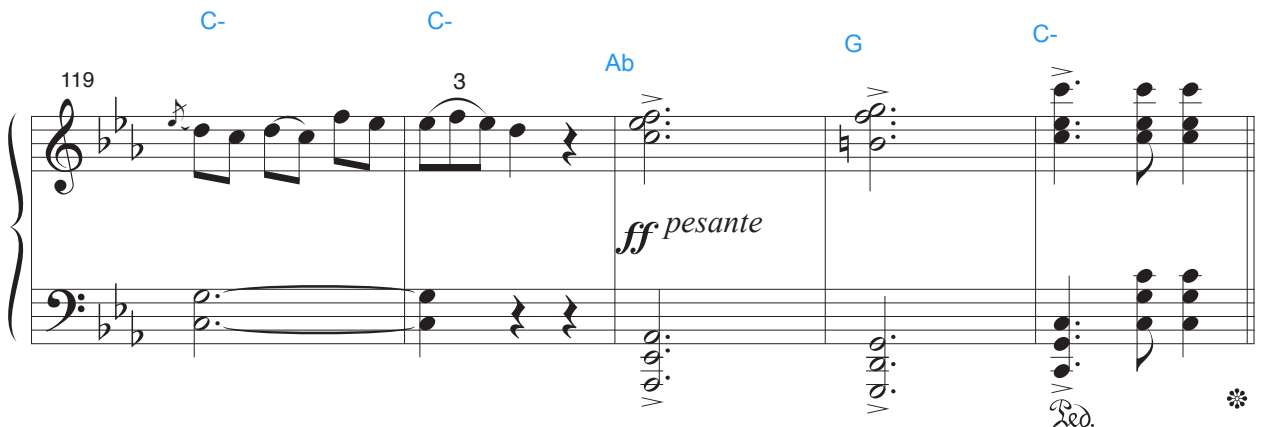
Musical score for measures 115-118. Measure 115 has an Ab chord. Measure 116 has a C- chord. Measure 117 has a C- chord. Measure 118 has a C- chord. The dynamic is *p*. A tempo marking of  $\text{♩} = 60$  is present.

119

C- C- Ab G C-

*ff pesante*

Red. \*



Musical score for measures 119-122. Measure 119 has a C- chord. Measure 120 has a C- chord with a triplet of eighth notes. Measure 121 has an Ab chord. Measure 122 has a G chord. The dynamic is *ff pesante*. There are markings for 'Red.' and '\*' in the bass line.

# Suite Ecuatoriana No1

Terry Pazmi  
1982

I mov

## Tonada Viajera

Tonada ecuatoriana de la cantata al 15 de noviembre  
de 1922 sobre un poema de Rafael Larrea

### Introducción

♩. = 65 Cliché melódico desde Em

Guitar

FIGURACIÓN RÍTMICA TONADA

MOTIVO

A

frase a

SEMIFRASE 1

SEMIFRASE 2

frase b1

frase b2

Puente

SEMIFRASE 1

SEMIFRASE 2 VARIADA

PREGUNTA Y RESPUESTA

# Tonada Viajera

I mov

30

vii°7/bIII I- C V ..... C II ..... I-

I- IV- V7

DISONANCIA

38

B VI C II ..... V-7(11) IV-

vii°7/iv- V-7

45

C II ..... V/i- V/i-

V7(13)/VI VI(9,13) III V/i-

DISONANCIA

52

I- V/VI VII V7 I

CADENCIA PERFECTA

II mov

# Suite Ecuatoriana No 1

## Pueblito Costeño

Terry Pazmiño  
1982

Pasillo ecuatoriano de la cantata al 15 de noviembre  
de 1922 sobre un poema de Francisco Delcazti

### Pasillo ligero

♩ = 130

Guitar

**A**

I- A- V7 E7 IV- V7 V7 V7/IV- A-

**B**

IV- CV..... V/III C III III V- IV- V7

**C**

I- I- I-7 F-(13,11) V7 I- I-

**D**

C III CV V- V7/III C III qv vii°7/IV- qI

18

II mov

Pueblito Costeño

C III -----

24

VIII III V7/III IV- VI- V7 III I-

C VIII -----



30

V7/I- vii°7/IV- IV- VI V7/V V7/i-

36

42

C VII -----

48

V-4 2 I- V- 4 I- V V7 I-

3 2 1 2 3

cadencia perfecta

FINAL

III mov

# Suite Ecuatoriana No1

Tomasa Garcés

Terry Paz  
1982

Cantata al 15 de noviembre de 1922

Albazo

♩ = 100

CV CVIII

Guitar

**tema principal**

motivo final del frase

variación motivo

bajo opuesto



Tomasa Garcés

III *mov*

CV

CIII

CIV

17

Handwritten notes above staff 17: *A-*, *D- G F/A*, *C*.  
 Handwritten notes below staff 17: *4*, *3*, *4*, *2*, *4 2 1 0*, *1*, *4*, *2*, *1*, *3*, *2*.  
 Fingering numbers: 4, 3, 4, 2, 4 2 1 0, 1, 4, 2, 1, 3, 2.

*D-1/A A-*

CII

*D- G F/A C9*

CV

21

Handwritten notes above staff 21: *D- G F/A C9*.  
 Handwritten notes below staff 21: *0*, *1-3*, *D- A-*, *2 0 4 1 0*, *4*, *3*, *4*, *2*, *1*, *0*.  
 Fingering numbers: 0, 1-3, 2 0 4 1 0, 4, 3, 4, 2, 1, 0.

25

Handwritten notes above staff 25: *A-*, *2*.  
 Handwritten notes below staff 25: *CIII*, *4*, *3*, *4*, *2*, *1*, *1*, *1*, *0*.  
 Fingering numbers: 4, 3, 4, 2, 1, 1, 1, 0.

29

Handwritten notes above staff 29: *G D- G/B*, *CVIII*, *Cvii4*.  
 Handwritten notes below staff 29: *3*, *b9*, *4dim E*.  
 Fingering numbers: 3, b9, 4dim E.

33

Handwritten notes above staff 33: *D7*, *C*, *F0*, *C*, *E7*, *F#*, *G#*, *A*, *D- C*, *F*.  
 Handwritten notes below staff 33: *3*, *b9*, *4dim E*.  
 Fingering numbers: 3, b9, 4dim E.

38

Handwritten notes above staff 38: *C*, *E7 F#*, *A-*, *1 A-*, *2 A-*, *sus*.  
 Handwritten notes below staff 38: *3*, *b9*, *4dim E*.  
 Fingering numbers: 3, b9, 4dim E.

*E= F#B C# D# E= C D#*

IV mov

# Suite Ecuatoriana No 1

## Yumbo Brillante

Terry Pazmi  
1982

*Tono: Em*

**Guitar**  $\text{♩} = 120$

Chords: C13 B- E- C13 B- E- E-9 B° E-9 B° C C#°7 C B-

Chords: E- B- E- E- B- B- E- E-7(#13) E-7(#13) C#°7 C#°7 F# E#G# C#°7 F# E/G# E- E-

6 12 18 23 28

3 motivo 1

Da Capo

escala g# pentatónica menor y Si mayor

# Yumbo Brillante

Terry Pazmiño  
1982

IV mov

Chord progression: A- E- A- A- Fmaj7 A- E- A-

Scale: C III

Handwritten note: *KEY*

Musical staff 34-39. Includes a box labeled "motivo modulado" and a guitar diagram for C III.

Chord progression: A- A- C#°7 A-(maj7) C#°7 F#°7

Handwritten note: *c/s*

Musical staff 40-45. Includes guitar diagrams and fingering numbers.

cadena de dominantes

Chord progression: C#°7 C°7 A9 Ab9 Bmaj7 Bmaj7

Musical staff 46-50. Includes a box labeled "escala g# pentatónica menor y Si mayor" and guitar diagrams.

Chord progression: C#° C- D7(9) Fmaj7 E7 E-(b9) F#maj7 A/E C#11 E-(b9)

Musical staff 51-55. Includes guitar diagrams and fingering numbers.

Chord progression: E-7(b9)

Musical staff 56-60. Includes guitar diagrams and fingering numbers.

Musical staff 61-65. Includes a box labeled "escala Mi mixolidio" and guitar diagrams.

## **Transcripción Entrevista**

### **Entrevista Terry Pazmiño (26/05/2021)**

Hay 12 clases del pasillo, y sobre todo que viene del origen no del Valls como dicen todos, sino del minueto (explica Terry) por medio de figuras rítmicas explica las semejanzas existentes entre el ritmo usado en los minuetos de Bach y porque no coinciden los principios rítmicos del Valls con el pasillo

En el pasillo quebrado es una creación del maestro Homero Idrovo, el introduce este nuevo pasillo, que utiliza las negras para quebrar la rítmica haciendo acordes.

El pasillo pizzicato (toca motivos de pasillo todo con el Pizzicato)

La cadencia ecuatoriana solo la tienen los ritmos que son de origen ancestral, por ejemplo: el danzante, tonada, Capishca, Raymi, albazo, el cañerico, todos los ritmos que vienen de origen ancestral.

Tienen una pentafónica defectiva, empieza con un intervalo de tercera y termina en un intervalo de tercera, eso solo lo tienen los ritmos ancestrales

(toca la cadencia)

Esa cadencia es única en Ecuador, no hay en otra parte

### **¿Cómo fue el proceso sobre el descubrimiento de esta cadencia? ¿Existen otros músicos que la reconozcan como cadencia ecuatoriana?**

La cadencia se encuentra en el pingullo, las ocarinas, el rondador, las payas todos instrumentos ecuatorianos exclusivamente, que no vienen de ahora, sino de 6000 o 4500 años en la cultura Jama Coaque hace años, existía por medio de un canto prehispánico que se llamaba, “salve salve gran señor” eso es un canto prehispánico, posea que ya existió cuando vinieron los españoles, pero ese canto cantaban los indígenas en alabanza al dios sol, a los dioses que les daban las siembras, las cosechas, no a la virgen María, porque después cambiaron del texto quechua y le pusieron en homenaje a la virgen María.

Algo que se dio en las campañas de evangelización

**Un poco de ... su lado investigativo, en que momento detono este lado investigativo y de escritura por parte suya, hacia los géneros ecuatorianos**

**Cual fue el motivo el cual le impulso a escribir estos textos, y bueno a resaltar la cadencia ecuatoriana como lo hace en todos los tomos**

**Y también recopila obras de los distintos géneros, quisiera saber .. eso**

**¿Cuál fue su impulso o motivación?**

Bueno esa investigación tiene muchos años, te puedo asegurar que tiene más de 50 años

Yo empecé a los 9 años.

Cuando yo vi estas cadencias yo sabía que eran ecuatorianas, pero yo no sabía el origen no sabía todo eso, entonces empecé a investigar de donde venían, entonces yo me fui a estudiar a Venezuela y yo desde Venezuela le comenté eso a mi maestro Antonio bravo (lauro no se) , él se quedó muy sorprendido

Y el medio, como son estas cadencias, de donde viene y como son? todas los ecuatorianos saben tocar esas cadencias pero nadie sabe de dónde viene por eso yo le digo a los ecuatorianos que tenemos esas cadencias pero que tienen que estudiar y trabajar estas cadencias

Yo hablé en los años 1970 con Astor Piazzola y le expliqué a Astor de lo que eran las cadencias ecuatorianas, y él se quedó muy sorprendido

Que interesante, no he Sabido nunca de estas cadencias ( toco música ecuatoriana donde se veía presente esta cadencia) eso ya existía, desde hace unos 50 años que yo ya sabía de las cadencias pero yo no sabía cuál era el origen y como definirla, pero yo sabía que se tocaban en la música ecuatoriana, y eso me inspiro par a hacer armonizaciones desde hace 50 años y este proyecto de los cuadernos y todo esto (refiriéndose a los libros) dije voy a hacer los cuadernos, esto debe servir que los jóvenes estudien la música del Ecuador y a hacer todos estos libros de armonizaciones, aunque estas ya venían de hace mucho tiempo, pues yo llevaba tocándolas desde mucho antes.

**¿Ya tenía usted conocimiento teórico y técnico sobre partituras cuando fue con su maestro Antonio a Venezuela?**

No, yo me fui a los 18 años con mi guitarra, tocando desde quito por todos los pueblos hasta llegar a caracas, pero yo no sabía música, yo no sabía leer ni escribir música, ese era mi problema, entonces cuando yo ingresé al conservatorio de caracas ahí empecé a estudiar la música en el conservatorio de caracas

### **¿Cuál fue la impresión de su maestro al escuchar la música ecuatoriana?**

Mi maestro Lauro era profesor de armonía y contrapunto, él nos enseñado aparte guitarra, armonía y contrapunto, después nos enseñó composición, el maestro mandaba a hacer trabajos de armonizaciones, pero de obras clásicas, de minuendo, gallarda, alguna zarabanda, a analizar la forma del guigue, de Haendel o de otros compositores

Yo decidí hacer no de estos autores, sino de la música ecuatoriana, fue una idea que tuve yo de incorporar a la academia la música del ecuador

Ahí tienes en el cuaderno Carabuela por ejemplo, esa fue una de las primeras armonizaciones en contrapunto a dos voces.

Esa obra el maestro me puso 20/20 la idea en esa obra es que son dos voces en contrapunto (toca la obra)

Fíjate que son dos voces las que están cantando ahí, eso se llama el contrapunto libre, o florido

Estas eran prácticamente trabajos de armonías y contrapunto que nos mandaba a hacer el maestro lauro

### **Esta fue la primera parte de composición**

Claro el primero nos hizo armonizar

Primero hacíamos armonizaciones y luego nos mandaba a componer, cuando ya dominábamos las novenas, séptimas, las oncenas de 5 especies, y diferentes tipos de contrapunto.

Después fue el trabajo de composición

Como usar los movimientos contrarios oblicuos y directos

Son hermosos, pero tienes que ver como dominar la guitarra, la parte instrumental y en las voces

### **¿Cómo describiría usted su proceso de composición?**

Yo siempre he dicho que el proceso creativo es un proceso bien hermoso, pero ... yo tengo un concepto de la composición, yo creo que no hace falta tener 3000 composiciones como muchos compositores, yo creo que hace falta tener ( yo no tengo muchas composiciones unas 30) pero lo importante de todo, es que esos 30 temas, los tocan en todo el mundo, como en yo veo , grabaciones de Canadá, que grabaron el Chimbacalle, Jenny Carol, el árbol del amor, mi suite ecuatoriana, ha tocado muchísima gente pero no solo ecuatorianos, han tocado australianos, norteamericanos, han tocado mucho, guitarristas muy buenos, tocaban tan perfectamente la suite que parecían nacidos en Ecuador.

Es importante que estas obras se toquen en el exterior, y ahora estoy propuesto a estrenar EL CONCIERTO DE LOS ANDES, mi concierto de los andes debe ser muy guitarrístico para que todos lo toquen, yo no quiero tener 10 concierto para guitarra y orquesta, yo quiero tener uno, peor que lo toquen

Yo no quiero tener muchas obras para coros, yo quiero tener una suite para coro, pero que le canten en toda américa

Yo tengo una suite para flauta y guitarra que es muy bonita, se llama.

Tengo una obra para guitarra cello, tengo una suite de coros, que es para coros mixto, para guitarra, tambores, zampoñas y percusión

Dos suites para guitarras sola, entre otros

(sus obras Jenny y Carol son para sus hijas) verano andino, un pasillo muy moderno

Eso es lo que me ha caracterizado, yo podría haber hecho peor la verdad es que yo soy muy exigente para las composiciones

### **¿Cuánto se demora usted para componer la suite?**

Le acabo de hacer a mi nieta una canción infantil, pero es una travesura para componer

Mi nieta tiene cuatro años (toca el tema)

Ella se llama Luciana (canta el tema con letra)

Es una composición para una niña, pero la composición depende para que esta hecha, hay composiciones que deben tener mucho ahora guitarra tienes que conocer bien la guitarra

Porque una composición que no conoce bien la guitarra no se puede tocar bien

Incluso llega un momento en que hay compositores que tuvieron que asistir a los consejos de un guitarrista para que puedan tocar (por ejemplo, el concierto gran juez)

El tuve que acudir a los consejos de Andrés Segovia para poder escribir este concierto

### **¿Como usted escribiría su estilo compositivo?**

Bueno no soy contemporáneo primero, soy bien tonal, inclusive cuando hago disonancias, trato de que los acordes no estén puestos por poner, deben de tener una cadencia, yo diría que mi composición neoclásica, se enmarca más en una música contrapuntística, en la tonalidad, por ejemplo exploto mucho los contrapuntos en posiciones fijas, por ejemplo, cuando yo compongo esta suite (toca) yo empiezo en una tónica, pero fíjate que en la dominante yo ya hago varios contrapuntos.

En esta posición ya he hecho varios contrapuntos, empiezo en sol. Estoy empezando en el séptimo grado, en el séptimo grado me quedo, aprovechando todas estas notas, eso se llama en contrapunto, con un acorde fijo, con una posición fija.

Yo utilizo mucho, pero hay obras en las que yo empleo muchas disonancias, pero el empleo de muchas formas

**En tonada viajera utiliza este line cliché y esta disonancia siempre resalta el RE#**

Cuando empiezas esa obra es una cadencia ecuatoriana, pero impuesta de forma cromática

La finalidad es tocar la cadencia ecuatoriana, pero a través de un cromatismo, yo empleo estas disonancias evocando un poco de nostalgia, pues se llama tonada viajera, evoca un poema “te vas riobambeño, samborondeño te vas yo me quedo mirándote partir todos los días, no te gusta mi aspecto... sigue poema)

El que está leyendo el poema tiene que sentir la música, es por eso que yo busco un poco la nostalgia a través de las disonancias



*Fíjate como va “las calles enlodadas, garuas y garuas vendrán, y hoy ría como el pueblo jamás de detendrás” es una constante, es una obra exclusivamente poética que vos tienes que transmitirles en acordes, lograr esa atmósfera de acorde.*

Las composiciones son algo que se basa siempre en un tema, por ejemplo, en la tonada viajera, es un río el río Daule, por eso dice dauleño Samborondino, es una nostalgia porque esa tarde era como nostálgica y el poeta escribió ese poema entonces yo le puse la música a ese poema el poeta Rafael Larrea

**Otra cosa que le quería preguntar era acerca de los referentes de compositores ecuatorianos que tal vez usted tenga al momento de analizar la música o de tocar, por ejemplo, Gerardo Guevara, o Luis Humberto Salgado, cuáles son sus referentes**

Yo tengo marcado una línea más moralista, yo soy un anti globalista, la globalización trata de borrar todo lo que venga de mi identidad, trato de conservar todo lo que venga de mi tradición, de la identidad de las costumbres de la cultura viva.

Ese ha sido mi lema toda mi vida, yo he sido famoso en el mundo he viajado 5 continentes, pero he sido muy ecuatoriano, todo el mundo me conoce, y dirán ese guitarrista que toca la música ecuatoriana, prefiero que me conozcan así, y como referente yo tengo la música tradicional que canten por ahí, la música que es la nuestra.

Mi referencia ha sido la música del Ecuador, pero no he dejado de tocar a Johan Sebastian Bach, no he dejado de tocar Villalobos, Piazzola, Joaquín Rodrigo, Mozart, Haendel, Mendelssohn yo creo que esa es una retroalimentación de la cultura que tu vas.

Mi resultado de mi composición es el resultado del conocimiento universal de la música

Eso es lo que a mis 72 años sigo tocando en la guitarra, me encantan las suites de Bach, pero todavía sigo tocando obras de Bach.

Eso es lo que me alimenta para hacer mi composición. Cuando yo tenía tu edad vi a Andrés Segovia salir al escenario y tocar un concierto que me dejó deslumbrado. Yo dije a mi papa yo quiero ser como ese señor, quiero tocar guitarra. No había discos, había partituras, ahora tú tienes internet, encuentras todo. Imagínate el 1958 imagina como era Guayaquil. No recuerdo haber visto un guitarrista clásico en esa época. Nadie sabía nada sobre Asturias o las variaciones de Mozart, ahora fíjate en el internet encuentras todo.

## **Compositor y Director Wilson Haro (20/07/2021)**

N: Quisiera empezar preguntándole sobre la importancia de Segundo Luis Moreno como compositor musicólogo, y cómo ha influido esta figura a ud como compositor.

W: Para aclarar no hay banda sinfónica en Cotacachi, lo que hice yo en el 2018 fue un encuentro internacional de Instrumentos de Soplo. Lo que dirijo yo es la Banda Nacional de la provincia de Pichincha. En 1900, cerca de 1900 si ud entra a la página de algún lugar del municipio de Cotacachi, o hay una página que se llama músicos de Cotacachi, va a ver una foto cerca de 1900 de la Banda Municipal de Cotacachi, esa foto están algunas familias de músicos, y es mi familia, ahí están mis antecesores, mis abuelos, mis primos entre ellos. Porque cerca de 1900 Cotacachi no tenía mas de 1000 personas, era una población que casi todos eran músicos y todos eran parientes entre ellos. No le puedo decir por qué o cómo se asentó tan fuerte la música. Solo hay indicios porque no puedo hablar de más. Hay indicios de los ejércitos libertarios quedándose en Cotacachi y de los ejércitos realistas ciudadanos que se iban asentando en ese lugar y con la mezcla de turcos. No es de gana que sea una ciudad llena de artesanías que se basen en cuero, esto es por la excursión de España por allá en los 1700 que se asentaron. No le digo mi apellido es turco, o un poco de los turcos de España en la Península. Entonces esta foto habla un poco de la realidad del por qué los compositores como Moreno. Moreno es fruto de una sucesión de compositores, de una sucesión de música que se hizo, no es solo. El hecho de Moreno proviene de un proceso musical de su pueblo. Y hablo de proceso porque en esa banda ve a uno grandes. Su hermano es otro importantísimo músico en el anonimato. El hermano de Moreno es un gran compositor y con la misma línea de Segundo Luis Moreno, muy académico en el fondo. Vemos en la foto a Don Virgilio Chávez, vemos al padre de don Marco Tulio Hidrovo, vemos a Don Filipón Proaño, otro gran músico que está todavía invisibilizado y Moreno nace de todo esto. Y nace de todo esto porque su papá pudo, si no me equivoco se llamaba Rafel Moreno Terán, el padre de S.L. Moreno, muy visionario. Él lo mandó a estudiar a Quito posiblemente en un indicio de un colegio religioso aquí en Quito, pero es donde Moreno por su capacidad musical conoce a los italianos que trajo Eloy Alfaro un poco antes: Domingo Brescia y Pedro Pablo Travesari. Que son los maestros de esto que Pablo Guerrero llama la primera generación de músicos, desde su visión que está bastante acertada es maestro del papá de Francisco Herrera, de Francisico Salgado Ayala maestro de Humberto Salgado y de una generación de músicos de lo que es llamada la academia musical italiana y obviamente ve el canto. Pero Moreno

se inclina mucho más al clasicismo vienés y con ciertos toques ya de romanticismo porque su obra es el desarrollo del motivo, el desarrollo del tema con variaciones, es un genio haciendo variaciones de los motivos y es un genio modulando tal cantidad de modulaciones hay en su obra que a veces ya es romántico, por ejemplo en su primera suite hablar de la Romanza sin palabras por ejemplo es hablar de una cosa académica muy seria, hablar de esta primera suite donde él tiene el preludio sinfónico y es el desarrollo de una canción indígena, no recuerdo el nombre exactamente pero él lo llame el Salve o Salve gran Señora, que realmente es una canción estoy seguro que es de origen indígena peor Moreno por su genialidad se lo atribuye a él, porque él hace un desarrollo muy complejo de lo que son variaciones, modulaciones y en todo sentido o variaciones en la armonía, variaciones en la figuración rítmica, variaciones entre movimiento de mano izquierda y mano derecha, estoy hablando de la versión para piano y uno ve la calidad de pianista que eran, que no es nada sencillo lo que escribe. Esa primera suite creo yo es el mayor aporte al desarrollo de la música académica porque es una suite desarrollada con mucho mucho elementos técnicos y de altísimo pensar, de tan solo ver la partitura y de oír la partitura uno entiende el nivel de profundidad de estudio que tenían estos músicos, no eran cualquiera músicos, eran músicos que sacrificaban todo el tiempo, para mí eran extraterrestres, los dos Morenos eran marcianos, porque uno no entiende cómo podían escribir tanto y escribir tan seriamente. Esa primera suite de Segundo Luis Moreno marca realmente a nuestros países y la marca tanto que en ese primer número que es el Gran Salve Salve o gran señora, pero él ya no lo llama así, lo llama de preludio sinfónico porque es un canto, una serie de variaciones y cambios muy desarrollados, muy desarrollados. Uno no entiende si es Mozart, uno no entiende si es Bethoven, uno no entiende si es Haydn y a la final suena a Schuman ósea es un conocimiento muy profundo que él asume en cómo dar color a su música, luego tiene este San Juanito, es una danza ecuatoriana, un San Juanito puro, pero él en este tema, en el trío hace algo que es muy muy audaz diría yo. Es sonar en el trío de este San Juanito hacerlo sonar un poco oriental ósea sucesiones de 4tas y 5tas en el motivo musical que dura 3, 4 compases entonces es una profundidad del desarrollo musical académico y esta Suite en general aporta muchísimo desde esos puntos, de esos elementos técnicos que él desarrollaba para la música, luego tiene la Romanza sin palabras que es una obra de igual manera de desarrollo más romántico, mucho más romántico y termina con este rondó que a veces suena a muy al clasicismo vienés peor también suena mucho, en algún momento suena, muchísimo a romanticismo y lanzado a un romanticismo ya total de la época de Wagner de Berlioz de todos ellos.

Entonces por qué le hablo de esta primera suite, esa primera suite... no quiero desmerecer a nadie solo hablar de él, pero creo que Don Francisco Salgado Ayala también compañero de él aportó muchísimo, pero Moreno aporta muchísimo con esta Suite que es diciendo aquí somos Ecuador con un pensamiento muy formado dentro de lo que es la música, Y por qué hablo del pensamiento, por que era un tipo muy disciplinado. Segundo Luis Moreno era muy disciplinado tan disciplinado era que él caminó por todo el Ecuador fundando conservatorios en todos lados y eso involucraba mucha gestión, demasiada gestión. Obviamente toda la música de Moreno está ligada a la religiosidad, la virgen María siempre está presente, el catolicismo siempre va presente y un elemento que está todavía en Cotacachi es el español, la cultura española. Cuando él habla en la Segunda Suite, en la Rondeña, en el flamenco actual hay un palo o una derivación del gran árbol que se llama Rondeña. Y eso en Cotacachi se tocaba allá por los años 97, 98, se tocaba Rondeñas, que es un profundo sentido español. Hay compositores en Cotacachi como Carlos Armando Idrovo que sus aires típicos suenan muchos a boleros español entonces por qué es este acontecimiento, porque Cotacachi fue enteramente conservador siempre ligado a las costumbres de esa España que de pronto era también como yo le cuento medias turcas porque si usted ve a las personas mayores de Cotacachi todas son de ojos verdes, ojos azules, de tez blanca y gente como yo éramos medios extraños ósea este negrito en la familia (risas), sin caer en el tipo de racismo no es ese el concepto era como le digo, las familias y las familias cerradas como le digo una población de 1000 habitantes, se casaban entre primos todo era entre familia todo se custodiaban las familias entonces esto del español en la música de Cotacachi es muy profundo. Muy distinto ahora a lo que pasa que se ha visibilizado mucho las culturas quichuas en Imbabura que son fantásticas también pero a esa época lo que hubo de Moreno fue una recopilación muy fuerte de lo que es la música. Entonces la Segunda Suite ya es muy distinta a la primera. La Segunda Suite cuenta para mí es la música popular de Cotacachi muy bien orquestada, muy bien compuesta con estos elementos profundos de la modulación, de la variación y de la técnica de composición sí de hacer variaciones y variaciones orquestales, variaciones rítmicas, y variaciones de tema. Porque eso es importante también de Moreno que hace a veces su segunda parte, o toda la composición es de manera más rapsódica, va moviendo el elemento a partir del motivo va cambiándose de aire o de danza. La segunda suite es realmente una Suite de la música popular de Cotacachi entonces ahí tenemos... eso empieza creo que, con el Danzante, Yaraví, Pasillo, y la Rondeña. Entonces son elementos profundamente populares de por allá en 1900, hacia atrás y por delante en la

provincia de Imbabura. Y sobre todo en Cotacachi. Me va a disculpar que hable mucho de Cotacachi, pero ese es el sentido de S.L Moreno. El sentido de S.L Moreno es hablar de Cotacachi, y podemos ver él tiene esa romanza. Este prelude de una canción muy popular para fagot, que se llama pobre barquilla mía. Y tiene ese mismo elemento, muy clásico, pero a veces muy profundamente romántico y toda esta música el Salve Regina, es una obra maravillosa para coro y orquesta y él se va disolviendo en el tono que es entender su identidad con un principio en la escuela de sus maestros y después él siendo maestro también no, pero el principio de él es la identidad y la identidad hasta cuestionadora que él hizo un estudio sobre la tangibilidad del himno nacional, un estudio que no se encuentra en el país porque es profundamente cuestionador al himno nacional con elementos técnicos y él de pronto tuvo que silenciarse porque tocó algo muy profundo, el himno nacional fue tan motivador en su identidad que recopiló mucha música, yo no sé si desde la musicología moderna porque es otra cosa la musicología moderna, pero sí desde el ámbito de la recopilación tal como lo hizo Khodali o tal como lo hizo Bartók o como lo hicieron estos grandes recopiladores y aplicándolo a su música. Creo que Moreno en medio de ser conservador y religioso respetó muchísimo la cultura indígena. Él fue director del Teatro Sucre, tiene libros escritos sobre las fiestas religiosas del Ecuador. Él siempre preocupado de su identidad y creo que ese es el mayor aporte que hace Moreno de sus Suites, la identidad con una profunda carga de academia que lastimosamente no la hemos podido heredar por la falta de procesos modernos en la música ese serio compromiso de ser músicos, ese serio compromiso de escribir todos los días de su vida. Yo estuve hablando con la familia y con la nieta de Moreno y realmente no sabía cómo dar el legado de Moreno porque todavía no hay un proceso sistémico de cómo conservar la música, es una pena porque de repente esa música se va a dañar.

N: Estoy encantada lo que dice, lamentablemente esta información no está disponible en libros o internet o mi alcance, al igual que por ejemplo la Suite N°1

W: Lo que pasa es que el proceso editorial de nuestro país es muy pobre todavía, para todos los compositores. No hay un proceso serio. Guayaquil comienza desde hace 4 años a querer grabar las Sinfonías de Salgado, pero no se han preocupado de que Salgado es fruto de su padre. Entonces no entendemos que los compositores, estos marcianos, estos extraterrestres no nacen solos, no nacen porque explotó la tierra. Nacen por un proceso musical que es de entrada y salida. Entonces ellos llegan sí, con su genialidad, pero con un ancestro genético y un ancestro de las familias, y un ancestro de su vecindario.

Entonces al hablar de la primera Suite Ecuatoriana 1 hay grabado una versión de la Orquesta Sinfónica, un disco poco antiguo. Pero con una falta de claridad de la interpretación, y también tiene la culpa la musicología. Porque la musicología no nos dice aún cómo es la interpretación. Si hablamos de Moreno, va a estar presente el pareado de flautas, el pareado del rondador, el pareado de la guitarra ósea va estar siempre presenta esa manera de hacer la música, pero para entender el pareado, primero hay que conocerlo y segundo teorizarlo. No es lo mismo escribir la articulación para una obra de Jazz que para Moreno. Moreno tiene otra manera de entender la articulación porque viene de un origen muy potente de cultura. Entonces primero no nos ha ayudado la musicología a decirnos cómo es la interpretación de estos compositores. Segundo no hay un montaje serio de las obras, porque si comparo estos músicos con Mozart obviamente que se quedan cortos, primero no por la musicalidad sino por la inversión que han hecho los países de origen de editoriales para poderla difundir. Entonces cómo podemos hablar de música si está bien o mal hecha si no hay estos procesos y estoy seguro porque yo he llevado esta música fuera del país y la gente dice no lo puedo creer que esto sea Ecuador, porque es otro sonido, otra manera de hacer música y sobretodo el pensamiento andino que está muy profundamente en estos compositores, sobre todo los descendientes de Brescia, la montaña, el paisaje andino, la manera de ser la gente, es la montaña que domina la serranía. En Cotacachi, las montañas los mandan el awarmi raso, nos dice cómo hacer la sociedad hasta ahora, hasta el presente momento, en una sociedad donde es andina, mestiza, negra que es de todo el mundo porque son ciudadanos, pero marcan cómo vamos a vivir, las relaciones personales, las relaciones familiares, entonces eso también influye en la manera de componer, entonces le estoy hablando un macro de las cosas de Moreno, pero en sí el mayor aporte de Moreno es su Primera Suite, y su 2da suite es la consolidación de su identidad frente a una orquesta sinfónica, y de hecho es una orquesta de cámara porque no es completa, es una orquesta reducida. Es una orquesta que tenían para interpretar Mozart, ni si quiera era una Orquesta romántica. Era una orquesta mas Mozartiana.

N: ¿Moreno empezó haciendo arreglos para una Banda de Pueblo?

W: No, Moreno empezó a tocar en una banda de pueblo, y no era una banda cualquiera era una banda española el concepto de la banda de pueblo es llamada así por la comercialización y usada de manera despectiva.

Bueno la banda de pueblo, realmente era una banda española.

N: ¿Moreno tocó en la banda antes de estudiar con Domingo Brescio?

W: Él tocó siendo maestro de estos músicos, estamos hablando de 1900 él debía de tener 17 años en esa foto. Y se lo ve porque se nota que es el más alto y más flaco, y con una apariencia de turco muy profunda. Alto, flaco, delgado y un poco moreno. No sé si en la red esté la foto.

N: Estoy revisando, está la banda 3 de mayo

W: No, esa es de los Chirimollos. Si está en mi facebook, en fotografía está.

Esa es la banda. Cual de todos ellos cree que es Segundo Luis Moreno,

-Sí, y al lado está su padre.

Entonces esa banda es banda española y tocaban todo, tocaban clásico, latinoamericano, tocaban tangos y tocaban música ecuatoriana, obviamente. En el archivo histórico, del ministerio de cultura, hay un fondo que se llama Alfonso Baca, el fondo Bacca es el archivo más grande para la música para bandas hasta 1935-1940. Si ud ve cómo tocaban la música las bandas, esto fue recopilación de un músico lojana de apellido Baca, no me acuerdo el nombre, pero el compró a las bandas militares su música y si ud ve ya tocaban oberturas de las óperas de Wagner, tocaban con seriedad Bach. Tocaban Bach, Mozart, Beethoven, Haydn. Tocaban música religiosa, muchas marchas fúnebres y eran orquestadas para grandes bandas, con formatos impresionantes y músicos de entre 100 o 120. Por eso hablar de banda en Ecuador es hablar de dónde es la formación musical de los músicos. Recién estamos formando orquesta 70 años más o menos y recién estamos formando músicos en Ecuador no más de 30 años para orquesta sinfónica. La banda era un elemento primordial de las escuelas de música, entonces hablar de banda en el Ecuador es hablar de nuestra identidad profundamente, por eso es que no entiendo por qué es que no hay una Banda Sinfónica Nacional, por ejemplo, si ustedes en Gye tenían un gran director de banda, señor Maestanza no sé si ud haya oído, un gran director de bandas, y así en todos lugares del país. Por eso es Moreno le suena distinto, porque él tocaba en una banda, él sabía cómo funcionaba una banda, conocía perfectamente porque tocó en esa banda. Después de esa banda él sale a estudiar de Cotacachi, luego regresa en medio de la crisis mundial que hubo por la primera guerra mundial, se hace traste y sigue tocando en esa banda. Ya siendo director de la banda y después vuelve a salir de ahí para viajar

en todo el país, por los contactos que mantenía sobretodo por la iglesia católica, con los políticos conservadores en ese tiempo.

N: Entonces a través de la experiencia y el repertorio que tocaban en la banda, se puede decir que se vio influenciado en la orquestación Moreno compone cómo componía.

W: Yo hacía adaptaciones para banda, para profundizar esta teoría y suenan igual. Por ejemplo, hice para banda sinfónica de este siglo. Y suena igual que como en la orquesta sinfónica. Yo no toqué ni la armonía ni toqué nada, solo hice una versión, y es impresionante ver el manejo que tenían de las bandas los músicos de esta generación. Mucho manejo de la banda. No puedo decir que todo lo hizo como banda porque él después conoció a la orquesta sinfónica a la perfección, pero si creo que siempre su tendencia identitaria vuelvo a decir siempre hacía referencia a su pueblo y al grupo de origen de él que fue la banda.

N: Y al hacer tango y música ecuatoriana, la banda

W: Es una banda pequeña española, porque más es de origen de la antigua Prusia, banda prusiana se llama. Sino que aquí se llama así porque vinieron los españoles. Tienen algunas familias de tubas si usted ve, tiene el barítono, tiene una tuba, tiene cornos en eb y tiene otros tipos de tubas, todo esto son familias de tuba, tiene trombones de vara, tiene clarinete, tiene cornetines, no había trompeta en esa época cornetines de pistón. Entonces esta es una banda española de una ciudad pequeña no, pero con esa tendencia a banda prusiana como tal.

N: Al momento de hacer estos arreglos, quien era el indicado, ¿el director?

W: Sí, el director él si debió escribir para banda

N: Pero después, en ese tiempo el papá era el director

W: Sí, es que aquí hay prominentes músicos está Virgilio Chaves, que poco se habla de don Virgilio Chávez. En la foto Virgilio Chávez, está en la foto entre el señor del bombo que es mi bisabuelo y el señor o señora que toca el clarinete. Entonces todos son músicos, hay un señor también Rafel Grijalva, es el primero en la izquierda. Son muy parecidos, de hecho está el tío y primo de Moreno.

N: Me imagino por la poca población.

W: Sí, entre ellos eran primos, abuelos, era la familia que conformaba la banda.



N: ¿Me comentaba sobre el fondo Bacca están los audios de las bandas?

W: Hay audios, peor sobre todo hay partituras están las partituras, particellas y el score de la música que se escribía para banda en el Ecuador. Este señor baca coleccionó todas las partituras de la mayoría de las bandas populares, institucionales y militares que habían en el Ecuador.

N: ¿Está en el internet disponible este fondo?

W: No sé si esté subido al internet, pero tal vez en el fondo del banco central, sé que por la pandemia habían subido algunas cosas. Se llama José Maria Bacas.

N: Quisiera preguntarle sobre el análisis de la suite n°2, en mi proceso de análisis me tope con las variaciones que hace sobre un tema o motivo, lo cual no sabía como ubicarlo yo ya que no era un tema constratante, y bueno en su experiencia cuál es un recurso que Moreno usa mucho en sus composiciones.

W: Claro, el color es un recurso que usa muy comúnmente, Lo que pasa es que el análisis hablarlo desde frases musicales es muy pequeño, no es de verlo como una parte A, una parte A', no es que no la hay, si las hay. Sino que él va mucho más allá en la composición. Su recurso fabuloso y muy muy desarrollado es el tema con variaciones es la técnica que él usa mucho en la composición. Entonces él coge un pequeño motivo de 2 una semifrase de 4 compás, y la modula, y la regresa y en ese transcurso de la modulación la va haciendo sobretodo las respuestas consecuentes que él va modulando y al modular va variando rítmicas, aumentaciones o disminuciones de reglajes de estos periodos musicales, y al hacer estos cambios al modular, al desconectarse de esta modalidad, el crea colores, tales como la Romanza que crean colores muy lúgubres a cosas como muy brillantes, como en el danzante de la Suite de Segundo Luis Moreno.

W: Des estas partituras qué es lo que quiere analizar, porque hay mucho de lo que hay analizar.

N: El objetivo es analizar compositivamente, y ver los recursos que hace en la composición.

W: Como dije son las variaciones de los motivos musicales, y la modulación. En la orquestación, es la suma o la supresión de instrumentos, mucho diálogo, con el titi de la orquesta muchas mezclas de colores, la flauta siempre con las cuerdas, oboe con cuerdas, mu poca percusión, porque no había los recursos. Otra cosa interesante de Moreno es

cómo escribe las flautas, las dos voces de la flauta, y eso tiene que ver con el pareado de los instrumentos, a veces es común discantos, que se producen a la manera de escribir las voces. La monodía domina con su acompañamiento, y muchas veces usa la polifonía. Sobre todo, sino me equivoco, en el danzante, hay momentos polifónicos que son muy destacados. A veces siento la nostalgia de estar con su familia, a veces lo siento así.

### **Entrevista a Nelson Ortega, musicólogo ecuatoriano. (24/07/2021)**

N: En forma cómo se podría clasificar a segundo Luis Moreno

Ne: Es chévere que puedas abordar este tipo de obras, ya que obras de Moreno, de Salgado casi ni se conocen por ejemplo de Salgado que si no es hace dos años que se estrenaron las sinfonías, casi no se conocía de Salgado, solamente piezas pequeñas para pianos, unas microbras. Y las obras de él, Sixto duran también no se si pudiste revisar en la tesis, se puede clasificar también en este caso, a julio Bueno, bueno él es un investigador también. El dio primero dio en catalogar a los músicos en generaciones entonces dentro de la primera generación toma a compositores aparte de moreno, Francisco Salgado, Belisario Peña, Pedro Travesaria, ellos son los primeros músicos nacionalistas ecuatorianos, entre ellos salgado moreno y ballen ay que fueron discípulos de domingo Brescia, que en este caso fue uno de los primeros educadores, pedagogos que llego a diversos países en este caso con la idea de tomar los ritmos ecuatorianos, y poder trabajar desde una perspectiva más clásica. Esto es interesante por el estilo de Brescia, es de una escuela italiana, entonces esta escuela conserva estas características clásicas italianas, hay poco barroco, no hay barroco, del romanticismo también. No olvidemos el 1820 y 140, comienzas las revoluciones, y no había mucha importancia, más bien fue una tendencia que se originó desde una revolución social, en ek caso, Napoleón en Europa y Bolivar en América. Entonces a finales del siglo XIX se puede ver toma peso y trasciende a los compositores hacia el nacionalismo. Porque el romanticismo enfoca sus obras desde una libertad de pensamiento, entonces tiene que ver Nietzsche, y otros más, porque fueron los que indujeron en los artistas sobre la idea individual. Eso se estaba gestando a su, entonces de hecho hubo una contra respuesta del romanticismo con el posclacismo, así es como Debussy toma recursos del renacimiento con el impresionismo. Eso del impresionismo fue una corriente importante que llego a los nacionalistas europeos, y en un nacionalismo tardío en Latinoamérica. Entones el romanticismo no había una fuerza, sino más bien las

formas y las ideas clásicas. Eso es importante porque aquí podemos hablar de 4 categorías, primero los ritmos autóctonos, estos fueron uno de los ritmos que llamo atención a v Brescia y que impulso que moreno pueda investigar y recopilara. Fue primeros musicólogos encargado de poner en papel sobre en el norte de quito. Entonces moreno se preocupó más de la investigación y la forma de poder presentar estas obras fue estilizándolas en piezas para piano, obras de danzante, yaraví, ritmos autóctonos, pero reelaborado, más clásico y tonal. Una de las formas bastantes usadas por muchos compositores es la suite, entonces moreno usa la forma de la suite, es decir según Joaquín Samaqui, nos dice que la suite nace con la idea de agrupas la danza y géneros populares, entonces esta idea de agrupar también sirve, y usa moreno y salgado. Quien hace más suites es moreno, Brescia, francisco salgado tiene una suite. Las partituras están en dominio familiar, es difícil de acceder la música de Salgado papás. Entonces esta música no está analizada, pero se deduce, que es melodía acompañadas y contrapunto. Porque no olvidemos que Brescia entre las materias que impartía fue contrapunto, solfeo y la interpretación, eran 3 áreas de la materia. Entonces el contrapunto estaba desde el inicio de la escuela de la música académica ecuatoriana, ahí podeos decir que el punto es bastante contrapuntístico de lo que maneja la obra de Moreno. Sixto maría Duran no esta enfocada en piezas grandes sino más bien en obras pequeñas. Tiene una suite incompleta pero igual no ha sido analizada ni interpretadas, Son obras olvidadas.

N: Dice que algunas están olvidadas, o todas están olvidadas en dominio familiar.

Ne: Si la gran mayoría están olvidadas en dominio familiar.

N: Ellos no quieren que se escuche, o nadie ha ido a sistematizarla.

Ne: Si es posible, se puede presentar un proyecto, pero es complicado porque hay un recelo sobre mostrar las obras de estos grandes compositores, en este caso en dejar a la vista pública, digo eso porque para lograr las obras se h. salgado, se necesitaba un gran equipo, sobre todo en pedir autorizaciones y mucho papeleo. Entonces si es un poco complicado acceder a las partituras originales. Parte de este proyecto perdido, incluso el tenía un escrito, como era un gran investigador, la intención de él era tener un escrito de todas las melodías indígenas, del norte, sur, desde Imbabura, Ibarra, Cotacachi, en Riobamba hay mucho material de muchos compositores, pero este libreto que tenía segundo Luis moreno cuando falleció, en sus momento delicados de salud fue robado ese manuscrito, y hace 6 años se encuentra en manos de un musicólogo peruano, que donde

él afirma es un trabajo de él de la música andina. Entonces a través de estos escritos, hay bastantes cosas impresionantes. Por ejemplo, la obra para guitarra encontrada de Manuel Calle, que fue encontrado hace unos meses en Cuenca, es una de las primeras guitarras para guitarras en 1919. Fue encontrada por Manuel Freire, cuando el hijo de Manuel Calle le llamo para indicar si le interesara unas revistas de papá. Lo que hizo Freire dijo quiero comprar todo lo que está aquí, ya que tenía tratados de armonía super antiguo. Este guitarrista no se los conoció sino hace poco, lo que sucedía es que Freire pregunta sobre un saco de hojas, qué había ahí. Y le dice que era basura, que eran cosas viejas, entonces ve una recopilación de obras para guitarra de Manuel Calle. Entonces le dice eso es basura si quiere se lo regalo, entonces me llama y me dice mira aquí hay unas partituras que te parece, y tan solo en las fechas nos damos cuenta de que fue una de las primeras obras de guitarra. Entonces es Bolívar Ávila que se encargó de editar, hizo un trabajo bastante profundo sobre la música de Calle. Y así hay anécdotas que suceden. Hay mucha música que se ha perdido, se ha robado y que también ha sido destinado a la basura. Entonces en ese momento no hubo un respaldo para mantener y cuidar estas obras. Entonces la suite ecuatoriana no ha sido analizada. Se conoce las formas musicales por Francisco Paredes, que él ha sido uno de los primeros musicólogos. Hay 3 musicólogos importantes, considerándolo a Juan Mullo, esta Carlos Freire, Mario Godoy y Francisco Paredes. Estos 4 ha estado en las manos de estos escritos. Los más importante considero están Mario Godoy que pudo recopilar una gran cantidad de información, incluso se pudo llegar hacia la fuente primaria por la enciclopedia de la música ecuatoriana son dos volúmenes, donde aborda toda la información de la música ecuatoriana. Entonces Mario Godoy por ejemplo últimamente ha publicado cosas del pasillo, y así por el estilo. Entonces este sería un marco teórico de lo que sería se puede conocer de la música ecuatoriana. Y con respecto a las suites estas obras no han sido analizadas, por el acceso limitado de esas obras. Y con respecto con Terry Pazmiño, me parece muy importante cómo la aborda dentro de la guitarra sola, esta suite. Pero no tiene un fuerte aporte a los contemporáneos de él, por ejemplo Guevara, Mesías Maiguashca, Diego Luzuriaga, que son otros compositores, Diego Acosta que profundizaron, llevaron más allá la composición, en cambio Pazmiño, es conservador, no le vas a encontrar obras serializadas, o en tal caso modal. Él tiene varios libros de géneros de ecuatorianos, donde aborda a conceptos de la música popular ecuatoriana, aspectos que no aborda Francisco Paredes ni Mario Godoy.

Ne: es importante sobre las cedencias que se conservan y la diversidad de formas, hablando del pasillo él la desarrolla como distintas formas de pasillos, por ejemplo bitonal, ligero. La única fuente sobre la suite es muy limitada las composiciones con este formato musical.