



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

Recital de la obra

“Duendes del Barranco”

**Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco
con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con
estructura de Suite**

**Tesis previa a la obtención del Título de Magister en Pedagogía e
Investigación Musical**

Autor: Lcdo. Freddy Abad C.

Tutor: Mgst. Arleti Molerio R.

Cuenca - Ecuador

2013



Resumen

El propósito de mantener en vigencia a los géneros musicales del Ecuador, desde una perspectiva intercultural en la que se fusionan con otros contextos, constituye básicamente el sustento de la presente propuesta investigativa. Planteamos la composición y ejecución de una Suite basada en ritmos ecuatorianos como son el Pasillo, el Albazo, y el Sanjuanito, en mixtura con el Jazz, y bajo ciertos cánones de la música europea. Ésta forma instrumental propia de la música barroca, constituye un hilo conductor en la organización de la presente composición, de la cual aplicaremos algunas de sus características más relevantes para nuestros objetivos. Como tema central hemos escogido El Barranco del río Tomebamba, sitio de mucha importancia en la construcción de la identidad cuencana, un lugar emblemático de la ciudad, prestigioso por su hermosa arquitectura, sus leyendas, y su gran riqueza histórica, social y cultural.

Palabras claves: Identidad, Aculturación, Hibridación, Fusiones musicales, Suite, Folklore, Formas musicales.



Abstract

The purpose of keeping in place the musical genres of Ecuador, from an intercultural perspective in merging with other contexts, is basically the support of this research proposal. We propose the composition and performance of a Suite from ecuadorian rhythms such as the Pasillo, the Albazo, and Sanjuanito, in mixture with the Jazz, and under certain canons of european music. This instrumental form of baroque music itself, is a common thread in the organization of the present composition, which apply some of its most relevant for our purposes. As a central theme we have chosen the El Baranco of Tomebamba River, site of much importance in the construction of identity Cuenca, a landmark of the city, renowned for its beautiful architecture, its legends, and its rich historical, social and cultural.

Keywords: Identity, Acculturation, Hybridization, Musical mergers, Suite, Folklore, Musical forms.



Índice de Contenidos

Introducción.....	8
1.1 Breve historia de la Suite.....	22
1.1.1 La música del Barroco.....	24
Allemande.....	64
Courante.....	65
Sarabande.....	66
Giga.....	68
Minué.....	70
Rondeau.....	75
Handell, Purcell y la Suite inglesa.....	81
Bach y la Suite alemana.....	82
Couperin y la Suite francesa.....	83
Modificación de la Suite.....	84
1.2 Referentes ecuatorianos de composiciones basadas en la Suite.....	87
1.3 Revisión de obras relevantes.....	91
Suites en el Jazz.....	94
Suites en el Rock.....	97
2.1 El Barranco como ícono de la identidad cuencana.....	100
2.2 Elementos simbólicos del Barranco en Cuenca.....	121
2.3 Importancia del Barranco para la ciudad.....	131
3.1 El Pasillo.....	134
3.2 El Albazo.....	150
3.3 El Sanjuanito.....	159
3.4 El Jazz.....	169



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

4.1 Técnicas compositivas.....	184
Armonía tonal.....	190
Armonía modal.....	191
Pentafonía.....	192
El modo locrio.....	196
Contrapunto imitativo.....	199
4.2 Análisis estructural de la obra.....	200
Tema 1- Duendes del Vado (Pasillo).....	205
Tema 2- Duendes del Centenario (Albazo).....	209
Tema 3- Duendes del Puente Roto (Sanjuanito).....	215
Análisis Espectral de “Duendes del Barranco”.....	226
Conclusiones y recomendaciones.....	231
Anexo1 Partitura de la Suite “Duendes del Barranco”.....	237
Anexo 2 Diseño del Proyecto.....	325
Bibliografía Básica.....	346
Bibliografía de Ampliación.....	347
Ensayos.....	349
Revistas/Videografía/ Referencias en Internet.....	350
Ilustraciones.....	360



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Freddy Abad Célleri, autor de la tesis "Recital de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 1 de julio de 2013


Freddy Mauricio Abad Célleri

C:I:: 0102118502

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

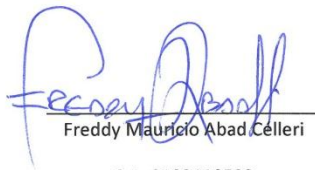


UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Freddy Abad Céleri, autor de la tesis "Recital de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 1 de julio de 2013



Freddy Mauricio Abad Céleri

C.I.: 0102118502

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316
e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103
Cuenca - Ecuador



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Agradecimientos

Se agradece infinitamente por la colaboración en el desarrollo del presente trabajo a la Mgst. Arleti Molerio (Directora del mismo), Mgst. Eliana Bojorque, Mgst. María Dolores Pesántez, Mgst. Luis Saglie, Mgst. Freddy Cabrera, Mgst. Isabel Bravo, Lcdo. Esteban Encalada, Lcdo. Aníbal Romero, Lcdo. Johnny Vallejo, Lcda. Priscila Urgilés, Prof. Javier Gómez, Prof. Juan Pablo Naula, Prof. Héctor Pérez, Dis. Juan Patiño. A los estudiantes de las Orquestas del Conservatorio Superior José Ma. Rodríguez de Cuenca, y de la Facultad de Arte de la Universidad de Cuenca. A todos ellos mi sincero reconocimiento y gratitud.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“DuEndes del BarrAnco”

Propuesta compositiva de fusión de música ecuatoriana del siglo XXI en la ciudad de Cuenca

“ La música en el Ecuador es diversa en su origen y procedencia, como lo son las diferentes culturas que pueblan su territorio. Por lo mismo, es importante reconocer que estamos inmersos dentro de una multiculturalidad y por ende obligados a respetar la multimusicalidad con sus diferenciaciones sonoras regionales, en el afán de construir una imagen integral de nuestra identidad musical [...]”¹

Introducción

La presente propuesta interpretativa y de construcción musical de la obra “Duendes del Barranco”, pretende esbozar un replanteamiento de géneros y estilos musicales² que se han desarrollado en el Ecuador.

Con la necesidad de una articulación de las manifestaciones musicales pertenecientes a otros contextos culturales, a través de la fusión³ como mediador entre realidades diferentes, este trabajo pretende evocar al Barranco⁴ con sus fachadas, su historia, sus aromas, sus espectros y sonidos.

¹ Guerrero, P., 2002: 16.

² Musicalmente, un estilo es el carácter propio que un músico y/o compositor da a sus obras. Cuando un estilo se generaliza en distintas obras y en múltiples propuestas artísticas, se transforma en un género musical.

³ En este trabajo fusión se entiende como la combinación entre conceptos, instrumentación, sonidos y ritmos de diversos orígenes, con influencias de géneros y estilos musicales. Representa una tendencia o acercamiento musical.

⁴ El Barranco, o el Barranco del río Tomebamba, como también se lo conoce, es el final de la segunda terraza que conforma la ciudad de Cuenca. La primera corresponde a las lomas de Cullca y la otra a la planicie baja en donde está la moderna ciudad. La segunda terraza fue asiento de la población española, luego en la época republicana en torno a ella se implantó la ciudad mestiza y en estos últimos tiempos, la



La problemática de estratificar a la música a nivel de géneros musicales radica en que todo intento resulta de naturaleza subjetiva, y viciado por el conocimiento de cada persona así como por su particular manera de sentir la música.

Algunos géneros musicales pueden ser muy ambiguos debido a que podrían presentar características que también se puedan encontrar en otras músicas, por lo que al clasificarlos existe la posibilidad de quedar relativizados e incluso desconocidos. Otro inconveniente se relaciona con géneros que recién empiecen a establecerse o con obras que interconectan varios géneros.

A nivel de grandes categorías de clasificación musical, se menciona a la música culta, popular, y tradicional resultando confuso el querer hallar particularidades comunes. Cuando el criterio de clasificación es más específico y va hacia el extremo de los subgéneros resulta aún más complicado esta asignación, debido a que es más difícil tratar el tema de los orígenes y de las influencias de cada uno de ellos.

Sin embargo evidentemente resulta ventajoso el poder realizar una clasificación o categorización en géneros, por las heterogéneas perspectivas que se logran, así como la posible delimitación de cada uno de ellos. La utilización de las denominadas *etiquetas musicales* puede proporcionar un inicio para los nuevos planteamientos de abordajes musicales, generando el desarrollo inicial de nuevas maneras tendencias artísticas.

urbe se extiende en sentido este-oeste a través de los ejes que conducen a los otros lugares de la región. La vegetación está presente en el conjunto urbano, su forma es la de un cordón junto al río que sirve de arco natural a las edificaciones, así como la base o vínculo de la arquitectura del Barranco. El Barranco del río Tomebamba se encuentra entre la Calle Larga, 12 de Abril, subida a El Vado y bajada de Todos los Santos. Parroquia Gil Ramírez Dávalos y El Sagrario. Fuente: www.viajandox.com/azuay/barranco-rio-tomebamba-cuenca, consultado el 13 de julio de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Un género musical puede considerarse como un sistema que congrega varios pensamientos y subcategorías, estas consiguen estar en concordancia o no. Los criterios para definir las subcategorías pueden ser de especificidad musical, como la rítmica, la instrumentación, algunas características armónicas o melódicas, las normas técnicas de composición e interpretación, los medios y métodos de difusión o inclusive su estructura. En este marco también pueden considerarse características no musicales, como la procedencia geográfica e histórica, el contexto sociocultural, entre otros.

Tomando en consideración lo expuesto, una composición musical podría ser clasificada dentro de varios géneros, y un compositor puede intencionalmente combinar o mixturar varios de ellos hasta el punto en que éstos formen géneros de fusión autónomos. En la actualidad hay una gran variedad de géneros musicales que están transformándose constantemente, desde aquellos que sustentan una concepción tradicional hasta los más novedosos, amplios y heterogéneos.

Por otra parte la consideración de estilo musical hace referencia a un cúmulo de particularidades concretas que establecen la predilección de elementos que caracterizan a una época, o a un compositor determinado.

La palabra estilo se origina con el vocablo latino “*stilus*” derivado del idioma griego, que indica el diseño, la forma o el aspecto de algo. Se pueden encontrar definiciones de estilo que estén relacionadas con la filosofía, la estética, entre otras ciencias, pero desde el enfoque propiamente musical el estilo de una pieza puede ser conceptualizado como:



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“[...] la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal (o quizá, más recientemente, en la negación del movimiento o de la forma). Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones; por lo demás, el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales. Más ampliamente todavía: una serie de características comunes puede diferenciar toda una escuela o un período cronológico [...]”⁵

Como resultado se podría concluir la idea anterior, afirmando que cuando un estilo establecido se generaliza en varias obras, o cuando variados artistas adoptan ciertos rasgos frecuentes, se forma un género musical.

Al ser la propuesta de éste trabajo una aproximación hacia heterogéneas culturas, consideramos pertinente exponer en éste espacio introductorio, algunas ideas sobre el concepto de identidad, desde el aspecto cultural que es el que en éste caso nos interesa.

La identidad aborda el cúmulo de valores, tradiciones, símbolos, creencias, formas de comportamiento que se desempeñan como elementos dentro de un grupo social. Estos elementos o componentes forman parte de un mecanismo con el que los individuos pueden cimentar su huella de pertenencia a un determinado grupo sociocultural.

Con respecto a la construcción de identidades, Berger y Luckman opinan que es

“[...] un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad [...]”⁶

Giddens escribe que

⁵ LaRue, J., 2007 : XII

⁶ Berger y Luckman, 1988, en www.opuslibros.org/berger, consultado el 10 de agosto de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“[...] las identidades se construyen a través de un proceso de individualización por los propios actores para los que son fuentes de sentido [...]”⁷

La identidad se puede originar en las instituciones dominantes, pero sólo adquieren sentido si los actores sociales las interiorizan.

Desde una visión antropológica existen dos corrientes o perspectivas que abordan el hecho de la identidad cultural, y son:

-La perspectiva esencialista que estudia los problemas de identidad como algo hereditario, considera que los diversos rasgos culturales son transmitidos a través de generaciones, estableciendo una identidad cultural a través del tiempo.

-La perspectiva constructivista, por otro lado señala que la identidad no se hereda sino se construye. Con lo que plantea que la identidad no es algo estático, sólido o inmutable, sino que es un contenido dinámico, maleable y manipulable.

La identidad cultural tampoco es algo inmutable, porque se transforma continuamente. No depende únicamente de factores contemporáneos, debido a que existe una transmisión que se modifica a lo largo del tiempo. No es únicamente una construcción que se realiza partiendo de cero, sino que existe un fundamento básico sobre el que se trabaja y se moldea.

Por otro lado, están presentes las corrientes que consideran que la identidad cultural se define por oposición a otras. Se fundamentan en acentuar las diferencias con otros grupos y culturas. Bajo estos principios, cualquier cultura se define a sí misma en oposición a otras.

⁷ Giddens, 1995, en www.eumed.net/Revistas/CCCSS, consultado el 10 de agosto de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La conciencia de una identidad común dentro de una cultura o práctica cultural es evidente. Este hecho implica que hay un impulso hacia la preservación de la misma. Pero para que haya un funcionamiento interno de esta, existen algunas reglas básicas y significados que de hecho, las personas que integran dicha cultura, deberán respetar.

Resulta muy complejo referirnos a una cultura homogénea, con menos aún posibilidades en el marco de países latinoamericanos (Ecuador). Los nuevos trabajos musicales de cantautores contemporáneos, que evidencian la compleja realidad que presencian, intentan demostrar que

“la homogenización cultural no es una alternativa válida, que ésta cultura de masas, reproductora de inequidades y adaptada perfectamente a las necesidades del mercado capitalista, es antagonista de la libertad.”⁸

Al referirnos al proceso de construcción de la identidad nacional en Ecuador, se debe mencionar que éste comenzó a desarrollarse lentamente en los años sucesivos a la separación de la Gran Colombia en 1830, como producto de diferentes intereses regionales, subregionales y locales. Desde su fundación estuvo dividido a nivel económico y geográfico en Costa y Sierra. La primera agro exportadora e inclinada al librecomercio, y la segunda basada en un comercio de manufacturas que promueve el proteccionismo en el campo económico. En el proceso de la construcción nacional ecuatoriana un hecho que ha sido evidente en el pasado, y aún el presente, ha sido el fuerte regionalismo entre estas zonas. Además la falta de vías de comunicación en épocas anteriores y la topografía misma, entre otros aspectos, ha contribuido a que se propicien éstas ideas de pertenencia local, por lo que dotar al país de un sentimiento unitario de identidad nacional ha requerido grandes y creativos esfuerzos. En éste punto, los procesos de creación artística también han debido enfrentar ésta problemática. Por consiguiente se puede entrever la necesidad de generar y construir estructuras e imaginarios comunitarios que puedan vincular una visión colectiva.

⁸ Bacacela, C., Fuente: Chakana, Revista de Antropología. 2011: 31



Al referirnos a la obra “*Duendes del Barranco*”, nuestro enfoque se relaciona a la fusión de géneros musicales. La fusión, como inevitable resultado del acercamiento cultural de los pueblos, ha desempeñado un rol innovador al erigir un sinnúmero de sub estilos musicales. La fusión musical constituye un fenómeno internacional y consideramos que forma el corpus del proceso de interculturalidad que se ha mantenido vigente siempre.

Como término, fusión aparece a mediados de los años setentas y surge cuando el jazz y el rock se sintetizan. Es un concepto que reemplaza el de jazz-rock. La fusión era un género que englobaba nuevas ideas de

“[...] síntesis entre jazz y *soul*, jazz y pop, jazz y funk, jazz y música ligera y jazz y *folk music* [...]”⁹

Mixtura los instrumentos tradicionales del jazz, aquellos de improvisación melódica con los instrumentos electrónicos y sonidos experimentales del rock. Entre los grupos más representativos de jazz-rock y de fusión de la década de los setentas se mencionan a Weather Report, la Orquesta Mahavishnu, el Retur to Forever de Chick Corea, el Sexteto de Herbie Hancock, el cuarteto de Pat Metheny, y Franz Zappa, entre otros.

Un referente de fusión musical en nuestro país fue la adaptación de cantos y danzas a algunos de los ritmos autóctonos por parte de los misioneros españoles que vinieron con los conquistadores, para así construir plegarias e inducir a los indígenas a su religión.

La fusión establece un referente muy importante para lograr nuevas concepciones y visiones interpretativas de la música, al proponer experiencias en las cuales la mixtura ha representado una convivencia de las herencias musicales de diversa procedencia,

⁹ Kernfeld B. Fuente: The new grove dictionary of jazz, en iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatorialiana, consultado el 28 de septiembre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

cuyas particularidades culturales, que identifican ineluctablemente a los diferentes pueblos de diferente procedencia.

Coincidimos con algunas reflexiones de la cantante ecuatoriana María Tejada cuando consigna en la presentación de su trabajo discográfico titulado “*Nocturnal*” el cual contiene nuevas versiones de temas del país, esgrimiendo la fusión con el jazz y algunas músicas del mundo, que aspira permanecer en su

“[...] propuesta de interpretar la música tradicional del Ecuador con nuestros bagajes personales, experimentando fusiones que corresponden a nuestra realidad y época [...]”¹⁰

Actualmente, y debido a diversos factores, entre ellos el desarrollo tecnológico de las artes, el avance de las comunicaciones, y la ya mencionada globalización, se han acelerado los procesos simbióticos, así como su difusión mundial, produciendo interconexiones con nuevas posibilidades de riquísimos resultados.

A partir de la postmodernidad la música popular ha experimentado un fuerte proceso de globalización, convirtiéndose en una muy importante industria cultural de nuestra era, extendiéndose hacia una masificación transnacional.

La hibridación y mixtura de géneros, producto del proceso de mestizaje cultural de los pueblos, al parecer instaura la tendencia actual a nivel de las artes en general, evadiendo intencionalmente lo que se podría denominar géneros puros. La hibridación constituye un recurso y una técnica compositiva, y en la actualidad hasta en una estrategia comercial, que es capaz de generar enormes posibilidades de difundir la tradición musical de diferente procedencia.

¹⁰ Tejada, M. Fuente: presentación del disco “*Nocturnal*” publicado en 2011 por ADL Records, producido por María Tejada y Donald Régnier.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

No siempre en procesos de creación que están basados en la hibridación, se consigue mantener la naturaleza o las características principales de la música. Lo óptimo sería que el producto creativo mantenga de alguna manera su originalidad, y pueda conservar las particularidades esenciales de los géneros. Como lo expresa el investigador musical Julio Bueno:

“[...] existe una real hibridación cuando se conservan los rasgos esenciales de su originalidad, aunque adquieran nueva expresividad en ambientes más amplios o distintos. Es decir, el micro sistema musical se convierte en elemento de un macro sistema, sin que el sistema original desaparezca [...]”

¹¹

A partir de los años ochenta se desarrollan muchas formas y géneros de música popular, que a menudo son integrados entre sí en híbridos, y posibilitan la aparición de un gran número de subgéneros y mixturas. Es en ésta década que se da el surgimiento del sampler, que es un muestreador capaz de captar y grabar sonidos o ruidos, procesarlos y ejecutarlos desde un teclado MIDI y/o USB, dando paso a la era de la reproducción digital. Este “hibridismo tecnológico”¹² permite a los compositores y músicos utilizar timbres instrumentales y vocales previamente elaborados, buscar sonoridades exóticas, y captar campos multiculturales por medio de elementos musicales étnicos.

En el marco de la música ecuatoriana, podemos encontrar algunos ejemplos de fusión entre géneros musicales, con estilos muy diferentes tanto en su estructura como en su procedencia. Por ello podemos apreciar propuestas de Pasillo-Swing, Albazo-Rock,

¹¹ Bueno, J., La Fusión como una de las perspectivas de apertura a la tradición. Ponencia presentada en del año 2000 en el encuentro de músicas populares, convocado por el Convenio Andrés Bello en Granada – España. Fuente: *musicaecuatoriana.julio-bueno.com*, consultado el 28 de septiembre de 2011

¹² Término acuñado por Julio López en su ensayo de hermenéutica cultural La música de la Postmodernidad, que está relacionado con la tecnología digital, que marca decisivamente el futuro tecnocrónico de las relaciones musicales de la postmodernidad. Fuente: *iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana*, consultado el 28 de septiembre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Sanjuanito-Ska, algunas fusiones de música tradicional con Hip-Hop, Funk, Reggae, entre otras, todas estas orientadas hacia un mismo objetivo como es la búsqueda de una identidad plural basada en el mestizaje.

Este tipo de acercamientos artísticos, no sólo permiten la mezcla de lo musical, sino que representan un fenómeno intercultural importante, que en ocasiones generan críticas para nada constructivas, incluso adoptando posturas que condenan estas muestras, alegando quizá una especie de atentado en contra de la identidad nacional.

El presente trabajo aspira a no comprometer de ninguna manera la entereza identitaria de la música ecuatoriana, a encaminar la composición bajo las directrices del nacionalismo¹³ (que en el Ecuador fue generado por el romanticismo), que ha sido un referente a tomar en consideración, dando un matiz que resignifica la música popular indígena y mestiza.

Existen antecedentes de compositores y obras que han marcado un camino en el abordaje de materiales musicales folklóricos de carácter nacionalista, por ejemplo Beethoven utiliza temas rusos en los cuartetos Razumovsky, en ocasiones arreglando canciones populares alemanas. Bach deja entrever la influencia del Coral protestante campesino, y del makam turco en su obra, Haydn aprovecha algunas melodías

¹³ El nacionalismo es una ideología y movimiento social y político que surgió junto con el concepto de nación propio de la Edad Contemporánea en las circunstancias históricas de la *Era de las Revoluciones* (Revolución industrial, Revolución burguesa, Revolución liberal) desde finales del siglo XVIII. También puede designar al *sentimiento nacionalista* y a la *época del nacionalismo*. Como ideología, el nacionalismo pone a una determinada nación como el único referente identitario, dentro de una comunidad política. El término nacionalismo se aplica tanto a las doctrinas políticas como a los movimientos nacionalistas: las acciones colectivas de movimientos sociales y políticos tendentes a lograr las reclamaciones nacionalistas. Se habla también del nacionalismo musical, expresión artística de la segunda mitad del siglo XIX que coincide con el nacionalismo político en la valoración de la etnicidad (folklore), y que deriva del anterior romanticismo, movimiento intelectual y artístico también muy vinculado con el nacionalismo romántico, aunque sea de más amplia extensión temporal y conceptual que éste. Fuente: mural.uv.es/martete/nacionalismo, consultado el 1 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

folklóricas croatas y austríacas. Mozart utiliza el mélos turco (marcha turca, aria turca), por citarlos como ejemplos¹⁴.

El nacionalismo constituye un estilo musical que hizo su aparición en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo XX, por influencias de los modelos europeos, y por el surgimiento y consolidación de géneros musicales folklóricos y populares, tanto urbanos como rurales, que son innegables muestras de identidad nacional.

Dentro de los compositores ecuatorianos representantes del nacionalismo debemos mencionar en primer lugar a los precursores de este estilo, entre los que se encuentran Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Pedro Pablo Traversari y Salvador Bustamante Celi. Posteriormente continuarían con este movimiento el maestro Luis Humberto Salgado, Gustavo Salgado, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz, entre otros.

En el proceso de nuestra propuesta, requerimos ineludiblemente considerar algunas de las principales características estructurales de la Suite Barroca, que la abordamos en el capítulo 1, que estará presentes como sustento compositivo, para conseguir una aproximación hacia determinados elementos característicos substanciales.

Y es la Suite precisamente, el molde en el que verteremos nuestro recital, que propone una mixtura basada en el Jazz, y géneros ecuatorianos como el Pasillo, el Sanjuanito y el Albazo, en correlación con algunas de las imágenes representativas de la ciudad de Cuenca y del Barranco, como son el Puente del Vado, el Paseo 3 de Noviembre, el Puente del Centenario, el Puente Roto, entre otros.

¹⁴ Bueno J., La Fusión como una de las perspectivas de apertura a la tradición, Ponencia presentada en del año 2000 en el encuentro de músicas populares, convocado por el Convenio Andrés Bello en Granada– España. Fuente: iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana, consultado el 28 de septiembre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La estructura de la obra está dividida en tres piezas:

- | | |
|----------------------------|------------|
| 1. Duendes del Vado | Pasillo |
| 2. Duendes del Centenario | Albazo |
| 3. Duendes del Puente Roto | Sanjuanito |

La propuesta de abordaje radica en una imbricación cultural entre dos continentes, entre realidades musicales de distinta procedencia, pero con códigos sonoros similares, procurando una búsqueda de aspectos relevantes de la música ecuatoriana, porque consideramos de vital importancia el hecho de preservar algunos de los elementos primordiales que reflejen la identidad musical del país, como los ritmos, las melodías, y en algunos casos los timbres, y posibilitar el hecho de que las nuevas generaciones tengan a su alcance propuestas musicales, y a la vez que la música nacional estén presentes, en este caso con otros elementos culturales. El objetivo es que en esta mixtura se plasme aspectos músico-culturales sin que se ocasionen pérdidas sustanciales en las estructuras, historia o procedencia de los géneros musicales del país.

“ Una de las características más importantes de las músicas de fusión constituye la desterritorialización de elementos étnicos que puede llegar a provocar una inautenticidad al quitarle historia y geografía a la música. ”¹⁵

Consideramos muy enriquecedora, la posibilidad de insertar fragmentos de improvisación dentro del diseño estructural de la obra, así como también algunas consideraciones sobre ésta, desarrolladas en el capítulo 3.

¹⁵ Bueno, J., La Fusión como una de las perspectivas de apertura a la tradición. Ponencia presentada en del año 2000 en el encuentro de músicas populares, convocado por el Convenio Andrés Bello en Granada – España. Fuente: iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana, consultado el 28 de septiembre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El presente trabajo está organizado en cuatro secciones, que representan cada una un capítulo del mismo, en las que queremos resaltar algunos de los aspectos importantes del sustento teórico. Estos son:

Capítulo I

En este primer capítulo abordaremos la Suite del período barroco como un referente compositivo para las nuevas tendencias musicales ecuatorianas, en donde necesariamente tenemos que remontarnos hacia la historia del período en mención, y concretamente a la Suite, destacando varios de los principales elementos constitutivos. También tendremos que referirnos a algunas de las notables composiciones ecuatorianas basadas en la Suite, como también a obras fundamentadas en otros géneros como el rock y el jazz, intentando destacar algunos de sus elementos constitutivos. La metodología a emplear incluye los métodos Inductivo, Deductivo y de Análisis.

Capítulo II

Realizaremos en éste capítulo algunas consideraciones sobre identidad, y una muy breve aproximación socio-cultural e histórica del sector de la ciudad de Cuenca que se conoce como el Barranco, destacando aspectos importantes como su arquitectura representativa, su ubicación dentro de la urbe, sus variadas leyendas tejidas en torno a sus espacios constitutivos, sus elementos simbólicos, para intentar plasmar musicalmente una imagen de ésta sección urbana tan conocida, icono representativo de la ciudad, en pos de reforzar el concepto de identidad ciudadana. En éste capítulo aplicaremos los métodos Exploratorio, Descriptivo, Dialéctico, y de Observación simple



Capítulo III

Realizaremos un sucinto estudio descriptivo de ritmos y géneros que serán sustento compositivo de la obra, así como aspectos histórico-culturales. Entre éstos están el Pasillo, el Albazo, el Sanjuanito, y el Jazz. Exponemos también algunas consideraciones sobre la improvisación. Como métodos usaremos el Exploratorio y el Experimental

Capítulo IV

En esta última parte, y después de haber enriquecido conceptualmente la propuesta, abordaremos ya la composición de la Suite “*Duendes del Barranco*”. Mencionaremos brevemente algunos aspectos sobre la elaboración de la obra. Se incluirá la partitura de la Suite, además de un escueto análisis estructural. En éste capítulo final se emplearán los métodos Experimental, Descriptivo, y Exploratorio.

Finalmente ensayaremos algunas conclusiones y recomendaciones, que esperamos sean acertadas y de utilidad para referencia de estudios y composiciones posteriores.



Cap. I

1.1 Breve historia de la Suite

Para conseguir una aproximación epistemológica de la palabra Suite, debemos intentar un abordaje histórico, sociológico, y psicológico (entre otros) de la misma, en busca de elementos que nos conduzcan a un conocimiento adecuado y objetivo.

Queremos comenzar revisando algunas características que consideramos importantes de la Suite, como un referente para la composición y muestra permormática que este trabajo plantea. El autor ha escogido la Suite por la posibilidad que brinda de estructurar la composición por partes (las mismas que pueden estar en la misma tonalidad), por la alternancia que se puede plantear al contrastar materiales temáticos, así como tonalidades, métrica, agógica, y en general el carácter de las piezas que la integran, por poder plantear improvisación dentro de la estructura, y por la opción de reexponer temas iniciales al final. Evidentemente algunas de éstas características mencionadas, que también se pueden encontrar en otros géneros de la música culta europea, van a ser utilizadas para sustentar la propuesta y aproximarnos a la fusión que planteamos, con géneros originados y desarrollados en el Ecuador.

Precisamos de una referencia histórica de la Suite, razón por la que partimos de la periodización¹⁶ de Francisco Callejo Giménez, profesor de Historia de la Música e Historia del Pensamiento musical en el Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero de Sevilla, con la que nos remontamos históricamente hacia las fases de la música europea occidental.

¹⁶ Callejo, F., en www.franciscocallejo.es/periodizacion, consultado el 6 de junio de 2012



La mencionada periodización se refiere a ésta música con las siguientes etapas:

La Edad Media, que va desde los primeros prototipos de la música escrita, y que llega hasta los inicios del siglo XV.

El Renacimiento, que está establecido desde 1420 hasta 1600, aproximadamente.

El Barroco, que se ha establecido desde 1600 (estreno de la primera ópera conservada) hasta 1750 (fecha del fallecimiento de Johann Sebastian Bach). Otras referencias lo sitúan entre 1580 y 1720, y otras entre 1580 y 1750.

El Clasicismo, desde 1720 época denominada “preclasicismo”, pero se menciona también a 1770, cuando aparecen las obras de madurez de Haydn. Termina en 1810-1820, aunque también otra fecha de finalización es el año de 1827, con el fallecimiento de Beethoven.

El Romanticismo, que se lo ha establecido desde 1820, hasta el fin del XIX, aproximadamente.

La Música contemporánea, que se ubica desde 1890, con las composiciones maduras de Mahler y Debussy, aunque en 1907 se origina la atonalidad, generando un cambio abrupto. Hay quienes denominan música contemporánea únicamente a aquella compuesta a partir de 1945.

El estudio de la Suite parte entonces desde el período barroco, por lo que resulta de suma utilidad revisar algunas de las características generales del período, para poder hacer una exploración de varios aspectos que influyeron en el proceso evolutivo de ésta música.

1.1.1 La música del Barroco

El Barroco constituye un estilo artístico que se originó a principios del siglo XVII en Italia, de donde se propagó hacia la mayoría de Europa. El período del Barroco estuvo situado en la historia de la cultura occidental entre el Renacimiento y el Neoclásico,



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

aproximadamente desde el año 1580 hasta el año 1750. En ésta etapa histórica sobrevino una importante producción en el campo del arte, ya sea dentro de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música.

Como movimiento cultural, el Barroco articulaba nuevos valores en el arte. Simboliza otro estado de ánimo, que estaba más cerca del Romanticismo que del Renacimiento, aunque en algunos países haya sido un movimiento generado al mismo tiempo que este último. El arte barroco en general permite advertir el dolor psicológico del hombre y la constante búsqueda de anclajes sólidos.

El virtuosismo y el realismo fueron temas de investigación de los artistas de esta época. Los espectadores, lectores, oyentes experimentan mucha fantasía e imaginación en la percepción estética de las obras. El arte inquiere la perspectiva del hombre individual, lo que genera una relación vertical y menos distante entre el artista y el público receptor.

Respecto a la palabra barroco se menciona que fue inventada por algunos críticos de etapas posteriores, más que por los artistas del siglo XVII y principios de siglo XVIII. El término proviene de la arquitectura, y servía para designar algo retorcido, o una construcción pesada, elaborada, o envuelta. Tiene su origen en el portugués “*barroco*”, que en español sería “*barrueco*”, y que significa una “perla de forma irregular”, o “joya falsa”. También existe en el dialecto romano algunas palabras análogas, como “*barlocco*”, “*brillocco*”, o “*barro-coco*”, que significa mas o menos lo mismo. Otra exégesis indica que procede del sustantivo “*baroco*”, que se utilizaba de forma sarcástica par indicar una manera de razonar artificiosa y pedante. En todo caso ambas se refieren a un concepto artificial, engañoso, confuso e impuro, de la extravagancia del pensamiento. Posteriormente el término “barroco” se utilizaba despectivamente, para recalcar la exageración de énfasis y abundancia en la ornamentación, que contrastaba con la racionalidad más clara y sobria del siglo XVIII, pero finalmente fue restablecido en 1888 por Heinrich Wölfflin (1864-1945)¹⁷, un historiador alemán de arte, quien lo

¹⁷ Heinrich Wölfflin (21 de junio de 1864 Winterthur - 19 de julio de 1945, Zurich) fue un famoso crítico



identificó como un período en oposición al Renacimiento.

Las Bellas Artes tienen representantes sobresalientes dentro de este movimiento cultural. En el ámbito de la música están Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Händel (1685-1759), entre muchísimos otros. Dentro de la literatura española se destacan Luis de Góngora y Francisco de Quevedo y Villegas; en la literatura americana en español Sor Juana Inés de la Cruz. Entre los pintores italianos reconocidos están Pietro da Cortona, Caravaggio, y los Carracci. En el ambiente de la escultura italiana el exponente más prestigioso es Bernini, y en la escultura novohispana se menciona a Jerónimo de Balbás. Destacaron además en la arquitectura Bernini y Borromini.

Se establecen tres períodos definidos del Barroco, que denotan por supuesto una constante evolución. El barroco temprano, el barroco medio, y el barroco tardío, etapas que serán brevemente tratadas a continuación, en lo que a características musicales se refiere:

El Barroco temprano comprende la etapa entre 1580 y 1630, y se caracteriza por presentar texturas polifónicas más homogeneizadas, y mucho más imitativas, contrariamente al estilo polifónico anterior del período renacentista, por presentar una

del arte suizo, profesor en Basilea, Berlín y Munich, que estuvo considerado como uno de los mejores historiadores de arte de toda Europa. Estudia en Basilea, en 1882, y posteriormente en Berlín y Munich. Entre 1888 y 1898 realizó varios trabajos sobre el arte italiano en Basilea, y desde 1893 fue profesor en Basilea, en la cátedra que ocupó Jakob Burckhardt. Fue profesor en Berlín, durante un largo período (1901-1912) y otro tanto en Munich (1914-1924), por lo que se lo considera un importante historiador del arte germánico. Definió la historia del arte como una historia más bien independiente del contexto social, económico o religioso a través del Renacimiento (siglo XVI) y el Barroco (siglo XVII). Expone sobre una "historia de los estilos", "la vida íntima del arte" (*Renacimiento y Barroco*). Analizó las diferencias de estos dos estilos insistiendo en que a finales del siglo XVII se produjo un cambio semejante pero de sentido inverso. Concretamente Wölfflin caracteriza el Barroco por cinco rasgos: 1) La búsqueda del movimiento real, por el hecho de que se construyan edificaciones con paredes onduladas y también la búsqueda del imaginario, por el hecho de que se pinten personajes capaces de acciones violentas. 2) Intento de sugerir el infinito. Este aspecto se muestra claro en el lago de Versalles. En este estilo el camino se pierde en el horizonte. 3) La importancia de la luz y de sus efectos. 4) El gusto por la teatralidad, por lo escenográfico y fastuoso. 5) La tendencia a mezclar las disciplinas artísticas. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/wolfflin, consultado el 28 de agosto de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

marcada oposición al contrapunto, y una interpretación violenta de las letras. La música religiosa de la escuela veneciana alterna en sus estructuras a agrupaciones vocales e instrumentales, que estaban dispuestas en lugares diferentes como por ejemplo los *cori spezzati*, que eran distintivos de la Basílica de San Marcos. A esta disposición se la denominaba policoralidad, y un ejemplo de su evolución precisamente es el estilo concertante, que muestra constantemente un marcado contraste de los instrumentos y las voces, y de los solistas contra el grupo, como es el caso de los *concerti ecclesiastici*. Un representante de la escuela veneciana es Giovanni Gabrieli (1563-1612)¹⁸.

Otro aspecto que se presentó en esta etapa inicial del barroco era la monodia acompañada, que consistía en la preponderancia que se le otorgaba a una voz solista con registro agudo, y para su acompañamiento instrumental se utilizaba una línea de bajo y un cifrado para indicar los acordes de la armonía, que además completaban las voces intermedias que faltaban. El surgimiento de la Ópera, y la *Camerata Florentina* determinaron la propagación de esta monodia acompañada.

En esta fase existieron dos estilos muy importantes, la *prima prattica*, que tenía al polifónico género madrigal como representante principal, y la *seconda prattica* que era un recitativo de la música vocal solista, y que era un subgénero de la monodia acompañada, y presentaba una o varias voces solistas y un bajo continuo. El compositor italiano Claudio Monteverdi (1567-1643) fue maestro de ambos estilos alrededor del año 1600, y el máximo representante de la ópera de aquella época. Una de sus obras

¹⁸ Giovanni Gabrieli (1563 -12 de agosto de 1612) fue un compositor y organista veneciano, considerado uno de los más influyentes músicos de su época, y que representa la culminación de la escuela veneciana, y la transición de la música renacentista a la música barroca. Estudió música con su tío, el organista y compositor Andrea Gabrieli, encargándose de recopilar y editar su obra, con lo que consigue publicar la colección *Concerti* en 1587 que se transformó en fuente fundamental de la música veneciana. A nivel personal compuso diversas obras siguiendo el estilo de su tío pero acentuando aún más los contrastes, con un mayor dramatismo y color. Al igual que otros compositores de la escuela veneciana, su estilo se vio notablemente influenciado por las particulares características de la iglesia de San Marcos, con sus galerías separadas, por lo que los órganos y los coros se ubicaban en lados opuestos, además de la excelente acústica del lugar. En 1597 publica su propia colección *Sacrae symphoniae* con lo que logra obtener fama a nivel internacional. Destaca la *Sonata pian e forte* en la que, posiblemente por primera vez, se dan indicaciones de dinámica (*piano, forte*) según las orquestas tocaran solas o juntas. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gabrieli.htm, consultado el 28 de agosto de 2012



más célebres, es el “Lamento d'Arianna”, que posee una versión polifónica y otra para solista y bajo continuo.

El Barroco medio se despliega entre los años 1630 y 1680. En este lapso los recursos característicos de la monodia y del estilo concertante se extendieron por Europa, concretamente por Alemania, Austria, Inglaterra, y España, a través de la música italiana y en particular de la ópera. Se desarrolló la ópera belcantista (aunque el denominado bel canto¹⁹ se aplicó también a la cantata), que apartaba de forma clara los recitativos y las arias, y que resultaba menos áspera que el estilo monódico original. Las formas musicales en éste período evolucionaron significativamente, hubo un leve retorno hacia el uso de texturas contrapuntísticas, los modos experimentaron una reducción a mayor y menor, la presencia de una tonalidad rudimentaria limitaba considerablemente el tratamiento de la disonancia. También en la corte de Luis XIV se inicia la ópera francesa, se establecía además la Suite instrumental francesa.

Entre los compositores destacados del barroco medio se menciona a Jean-Baptiste Lully (1632-1687) en Francia, Henry Purcell (1659?-1695) en Inglaterra, y Johann Pachelbel (1653-1706) en Alemania, Antonio Cesti (1623-1669), Francesco Cavalli (1602-1676) y Luigi Rossi (1598-1653) en Italia.

El Barroco tardío se ubica entre los años 1680 y 1730 aproximadamente. También fue Italia el país que presentó mayores novedades dentro de la producción musical de aquel

¹⁹ Bel canto es un término operístico que se utiliza para denominar un estilo vocal que se desarrolló en Italia desde finales del siglo XVII hasta mediados del XIX; en italiano significa "bello canto" . En el bel canto se buscaba la perfecta producción del legato a lo largo de todo el registro vocal, como también el desarrollo de elementos virtuosísticos como la coloratura, el trino, la brillantez de los agudos y sobreagudos y el manejo perfecto de la respiración. El bel canto se desarrolló en Italia en la época del Barroco, sin embargo tuvo gran influencia en las otras escuelas y estilos sobre todo hacia finales del siglo XVIII en donde se pueden encontrar ejemplos en óperas francesas y en el estilo mozartiano de bel canto adaptado. En Italia el estilo desembocó en una verdadera escuela que tuvo su era de oro con las composiciones de Rossini, Bellini, Donizetti y los primeros triunfos de Verdi en las primeras décadas del siglo XIX. Fuente: www.pianomundo.com.ar/operas/belcanto, consultado el 15 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

momento. La escuela boloñesa con representantes como Giuseppe Torelli (1658-1709) y Alessandro Stradella (1639-1682), inserta sus propias fórmulas tonales, posteriormente lo haría Arcangelo Corelli (1653-1713), quién condujo el estilo italiano a toda Europa implementando claras cadencias utilizadas frecuentemente en la definición de un marco formal, además de progresiones en cuyos movimiento se encuentran quintas, acordes paralelos de sexta, cadenas de retardos, tratamiento de la disonancia, el dominio de la música instrumental sobre la vocal, entre otras características.

Las formas musicales adquirieron dimensiones grandiosas. El estilo de concierto se amplía considerablemente, sobre todo con la ópera y la música instrumental; es común la utilización de pasajes en unísono, de *ritornelos*, contrastes entre *tutti* y solo, bajos con un fuerte movimiento en su rítmica, homofonía en donde impera el bajo continuo.

En Francia el estilo italiano desplazó inclusive a su propia tradición musical que surgió con Lully, a pesar de muchas manifestaciones de resistencia, como la querrela de los bufones²⁰. Inglaterra, por su parte, fue influenciada musicalmente de manera directa por

²⁰ La querrela de los bufones (en francés, *querelle des Bouffons* o *guerre des Coins*) fue una controversia parisina que enfrentó durante los años 1752-1754 a los defensores de la música francesa, agrupados tras Jean-Philippe Rameau («*coin du Roi*»), con los partidarios de una ampliación de los horizontes musicales, reunidos alrededor del filósofo y músico Jean-Jacques Rousseau («*coin de la Reine*»), partidarios de italianizar la ópera francesa. La querrela estalló el 1º de agosto de 1752, cuando una *troupe* itinerante italiana, la de Eustacchio Bambini, se instaló en la «Académie royale de musique» (la futura Ópera) para dar allí representaciones de «intermezzi» y de «óperas bouffes». Debutaron con la representación de una obra de Pergolesi, *La serva padrona*, que ya había sido presentada en París en 1746 sin atraer la menor atención. Fue el hecho de haberla presentado en la «Académie royale» lo que suscitó el escándalo: la «Académie royale» no tenía la flexibilidad de la «Comédie-Française», donde se podían alternar sin inconvenientes tragedias con comedias o farsas de Molière. Lo cómico, en la «Académie royale», había estado siempre bastante limitado. En el siglo XVIII, la ópera italiana había evolucionado mucho más raudamente que la «tragédie lyrique» o tragédie en musique (un género típicamente francés) hasta escindirse en dos géneros: la *opera seria* —con temas serios según libretos de Metastasio— y la «opera buffa» u «opera comique» (*buffo*, que provoca risa, grotresco) que introdujo en el teatro *intermèdes* cómicos impregnados de ligereza, inocencia y simplicidad, que dan lugar a lo irracional y la trivialidad de lo cotidiano. Si el «ballet bouffon» —que podría representar una obra de Rameau como *Platée* (1745), una “tragédie en musique”- concedía ya un lugar a los elementos cómicos (asonancias en «oi» imitando el canto de las ranas, etc.), era en tanto que elementos paródicos del género. Esa pieza, de hecho, ocupaba un lugar marginal hasta el estallido de la querrela. Por el contrario, la “opera buffa” no se contentaba con parodiar el genero serio sino que producía ya un tipo de comicidad original, muy popular y bastante próximo a la farsa y a la comedia de máscaras. El éxito inesperado de estos “bufones” va a dividir a la inteligencia musical parisina en dos clanes: de un lado, los partidarios de la “tragédie lyrique”, de la corte



los compositores italianos como Francesco Geminiani (1687-1762). Incluso los grandes compositores de Alemania como Bach, Telemann y Händel asimilaron y reprodujeron el estilo italiano.

Establecidas estas etapas del barroco, es importante mencionar que un suceso muy importante en el mencionado período, fue el hecho de que la iglesia católica europea reaccionaba en contra de numerosos movimientos revolucionarios culturales y por supuesto artísticos, los mismos que desataron la creación de nueva ciencia y una religión discrepante como es el caso de la reforma protestante²¹. Esta particularidad nos conduce controversialmente a cuestionarnos si las artes, y concretamente la música culta europea, hubiesen evolucionado de la misma manera, ya sea en sus composiciones, géneros, estilos, de no haber estado al servicio del absolutismo monárquico, que fue la principal forma de gobierno europeo después de la caída del imperio romano, o de la iglesia, ya sea católica o protestante.

Las disputas de carácter religioso originadas a principios del siglo XVI, que terminaron enfrentando a católicos y protestantes, involucraron de gran manera a las artes del

del rey, representante del estilo francés; del otro, los simpatizantes de la “opera buffa”, truculentos defensores de la música italiana. Entre ellos va a germinar una verdadera querrela panfletaria que animara los círculos musicales de la capital francesa hasta 1754.

Fuente: www.universodontologico.com.ar/digresivas/junio11.htm, consultado el 15 de septiembre de 2012

²¹ Se conoce como Reforma protestante, o simplemente la Reforma, al movimiento religioso cristiano, iniciado en Alemania en el siglo XVI, que llevó a un cisma de la Iglesia católica para dar origen a varias iglesias y organizaciones agrupadas bajo la denominación de protestantismo. La Reforma tuvo su origen en las críticas y propuestas con las que diversos religiosos, pensadores y políticos europeos buscaron provocar un cambio profundo y generalizado en los usos y costumbres de la Iglesia católica, especialmente con respecto a las pretensiones papales de dominio sobre toda la cristiandad. El movimiento recibirá posteriormente el nombre de Reforma Protestante, por su intención inicial de *reformular* el catolicismo con el fin de revitalizar el cristianismo primitivo, y la importancia que tuvo la *Protesta* de Espira, presentada por los príncipes cristianos alemanes en 1529 contra un edicto del Emperador Carlos V tendiente a anular la tolerancia religiosa que había sido legalmente concedida los principados alemanes. Fuente: www.historialuniversal.com/reforma-protestante, consultado el 15 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

barroco en apoyo a la monarquía absoluta, sobre todo en lo que a música sacra (e incluso profana) se refiere. Otros grupos religiosos que se originaron en la época fueron los calvinistas en algunos territorios alemanes, que dieron paso a la religión puritana en Inglaterra, la iglesia presbiteriana escocesa, los hugonotes en Francia, y la iglesia reformada en los Países Bajos, las mismas que generaron conflictos en las artes musicales, sobretodo por la oposición manifiesta en la prohibición del uso de música elaborada en los servicios religiosos. Estos conflictos entre católicos y protestantes, generaron varias guerras de religión durante el siglo XVI y XVII, entre las que se pueden mencionar a la Guerra de los Tres Enriques (1562-1598), la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), y la Guerra Civil Inglesa (1642-1649), cuyas consecuencias quedaron reflejadas en la exagerada y radical expresión artística durante el barroco. Además hubo una fuerte conciencia sobre el uso de las artes como un gran medio de persuasión, por medio del carácter exhortatorio o retórico y de una prevista apelación hacia las emociones humanas, en un momento histórico de gran conmoción social, política, religiosa y económica.

Muchos músicos de la época trabajaron directamente para las monarquías, las cortes nobiliarias, así como también para la religión oficial en la Europa del siglo XVII y XVIII, limitando sus creaciones a los objetivos institucionales, y por ende dimitiendo sus sentimientos personales, con lo que sus obras estaban preconcebidas en virtud de la de éstos objetivos que las sostenían. Los valores de las cortes aristocráticas de la época, se vieron plasmados en los diferentes estilos musicales del barroco, y es que

“[...] durante el siglo XVII y comienzos del XVIII casi todos los compositores importantes estaban empleados por una corte, por una Iglesia o por ambas.”²²

En el transcurso del siglo XVII, el liderazgo de los hechos culturales pasó de los comerciantes y estudiantes universitarios a los nobles y cortesanos, que apoyaron

²² Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 20



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

mediante mecenazgos a los movimientos artísticos y culturales, como fue el caso del surgimiento de la ópera, cuya manifestación se debió al trabajo de poetas y compositores que pertenecían a la aristocracia, que a través del uso de alegorías musicales, sustentaron algunas de las teorías políticas absolutistas.

La música barroca estuvo en una estrecha relación con la época cultural europea. En el siguiente cuadro se incluyen algunos de los géneros musicales, como también varios estilos musicales que tuvieron su desarrollo en este período.

Géneros y estilos musicales del Barroco

GÉNEROS MUSICALES DEL BARROCO	ESTILOS MUSICALES DEL BARROCO
Intermedi	Narrativo
Ópera	Expresivo
Semi-ópera	Recitativo
Monodia	Romance
Madrigal Concertante	Arioso
Madrigal Polifónico	Aria
Aire	Ornamental
Air de Cour	Improvisatorio
Canzonas	Sortisatio
Canzonetta	A Chapella
Cantata	Metabólico
Tocata	Brisé
Sonata	Luthé
Oratorio	Erudito
Variaciones	Grandioso
Passacaglia	Tocata libre
Ciaccona	Cantus Firmus
Passamezzo	Canto Llano
Romanesca	Motete
Ricercar	Coral-Motete
Tiento	Madrigal
Fantasía	Melismático
Zarzuela	Stylus Gravis
Capriccio	Stylus Luxurians
Misa	Communis
Pasión	Stylus Luxurians
Historie	Theatralis
Récits	Stile Imbastardito
Motete	Anthem
Gran motet	Stile antico
Concerto:	Estilo Emfindsamer
(Sacro, Eclesiástico, Grosso, Salmo)	Estilo virtuosista



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

concertado, Messa
concertata)
Interludio
Ballet
Ballet Comique de la
Royne
Comédie-Ballet
Tragédie-Ballet
Tragédie a machines
Ballet de Cour
Chanson
Volta
Obertura
Alemanda
Courante
Zarabanda
Minué
Rondó
Giga
Gallarda
Pavana
Branle
Gavota
Bourée
Contradanza
Hornpipe
Rigodón
Coral
Canaria
Entrée grave
Loure
Marcha
In Nomine
Anthems
Masque
Divertissement
Sinfonie
Concerts Spirituels
Suite

La música no adoptó en general los detalles del arte barroco. Inicialmente, y debido en gran parte a la corriente humanista, se intentaba descartar las líneas melódicas de la polifonía renacentista que resultaban bastante complicadas, sustituyéndolas por la homofonía, con lo que se proveía a los textos de mayor fortaleza, inteligibilidad y protagonismo.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Como característica formal de la música barroca se puede mencionar el desarrollo de la denominada textura homofónica, basada en una sola línea melódica y un acompañamiento armónico que recibe el nombre de Bajo Continuo. Los compositores en algunas ocasiones escribían únicamente la melodía, dejando la línea de bajo y la armonía a que sean ejecutados con libertad interpretativa sobre acordes cifrados.

El barroco constituye una de las épocas musicales más extensas, ricas, subversivas, influyentes e importantes de la música occidental. Al parecer sus características más notorias son el uso del bajo continuo que al parecer suministró elementos para el desarrollo colosal de la armonía tonal, divergente de la modal, la preferencia de fuertes contrastes sonoros, ya sea entre coros, entre familias instrumentales o entre solista y orquesta, plasmado en la policoralidad y el estilo concertante.

Por otra parte, estéticamente la interpretación musical en el barroco experimenta un mayor desarrollo al permitir el uso de ornamentos y recursos de expresión. Es en esta etapa existe una mejor convivencia de la música sacra y la música profana, y ambas formaban parte de la profesión musical.

Entre los siglos XVIII y XIX el término barroco tenía un sentido peyorativo, que hacía alusión al significado de sobrecargado, áspero, tosco, anticuado, extraño, desmesurado e irracional, aunque a fines del siglo XIX existió una especie de revalorización liderada por Jacob Burckhardt (1818-1897)²³, y posteriormente por Benedetto Croce (1866-1952)²⁴ y Eugenio d'Ors (1882 -1954)²⁵.

²³ Carl Jacob Christoph Burckhardt era un notable historiador suizo de arte y cultura, proveniente de una familia acomodada. Estudió en Neuchâtel, y hasta 1839 se instruyó en teología protestante. En 1838 viajó a Italia y publicó sus primeros artículos importantes: *Bemerkungen über schweizerische Kathedralen* («Observaciones acerca de las catedrales suizas»). Desde 1839 hasta 1843 estudió en la Universidad de Berlín, siendo discípulo de Franz Kugler, historiador de arte, a quien le dedicó su primer libro: *Die Kunstwerke der belgischen Städte (Las obras de arte de las ciudades belgas)* (1842). Fue profesor de historia en la Universidad de Basilea (1845–1847, 1849-1855 y 1858–1893) y en el Instituto Politécnico Federal de Zúrich (1855–1858). Criticó a la llamada cultura industrial y estuvo en contra de las tendencias idealistas e historicistas en auge en el mundo académico durante su época. En contraposición a ellas elaboró una teorización historiográfica a la cual llamó *Kulturgeschichte* (Historia de la cultura). Fuente: [es.scribd.com/Carl Jacob Christoph Burckhardt](https://es.scribd.com/Carl-Jacob-Christoph-Burckhardt), consultado el 28 de agosto de 2012

²⁴ Benedetto Croce (25 de febrero de 1866 – 20 de noviembre de 1952) fue un escritor, filósofo,



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La música de esta época mostraba la apertura requerida hacia propuestas compositivas que sugerían improvisaciones como en la música vocal, adaptaciones, cambios, modificaciones de partituras preliminares ya sean en la obra misma o en las disposiciones instrumentales. Un hecho relevante de la música barroca es que frecuentemente se utilizó al oboe como instrumento solista.

En el pensamiento musical del barroco, la cuestión de los aspectos de la interpretación fue causa muchas veces de desorientación y confusión, sobre todo por el hecho de que

“[...] en la música barroca la notación de la partitura y la partitura de la interpretación no siempre coincidían. La notación no era más que un perfil esquemático de la composición. El intérprete improvisador tenía que rellenar, plasmar, y posiblemente ornamentar su contorno estructural. Esta práctica sirve de testimonio de los íntimos lazos de unión entre compositor e intérprete, y composición e improvisación, cuyo resultado es la casi total imposibilidad de obtener una distinción clara entre éstos. La división del trabajo no había evolucionado hasta un punto en el cual se reconociera que la interpretación y la composición pertenecían a campos especializados y

historiador y político italiano. Fue una figura destacada del liberalismo, que con su obra influyó en pensadores italianos tan diversos como el marxista Antonio Gramsci y el ideólogo fascista Giovanni Gentile. Aunque su educación fue estrictamente católica, a los 18 años se convirtió en ateo, no volviendo a profesar ninguna religión durante el resto de su vida. Se dedicó a la política, siendo nombrado senador en 1910. Criticó abiertamente la participación italiana en la Primera Guerra Mundial. De 1920 a 1921 es nombrado ministro para la Instrucción Pública en el quinto y último gobierno de Giovanni Giolitti. Después del asesinato del político socialista Giacomo Matteotti en 1924, rompió con el movimiento fascista. Cuando en 1925 Giovanni Gentile publicó su "Manifiesto de los intelectuales fascistas", Benedetto Croce replicó con el "Manifiesto de los intelectuales antifascistas", en el que denunció la violencia y la falta de libertad del régimen, alejándose posteriormente de la vida política, a la que no volverá hasta después del final de la Segunda Guerra Mundial, donde, en la confusión política en la que cae el país, él intentó mediar entre los distintos partidos antifascistas. Se convirtió así en ministro sin cartera de varios gobiernos hasta que, en 1943, es nombrado secretario del Partido Liberal, el cual abandona en 1946. En ese mismo año funda en Nápoles el Instituto Italiano para los Estudios Históricos, destinando para su sede un apartamento de su propiedad. Durante toda su vida política hasta su muerte en 1952 estuvo considerado uno de los personajes públicos italianos más importantes. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/c/croce.htm, consultado el 28 de agosto de 2012

²⁵ Eugeni d'Ors Rovira (Barcelona, 28 de septiembre de 1882 - Villanueva y Geltrú, 25 de septiembre de 1954) fue un escritor, ensayista, periodista, filósofo y crítico de arte español, que impulsó el movimiento catalán denominado *Noucentisme*. Desempeñó diversos cargos dentro de las artes durante el franquismo siendo nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes (1938-1939). Se formó en los ambientes literarios modernistas. Estudió la carrera de Leyes en la Universidad de Barcelona en 1897, simultáneamente con la de Filosofía y Letras. Estuvo ligado con la actividad periodística que fue haciéndole cada vez más famoso con el pseudónimo de *Xenius*, aunque también utilizó los de *Octavio* u *Octavi de Romeu*, *Joan de Deu Politeu* y *El Guaita*, como dibujante los de *Miler* y *Xan* y como traductor el de *Pedro Llerena*. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/ors, consultado el 28 de agosto de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

separados, como sucede hoy en día.”²⁶

Las ornamentaciones no escritas del período barroco, constituyen una característica importante del período, en el que era común asistir a improvisaciones de Dieterich Buxtehude (1637 a 1639–1707) o Johann Christoph Pachelbel (1653-1706). Otros maestros que posteriormente improvisaron frente al público eran Muzio Clementi (1752 –1832), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Sigismund Thalberg (1812-1871), o Karl August Leopold Böhm (1894-1981).

Otras referencias sobre la improvisación en éste período se remontan a finales de siglo XVI, cuando apareció el denominado *basso continuo*, o llamado también *basso seguente*.

La improvisación, una característica importante de la música barroca, que va a ser utilizada en ésta propuesta, ha sido sustento compositivo antes y durante el período barroco. Por ejemplo se improvisaba en el denominado *basso continuo*, que a menudo era denominado también *basso seguente*, que como recurso de notación

“[...] surgió a finales del siglo XVI a partir de una práctica anterior que consistía en improvisar armónicamente con acordes sobre la parte más grave de un conjunto vocal o instrumental.”²⁷

Muchas de las improvisaciones del barroco son denominadas ornamentaciones, y se las encuentra en músicas como el madrigal.

“[...] los cantantes solistas de madrigales polifónicos [...] improvisaban frecuentemente ornamentos sobre la línea vocal [...] cierto grado de “espontaneidad en el canto” habría sido permitido por el hecho de que los

²⁶ Bukofzer, M. F., 1947: 376

²⁷ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 44



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

acompañamientos de laúd eran tocados normalmente por los propios cantantes solistas [...]”²⁸

De ésta manera se lograba una ejecución más libre y espontánea, que en muchos casos se debía a factores como el hecho de que algunos de éstos cantantes acompañaban su ejecución con laúd, por lo que podían manejar la rítmica de manera más permisiva.

Debemos mencionar que algunos compositores de madrigales como Giulio Caccini (1550-1618), escribieron éstas ornamentaciones que anteriormente habían sido improvisadas, en las partituras de sus obras, como parte de sus innovaciones.

Las ejecuciones cantadas de la *ottava rima*, entre otros tipos poéticos clásicos que se llevaban al canto en el siglo XVI y antes, eran presentadas por

“[...] solistas que improvisaban variaciones, ornamentales o declamatorias, sobre fórmulas melódicas y armónicas tradicionales [...]”²⁹

Claudio Monteverdi (1567-1643) debió haber aprendido contrapunto improvisado y ornamentación cuando fue instrumentista de cuerda en Cremona, ya que algunas de éstas libertades contrapuntísticas están plasmadas en

“[...] diversos manuales de finales del siglo XVI y comienzos del XVII que enseñaban contrapunto improvisado y el tipo de ornamentación florida [...]”³⁰

Con éstas prácticas improvisatorias es evidente la importancia que se le daba a la expresión emocional por sobre el conocimiento, obviamente necesario, de las reglas del

²⁸ Hill, J. W., 2008: 47

²⁹ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 51

³⁰ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 60



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

contrapunto, hecho que fue decisivo en la génesis de los nuevos estilos de la música italiana de principios del siglo XVII.

Otra referencia es que los compositores e intérpretes de la música vocal e instrumental italiana de comienzos del siglo XVII

“[...] intentaron capturar en la partitura el efecto espontáneo de la interpretación improvisatoria, y emplearon llamativos contrastes y amplios gestos retóricos para despertar las pasiones de los oyentes [...] el estilo improvisatorio apareció mucho antes en las colecciones escritas para teclado y laúd.”³¹

En Italia, y también en el siglo XVII, existían unos cuerpos de trompetas denominados *compagnia*, que muy probablemente se difundieron hacia el resto de Europa, que hacían música

“[...] combinando la improvisación con melodías y procedimientos normalmente aprendidos de memoria y ocasionalmente escritos.”³²

Hubieron varias interpretaciones instrumentales del siglo XVII, que tenían la denominación *all'improviso*, sobre todo en el repertorio para violín, como por ejemplo en algunas colecciones impresas de Biagio Marini (1594-1663); en éstas composiciones

“[...] las variaciones escritas sobre melodías conocidas o patrones de acordes/bajo estándar seguramente también aprovecharon los resultados de la improvisación.”³³

Cabe destacar que existió un tipo de sonata denominada sonata eco, que admitía en su estructura fragmentos improvisatorios.

“ Las técnicas de improvisación parecen estar conservadas en las muchas

³¹ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 69

³² Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 90

³³ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 92



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

sonatas eco de comienzos del siglo XVII, en las cuales dos o tres violines se van alternando para tocar sencillas figuras ornamentales sobre un acompañamiento de continuo relativamente inactivo.”³⁴

En la música sacra del siglo XVII sobresale un tipo de contrapunto llamado *contrapunto alla mente*, o contrapunto mental, en el que se encontraban interpretaciones improvisadas y semi-improvisadas.

“ En algunas de las más prestigiosas *capelle* italianas, se creó un *contrapunto alla mente* especialmente complejo en el que tres o más cantantes improvisaban rápidas líneas vocales melismáticas sobre un *cantus firmus* lento y estable en la parte del bajo.”³⁵

En Francia, entre los años 1660 y 1671 aproximadamente, se desarrolló el *Air de Cour*, o aire de corte, cuya línea vocal era comúnmente interpretada con ejecuciones que incluían ornamentaciones improvisadas.

Entre la música para clave del compositor francés del siglo XVII, Jacques Champion, sieur de Chambonnières (1601/1602-1672) existen

“ [...] variantes de las misma piezas, que difieren por el grado de continuidad de las voces contrapuntísticas y por detalles en la ornamentación , lo que sugiere que estas versiones registran una variedad de interpretaciones espontáneas y adaptadas libremente.”³⁶

Con respecto a un tipo de tocata llamada improvisatoria, se debe mencionar al compositor italiano Annibale Padovano (1527-1575), que compuso varias de estas piezas en la corte del archiduque Carlos en Graz alrededor de 1566.

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) está considerado como el compositor de mayor

³⁴ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 93

³⁵ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 109

³⁶ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 143



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

importancia dentro de la llamada música calvinista, y tiene dentro de su obra para teclado unas fantasías improvisatorias y tocatas.

Otros compositores de tocatas son Girolamo Frescobaldi (1578-1643), y su discípulo Johann Jacob Froberger (1616-1667), quienes usaron la improvisación como material compositivo.

“ Las tocatas de Froberger, como las de Frescobaldi, generalmente yuxtaponen extensos fragmentos improvisatorios con escalas y arpegios y secciones muy desarrolladas de contrapunto imitativo.”³⁷

La denominada fantasía-suite del siglo XVII, fue una innovación inglesa, no sin influencia italiana, que usaba en su orquestación instrumentos de cuerda y de teclado. Entre los instrumentos de cuerda destacaba la viola por las ornamentaciones e improvisaciones que se le asignaban.

“ Una especialidad inglesa para los solos de viola fue la improvisación y composición de “divisiones”. Éstas son variaciones ornamentales sobre patrones de bajo y acordes que los ingleses denominaban *grounds* [...]”³⁸

Es importante también el hecho de que en la mayoría de las arias que conformaban la ópera seria

“[...] se espera que el cantante ornamente los dos períodos vocales de la parte A durante la repetición *da capo*. Las cadencias finales de la parte A y la parte B se adornaban normalmente con *cadenzas*, durante las cuales el cantante hacía escalas, arpegios e incluso motivos de la misma aria en un pasaje breve interpretado sin tiempo o compás estricto y sin acompañamiento [...] Se suponía que las ornamentaciones *da capo* y las *cadenzas* debían improvisarse y ser diferentes en cada interpretación. Sin embargo, a menudo los cantantes eran acusados de memorizarlas tal como habían sido escritas por sus

³⁷ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 170

³⁸ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 185



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

maestros.”³⁹

El diseño de la ópera seria italiana revela a

“[...] cantantes individuales aprovechando al máximo sus posibilidades en arias largas y musicalmente interesantes que requieren la improvisación de ornamentaciones.”⁴⁰

Se puede advertir una transformación de ciclo en la música europea cuando se comienza a escribir las ornamentaciones.

“ La práctica de escribir las ornamentaciones para los músicos aficionados es señal de un cambio de época, las frases simétricas y el nuevo énfasis en la melodía de las obras de Veracini, Tartini y Locatelli. De hecho, su música comienza a reflejar un mercado donde la influencia de los consumidores de clase media está comenzando a tener efecto. En este sentido, su música puede ser calificada de posbarroca en estilo y en intención.”⁴¹

Refiriéndonos a las formas musicales que se desarrollaron en el barroco, se menciona una clasificación en dos grupos principalmente: vocales e instrumentales. Dentro de las formas vocales se pueden mencionar a la Ópera, el Oratorio, la Cantata, el Motete y la Pasión. En las formas instrumentales tenemos a la Fuga, la Sonata, la Trío-sonata o Sonata en trío, el *Concerto Grosso*, los Preludios, las Tocatas, las Fantasías, el Ballet Francés, y por supuesto la Suite.

Los músicos del barroco continuaron trabajando con texturas a cuatro y cinco voces aunque no con la misma importancia que se daba en el Renacimiento, sino que se destacaban la voz superior y el bajo, simplificando la escritura de las voces intermedias con el bajo continuo. Éste tipo de textura recibía el nombre de bipolar o de monodia acompañada, cuyo origen es atribuido a la creación del estilo vocal recitativo, en el cual el ritmo de la palabra determina el discurso melódico.

³⁹ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 411

⁴⁰ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 439

⁴¹ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 357



En el Barroco se percibía claramente una especie de distribución de los géneros y de las formas en instrumentales y vocales. Los géneros instrumentales alcanzan su madurez en ésta etapa, creándose también otras formas instrumentales como la Sonata, el Concierto y la Suite que tuvieron gran trascendencia. Dentro de los géneros vocales se mencionan principalmente a las formas antiguas del motete y la misa. Además se introducen tres géneros trascendentales que son el oratorio, la cantata, y la ópera que se erigió como el género vocal de mayor importancia del este período así como de la música académica en general.

En el barroco aparece por primera vez la orquesta moderna. Se transformaron además varios instrumentos renacentistas, como por ejemplo la familia de las cuerdas que se originaron en el siglo XVI y que incluían a los violines, violas, violas da gamba (que desaparecieron al final del período) y violonchelos, que lograron llegar hasta su mayor perfeccionamiento en su elaboración en el siglo XVII, quedando consolidados los modelos que han sido reproducidos hasta la actualidad. Importantes familias de artesanos constructores de instrumentos son los Amati⁴², y los Stradivari⁴³. La familia de

⁴² Los Amati fueron una familia de fabricantes de violines italiana originaria de Cremona que estuvo vigente entre los siglos XVI y XVII. Andrea Amati (1520–1578) estableció la forma del violín moderno. Sus dos hijos, Antonio (1550–1638) y Girolamo (1561–1630), trabajaron iguales y fueron conocidos como *los hermanos Amati*. El hijo de Girolamo, Nicolò Amati (1596–1684), quien continuó con el trabajo de sus antepasados en Cremona, es considerado como el más eminente luthier de la familia. Entre sus más famosos discípulos se encuentran Giuseppe Guarneri y Antonio Stradivari, siendo Girolamo Amati sustituido por su hijo Nicolò Amati (1649–1740). El gran aporte de los Amati al desarrollo del violín fue su adelanto sobre el superficial y plano ejemplar, el cual era capaz de producir una esplendorosa entonación de soprano, después mejorado por Stradivari.

Fuente: [www.si.edu/History and Culture/Amati](http://www.si.edu/History%20and%20Culture/Amati), consultado el 7 de septiembre de 2012

⁴³ Familia de constructores italianos mas conocidos por la forma latinizada de su nombre, Stradivarius. Antonio Stradivarius (Cremona, actual Italia, 1644 - id., 1737) es sin duda el más célebre constructor de instrumentos de cuerda de la historia de la música. Discípulo de otro famoso luthier, Niccolò Amati, a partir de 1665 empezó a trabajar por su cuenta, fundando en 1680 su propio taller. Diseñó y comenzó a fabricar por entonces violines más estrechos y alargados, rasgos que se acentuarían progresivamente con los años. Esas proporciones favorecieron un tono más penetrante; la densidad de la madera y un barniz especial, cuya fórmula se desconoce, contribuyeron al aumento de la vibración y, a la postre, a la perfección del sonido. Aunque son los violines los instrumentos que más fama le han procurado, también construyó violas y violoncelos. Favoritos de los grandes virtuosos por la belleza y calidad de su distintivo timbre y la perfección de su factura, Niccolò Paganini, Henri Vieuxtemps y Giovanni Battista Viotti son



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

los instrumentos de madera también experimentaron una gran innovación, sobre todo por una familia de artesanos como fueron los Hotteterre⁴⁴ en la corte francesa de Versalles, dando lugar al origen de instrumentos barrocos de madera como el oboe, el fagot y la flauta travesera y de pico.

La música instrumental logró conseguir su madurez al mostrar un destacado progreso en sus géneros y técnicas, teniendo un gran apogeo dentro del ámbito académico entre los siglos XVII y XVIII. Se experimentó por primera vez una marcada igualdad entre la música vocal e instrumental. Los intérpretes y compositores de esta época mostraban una clara aproximación en el conocimiento de los instrumentos musicales, pero estaban al mismo nivel que un artesano o de un siervo, y su libertad creativa estaba limitada ya que tenía la obligación de retribuir ya sea a un noble o a un mecenas. En la etapa del barroco tardío esta característica comienza a transformarse presentando algunas propuestas formales novedosas.

algunos de los intérpretes que han hecho de ellos unos instrumentos míticos. La labor de Stradivarius, quien firmó su último violín a los noventa y dos años de edad, fue continuada por sus dos hijos, Francesco(1671-1743)yOmobono(1679-1742).Fuente:
www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stradivarius.htm, consultada el 7 de septiembre de 2012

⁴⁴ Familia de fabricantes franceses de instrumentos de viento. Jacques-Martin Hotteter (1674-1763). Fue compositor y flautista, y el más célebre de una familia de fabricantes y ejecutantes de instrumentos de viento. Nacido en París, fue el hijo de Martin Hotteterre (c. 1712) y Marie Crespy, familia originaria de La Couture-Boussey. Sin duda Jacques-Martin fue el mejor dotado de su dinastía junto con su padre Martin que creó ciertas piezas utilizadas por Jean-Baptiste Lully. De 1698 a 1700 trabajó para el Príncipe Francesco Ruspoli, en Roma. En 1708, se convirtió en músico del rey de Francia, en 1717, heredó de René Pignon Descoteaux el puesto de flautista de música de cámara. En 1743, estuvo en la lista de los músicos más famosos de toda Francia. Hotteterre ganó fama en gran medida gracias a su talento tocando la flauta, un instrumento para el que escribió un gran número de piezas, ampliando significativamente el repertorio del mismo. Además, tocaba el fagot, oboe, y musette. Jacques-Martin Hotteterre también se conoció internacionalmente como profesor para los clientes aristocráticos, y escribió algunos métodos para la flauta travesera, como *L'art de préluder sur la flûte traversière* (1719), *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois* (1707), es una excelente fuente de improvisación y ornamentación práctica durante este período. En ella se pone de relieve su técnica altamente desarrollada e incluye piezas para diecinueve llaves. Además de la ejecución y la enseñanza, Hotteterre continuó la tradición de su familia de fabricante de instrumentos. Es posible que fuese Hotteterre quien hizo una serie de cambios en el diseño de la flauta travesera. En particular, la flauta, que anteriormente había sido fabricada en una pieza cilíndrica, se dividió en tres piezas: la cabeza (con la boquilla), el cuerpo (con la mayoría de agujeros) y el pie (con varios agujeros). Esta es la división que se mantiene en la actualidad. La flauta travesera del barroco estaba fabricada en cuatro partes. Fuente: www.flutehistory.com/Jacques_Hotteterre, consultado el 7 de septiembre de 2012



Entre los compositores importantes y destacados del barroco se menciona en Italia a Giovanni Gabrieli (1555-1612), Claudio Monteverdi (1567-1643), Girolamo Frescobaldi (1578-1643), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Arcangelo Corelli (1658-1711), Giuseppe Torelli (1658-1709), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Vivaldi (1678-1741), Tomaso Albinoni (1671-1751), Domenico Scarlatti (1685-1757) y Giuseppe Tartini (1692-1770).

En Alemania están Johann Sebastian Bach (1685-1750), Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Hermann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654), Michael Praetorius (1571-1621), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Jakob Froberger (1616-67), Georg Muffat (1653-1704), Johann Kuhnau (1660-1722), Johann Joseph Fux (1660-1741), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1665-1746) y Georg Böhm (1661-1733), Reinhard Keiser (1674-1739), Johann Mattheson (1681-1764), Johann Adolph Hasse (1699-1783) y Carl Heinrich Graun (1703-1759), y Georg Philipp Telemann (1681-1767).

En Inglaterra están John Blow (1649-1708), Henry Purcell (1659-95), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Thomas Augustine Arne (1710-78) y William Boyce (1711-79).

En Francia se menciona a Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Marc Antoine Charpentier (1640-1703), François Couperin (1668-1733), Louis Marchand (1669-1732), y Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

En España sobresalieron entre otros Gaspar Sanz (1640 -1710), Juan Cabanilles (1644-1712), Antonio de Literes (1673 -1747), el Padre Antonio Soler (1729-1783), Juan Hidalgo (1614-1685), Sebastián Durón (1660-1716), José Marín (1618 -1699), José de Nebra (1702 -1768), José de Torres (1670 - 1738), Joaquín García de Antonio (1710-1779) y Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Se debe mencionar que los italianos Domenico Scarlatti (1685-1757) y Luigi Boccherini (1743-1805) porque vivieron



también en España, donde compusieron la mayor parte de sus obras.

Evidentemente, y como resultado de la colonización española, se presentó actividad musical en América, sobre todo en Perú, en donde se mencionan a compositores como Juan de Araujo (1646-1712), José de Orejón y Aparicio (1706?-1765), y el milanés Roque Ceruti (1685-1760).

Actualmente la música barroca se interpreta por muchos conjuntos musicales a nivel mundial, que investigan y tratan de rescatar algunos estilos interpretativos, instrumentos, afinaciones, tempos y ritmos propios de la época.

“ Resulta significativo que los compositores modernos, de modo consciente e inconsciente, vuelvan a emplear los recursos formales y técnicos del estilo barroco y haciéndoles cumplir una función nueva dentro de la música moderna [...]”⁴⁵

Concluyendo esta breve reseña del barroco podemos mencionar que en general la música y todas las manifestaciones artísticas estuvieron condicionadas a varios factores de orden histórico y social que se desarrollaron durante el mismo, como la aparición de monarquías absolutas con su fastuoso estilo de vida que exigió un arte propagandístico que impresionara por lo suntuoso. Las constantes confrontaciones entre protestantes y católicos produjo la Contrarreforma que, dejando atrás su austeridad y espiritualidad, apuesta por un arte de extremo lujo y belleza que cautiva a los fieles por el gozo de los sentidos; en la música se experimenta la irrupción de lo mundano y lo operístico en el ámbito de lo religioso. Y finalmente un incremento de teatros, asociaciones privadas que incide en el aumento de eventos como conciertos públicos, que se justifica en el ascenso de la clase burguesa, que al enriquecerse por el comercio y las finanzas, intenta calcar el estilo de vida de la nobleza. El arte barroco pretende deslumbrar, por lo que en la música aparecen formas musicales más extensas y complejas que experimenta con

⁴⁵ Bukofzer, M. F., *Ob. Cit.*, 1947: 33



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

contrastes sonoros, con la expresión de sentimientos, y con un marcado virtuosismo ya sea vocal o instrumental.

Revisadas algunas características del período barroco, nos enfocamos ahora sí en la Suite, que es el sustento estructural de la presente propuesta. Se denomina Suite a una obra musical que se ejecuta en fragmentos ordenados de piezas instrumentales y orquestales. La Suite apareció desde muy avanzado el período renacentista, y se desarrolló durante el período barroco, etapa histórica en que la música instrumental comienza a independizarse de la música vocal⁴⁶ a la que únicamente servía como acompañamiento.

La Suite es la unión en una sola obra de varias danzas de distinto carácter y ritmo, con la que se pudo conseguir dar el sentido dramático de contraposición, que era típico en el barroco. Éste sentido de contraste usaba la sucesión lento-rápido-lento-rápido, o en compás binario-compás ternario, con el fin de evitar la monotonía y dar coherencia al discurso musical, en el encadenamiento de las piezas de danza. La Suite es una pieza musical compuesta por varios movimientos breves, que se origina en diversos tipos de danzas barrocas. Este género no fue común hasta el último cuarto del siglo XVII pero algunas danzas que la conformaron eran provenientes del siglo XIV. Está considerada como una de las primeras manifestaciones orquestales de tipo moderno. En la composición de la Suite barroca el *Tanz* y *Nachtanz*, eran bailes que se usaron. El primero bailado con pasos bajos que se deslizaban y el segundo con pasos altos o saltos, y cuya manifestación inglesa más familiar era el *pavan* y *galliard*. Otros bailes de la época eran el *passamezzo*, el *saltarelo*, las *mascheratas*, el *balli*, y los ballets clásicos de *cour* y disfraces.

⁴⁶ Fuente: La música religiosa y Profana en la Edad Media. Fuente: www.juntadeandalucia.es, consultado el 9 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

En el barroco, además de la Suite, existió un despliegue de formas instrumentales tales como el *ricercare*, la *canzona*, la *sonata* y la *toccatà*, en base a danzas y oberturas de algunas obras teatrales.

De esta manera

“[...] una danza lenta seguida de otra más rápida dará el primer par en que se fundará la suite, uniéndosele otras parejas de carácter contrastante con sus figuras rítmicas y el aire de sus movimientos [...] Poco a poco esta sucesión se hará regular, hasta alcanzar el apogeo de la forma que consiste en: una *allemande* (con su doble), una *courante* (con su doble), una *zarabanda* (con su doble) y, para terminar, una *giga*. El “doble” es la variación ornamental de la danza y, antes de la *giga*, se pueden anteponer otras danzas como la *gavota*, *passepied*, *branle*, *minué*, *bourré*, *rigodón*, *chacóna*, *passacaglia* [...] Aún no es universal el nombre de suite, en Italia la llaman también *partita* y en Francia [...] *ordre*.”⁴⁷

Tanto la forma instrumental de la Suite como la Sonata y el Concerto fueron introducidas por los italianos, y de ahí se difundió con asombrosa rapidez hacia todo el continente. Nuestro interés en la Suite como forma básicamente está orientada hacia la posibilidad de una composición cíclica, alternancia en el carácter de las piezas, y la opción de componerlas en la misma tonalidad o en sus relativas .

Aunque la mayoría de las Suites se escribieron para ser interpretadas por instrumentos solistas, existen también importantes Suites para orquesta. Aparece como un género instrumental de varios movimientos o pasajes, que originalmente estaban compuestos en una misma tonalidad, o en su tonalidad relativa menor, con la intención de mantener una especie de unidad interna. Otras veces se presentaba un tema musical en diferentes danzas. Si bien se compone de danzas, la Suite no estuvo consignada al baile, sino a la audición en concierto únicamente, por lo que se entiende que su calidad artística es superior a la de la músicaailable.

⁴⁷ musica13.wordpress.com, consultado el 19 de agosto de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La Suite entró en la terminología de la música en 1557⁴⁸ como una designación para un grupo de bailes llamados *suytes de bransles* compuestos por Estienne du Tertre⁴⁹. Inicialmente el término fue poco exacto, y en múltiples ocasiones generaba incertidumbre y confusión por ejemplo con el término *allemande*, que se lo definía como cierta danza alemana barroca del siglo XVIII de compás cuaternario o binario, pero también se la usaba para denominar un elemento estándar de la Suite, normalmente el primero o segundo movimiento. Es notorio que el uso del término Suite sirvió para especificar las agrupaciones de *allemandes*, *courantes* y *sarabandes*.

Otras conceptualizaciones la definen como una

“[...] serie de danzas de distinto carácter que en los siglos XVII y XVIII solían interpretarse como una sola obra, con algún elemento que les otorgaba cierta unidad. Durante el Barroco se adoptó una serie más o menos fija de movimientos que incluían a la *allemande*, una *courante*, una *zarabande* y una *giga*, precedidas a veces por una *obertura*. La suite tuvo una importancia primordial en el desarrollo de la música instrumental.”⁵⁰

El primer escritor que describe a éste género fue el inglés Thomas Mace (1612-1706)⁵¹, para quien la Suite era un prelude improvisado seguido de un *allemande*, *ayre*⁵²,

⁴⁸ historiadelamusicaus.blogspot.com/p/formas-musicales.html, consultado el 10 de septiembre de 2012

⁴⁹ Estienne du Tertre (la Florida a mediados de siglo 16) fue un francés compositor francés, que pasó la mayor parte de su vida en París y trabajó como editor de la editorial Attaignant . Muchos de sus chansons fueron publicados. A Du Tertre se le atribuye el primer uso del término “Suite” cuando publicó las *suyttes de Bransles* en 1557, aunque la forma usual de la época era como parejas de baile. Fuente: [www.babylon.com/Estienne Tertre](http://www.babylon.com/Estienne_Tertre), consultado el 10 de septiembre de 2012

⁵⁰ Enciclopedia Océano, 2002: 361 y 362

⁵¹ Thomas Mace (Cambridge o York, c. 1612-¿Cambridge?, c. 1706) fue un compositor inglés e intérprete de laúd. Fue autor de un valioso tratado llamado *Monumento de la música* (1676), que es una síntesis de sus experiencias pedagógicas, así como también de su percepción del entorno musical de su época. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mace.htm, consultado el 11 de febrero de 2012

⁵² Se entiende por Ayre, un género de la canción solista con laúd de acompañamiento que floreció en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII, y que era una canción con acompañamiento de laúd. Los compositores más sobresalientes de este género fueron el poeta y compositor Thomas Campion



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

courante, y *sarabande* (composiciones que se expondrán más adelante), todos éstos unidos por un aspecto común.

La música de las Suites generalmente tenía características de ser aristocrática, vigorosamente rítmica y melódicamente rica, uniendo la variedad y el decoro italiano a la gravedad alemana.

En la antigüedad, una Suite podía tener unos diez movimientos aproximadamente. En algunas ocasiones comenzaba con un preludio. La primera danza podía ser una *allemande*, de ritmo rápido; luego una *courante* y una *sarabande*; una *bourrée*, de tiempo moderado, y así sucesivamente, para finalizar con una danza viva, como la *gigue*.

Algunas de las más grandiosas muestras de este género se pueden encontrar en las obras de Charles Dieupart (1667-1740), Georg Philipp Telemann (1681-1767), François Couperin (1668-1733) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764), entre los siglos XVII y

y el laudista de la John Dowland, John Danyel, Robert Jones , Michael Cavendish, Francis Pilkington , Rosseter Felipe, y Ferrabosco Alfonso. Generalmente eran composiciones elegantes, que a menudo eran canciones estróficas, es decir que las canciones tienen la misma música para cada estrofa. Frecuente trata de temas amorosos, aunque muchos son alegres y animados, con muchas sutilezas rítmicas, en tanto que otros son obras profundamente emocionales que obtienen gran parte de su efecto a partir de las armonías audaces y de las expresivas y llamativas líneas melódicas. Este género se desarrolló durante una tendencia europea hacia el canto en solitario. Las Chansons , los madrigales y las canciones polifónicas entre otras fueron publicadas continuamente con versiones para voz y laúd. Una variación es el aire de cour, que fue un tipo de música popular secular vocal que se originó en Francia entre la última etapa del Renacimiento y las primeras del Barroco, desde aproximadamente 1570 hasta alrededor de 1650. Los primeros ejemplos de la forma son para voz solista acompañada de laúd; hacia el final del siglo XVI, era común el uso de cuatro o cinco voces con o sin acompañamiento instrumental. Musicalmente también es estrófica, y su influencia se extendió fuera de Francia, inclusive publicándose incluso en Alemania e Inglaterra. La atmósfera de estas canciones es muy diferente de la canción inglesa para, en donde la técnica de laúd emplea a unas características novedosas. Algunos compositores notables son entre otros Adrian Le Roy, Nicolas de la Grotte, Pierre Guédron, Antoine Boësset, Étienne Moulinié, Jean de Cambefort, Jacques de Gouy, Bénigne de Bacilly, Joseph Chabanceau de La Barre, Gabriel Bataille, Michel L'Affilard, Jean-Baptiste Drouard de Bousset. Fuente: www.britannica.com/air de cour, consultado el 14 de marzo de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

XVIII, edad dorada de la Suite, aunque el mayor desarrollo se lo atribuye a Georg Friedrich Händel (1685-1759) y Johann Sebastian Bach (1685-1750) durante el siglo XVIII. Al finalizar el barroco, la Suite fue una forma musical sofisticada que mezclaba distintas tonalidades, contrastaba materiales temáticos presentándolos al inicio de la pieza y en una re-exposición al final.

La palabra Suite designa principalmente una forma de música instrumental, que está compuesta por una sucesión de piezas, pero se necesita más especificidad al momento de referirse a la misma.

“ Para el músico, para el melómano ilustrado, decir suite, a secas, es decir poco, pero enseguida se clarifican las cosas si, aunque no se diga cuál, se dice al menos de qué, de cuándo, de dónde o de quién es esa suite. Porque, en efecto, suite ha significado cosas varias según la especialidad instrumental, las épocas, la procedencia geográfica [...] Y no sólo llamamos suite a cosas distintas, sin que, para acabar de complicarlo, hay otros términos musicales, en distintos idiomas, que suponen maneras distintas de designar la misma forma musical: así, las lessons, ordres, sonatas da camera, partitas, oberturas, etc., son siempre o en ocasiones, según los casos suites.”⁵³

Por lo citado anteriormente se puede advertir que el significado formal, estilístico, estético que ha tenido el término Suite en la extensa historia moderna de la música, ha estado evolucionando constantemente.

Se conoce también como Suite a ciertos extractos de algún ballet como por ejemplo el de *Cascanueces*⁵⁴, o puede ser música incidental para alguna obra de teatro como *L'Arlésienne Suites*⁵⁵, una ópera, una película como *Teniente Kije Suite*⁵⁶, o pueden ser

⁵³ García del Busto, J., La suite, las suites. Fuente: www.orfeoed.com, consultado el 2 de julio de 2011

⁵⁴ La suite de El cascanueces Op. 71 se compuso para un cuento de hadas-ballet en dos actos y tres escenas, por Piotr Ilich Chaikovski en 1891–1892, en base a la adaptación de Alejandro Dumas (padre) del cuento El cascanueces y el rey de los ratones, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. La suite se tocó bajo la dirección del compositor, el 19 de marzo de 1892, con ocasión de una reunión de la sucursal de San Petersburgo de la Sociedad Musical. La suite se volvió popular desde entonces, aunque el ballet completo no logró su gran popularidad hasta los años 1960. Fuente: [www.lastfm.es/El_Cascanueces/Suite del Ballet Op 71](http://www.lastfm.es/El_Cascanueces/Suite_del_Ballet_Op_71), consultado el 5 de abril de 2012

⁵⁵ L'Arlésienne Suites es la música incidental compuesta por Georges Bizet para voz, coro y pequeña orquesta, que se utilizó para la obra El juego Arlesiana de Alphonse Daudet L', que se traduce como La



movimientos nuevos en su totalidad como *Holberg Suite*⁵⁷, o *Los Planetas*⁵⁸.

En relación al significado del término Suite, el musicólogo e investigador Paúl Laird⁵⁹ menciona que éste proviene del francés y quiere decir “aquellos que siguen” o “lo próximo”⁶⁰. El vocablo, es universalmente aceptado, y también tiene otras traducciones

chica de Arles, estrenada el 1 de octubre de 1872 en el Teatro Vaudeville, actual Teatro Paramount. Fuente: imslp.org/L'Arlésienne Suite No.1/Bizet, consultado el 5 de abril de 2012

⁵⁶ El teniente Kije es una suite compuesta por Sergei Prokofiev en 1933 para una película soviética del mismo nombre, filmada en 1934, y dirigida por Aleksandr Faintsimmer basada en la novela del mismo título de Yury Tynyanov. Un motivo de la suite también fue utilizado en la canción "I Believe In Father Christmas" por el Inglés músico de rock Greg Lake. Fuente: [imslp.org/Lieutenant Kijé \(suite\),Op.60](http://imslp.org/Lieutenant Kijé (suite),Op.60), consultado el 5 de abril de 2012

⁵⁷ Holberg Suite, fue compuesta por Edvard Grieg en 1884 para la celebración de un aniversario del nacimiento del humanista y dramaturgo danés-noruego Ludvig Holberg. Se compone de cinco movimientos basados en las formas del siglo XVIII, y constituye un ejemplo de la música del siglo XIX, que utiliza estilos y formas musicales del siglo anterior. La suite fue compuesta originalmente para piano, y un año más tarde fue adaptada para orquesta de cuerdas. Fuente: imslp.org/Holberg Suite Op.40 Grieg Edvard, consultado el 5 de abril de 2012

⁵⁸ Los planetas op. 32, es la obra más conocida del compositor inglés Gustav Holst. Es una suite que contiene siete movimientos, cada uno con el nombre de un planeta y su correspondiente deidad en la mitología grecorromana. Fue compuesta entre 1914 y 1918. Está inspirada por algunas meditaciones en su propio horóscopo, y trata sobre las siete influencias del destino y componentes de nuestro espíritu, como pone de manifiesto el autor. Fuente: www.gustavholst.info/compositions, consultado el 5 de abril de 2012

⁵⁹ Paúl R. Laird (1958) es un musicólogo norteamericano nacido en Louisville, Kentucky. Tiene un doctorado en música de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Sus intereses de investigación incluyen el villancico español y latinoamericano, Leonard Bernstein, el musical de Broadway, y el violonchelo barroco. Ha sido profesor en la Universidad Estatal de Pennsylvania, la Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton y la Universidad de Denver. Dirige el Collegium Musicum Instrumental [2] y está activo como violonchelista barroco. Director de la División de Musicología por 2000 a 2009, Laird ha enseñado en la Universidad de Kansas desde 1994, después de la experiencia previa en Binghamton University y University of Denver. Él es el autor de *Hacia una historia del Villancico español* (Harmonie Park Press, 1997), *Leonard Bernstein: Una guía para la Investigación* (Routledge, 2002), *The Revival Cello Barroco: Una Historia Oral* (Scarecrow Press, 2004), y es co-editor de la *Res. musicae: Ensayos en honor de James W. Pruett* (Harmonie Park Press, 2001) y *The Cambridge Companion to the Musical* (Cambridge University Press, 2002; 2ª edición, 2008). Con William A. Everett, Laird escribió *El Diccionario Histórico del musical de Broadway* (Scarecrow, 2007). Sus artículos y críticas han aparecido en *El diccionario nuevo de la arboleda de la música y de los músicos* (2ª ed.), *Anuario musical*, *Nassarre*, *Revista de Musicología*, *Música Antigua*, *Australian Journal of Musicología*, *CMS Simposio*, *Notas MLA*, *resultados históricos*, *American Music*, *American Record Guide*, *Continuo Magazine*, y otras revistas. Laird ha presentado ponencias y conferencias en numerosos congresos y universidades en los Estados Unidos y España. Fuente: music.ku.edu/programs/musicology/faculty/laird/, consultado el 2 de enero de 2013

⁶⁰ Laird, P., PhD. Información obtenida directamente en tutoría en julio de 2011, como parte del programa de postgrado de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Facultad de Artes, de la Universidad de Cuenca



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

entre las que están “sucesión”, “secuencia”, “orden” . En castellano se la puede traducir como “seguida”, aunque en la aplicación popular se haya difundido más su diminutivo “seguidilla”, o “cadena” de piezas que originalmente estaban destinadas a ser bailadas.

Es una pieza musical que data de los siglos XVII y XVIII. Está estructurada por varios movimientos breves con distinto carácter pero con algún elemento que le otorga cierta unidad.

Uno de los primeros compositores del barroco que juntó varias composiciones a manera de una Suite, fue el noble Denis Gaultier (1597 o 1603-1672)⁶¹.

“Denis Gaultier [...] fue uno de los primeros caballeros franceses que agrupó sus danzas en suites -por ejemplo, preludio, pavana o allemanda, courante(s), zarabanda- en lugar de situar juntas todas las danzas de cada tipo en sus colecciones [...]”⁶²

Al parecer la primera Suite reconocida es *Newe Padouan* compuesta en estilo barroco en 1611 por Paul Peuerl⁶³, cuyos movimientos son *Intrada*, *Dantz* y *Galliarda*, y cuyas danzas han aparecido repetidamente en al menos diez Suites. La primera Suite en cuatro movimientos se le atribuye a un compositor llamado Benjamin Sandley, que se denomina “*Suite Sandley*”⁶⁴.

⁶¹ Denis Gaultier (*Gautier*, *Gaulthier*; también se conoce como Gaultier-le-jeune y Gaultier de Paris) (1597 o 1602 3 / - 1672) era un laudista y compositor francés. Muy poco lo que se conocido sobre la carrera de Gaultier. Pudo haber estudiado con Racquet Charles. Fuente: en.wikipedia.org/wiki/Denis_Gaultier, consultado el 11 de septiembre de 2012

⁶² Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 139-140

⁶³ Paul Peuerl (también *Bäurl*, *Beuerlin*, *Bäwerl*, *Agrícola*, *Peyerl*, 13 de junio 1570 (bautizados), Stuttgart - después de 1625) fue un organista alemán, constructor reparador y renovador de órganos, y compositor de música instrumental. Desde noviembre de 1601 fue organista en Hornos y desde finales de 1609 en Steyr . Fue él quien construyó los órganos en Steyr, Horn, Enns y Wilhering . Peuerl escribió los primeros publicados sonatas en trío fuera de Italia. Su obra en la forma suite era para su tiempo significativa e influyente. En 1625 huyó Steyr por razones religiosas, y su destino después se desconoce. Compuso *Newe Padouan*, *Intrada*, *Dantz und Galliarda* (Nuremberg, 1611), la primera publicación para conjunto alemán de los bailes de grupo en suites variación. Fuente: imslp.org/ Paul Peuerl, consultado el 10 de septiembre de 2012

⁶⁴ La Suite de Sandley es una obra del compositor inglés Benjamin Sandley, del siglo XVII, que



Existe una velada musical denominada *Banchetto* del autor Johann Schein⁶⁵, compuesta en 1617, que contiene veinte secuencias de Suites en cinco bailes diferentes.

Mucha música que estuvo compuesta para ser interpretada en el clave, estuvo organizada como Suites, sobre todo en el período denominado Restauración.

“En la época de la Restauración, predominaron dos formas de música para clave: suites de danzas, y variaciones sobre bajos ostinatos.”⁶⁶

Con respecto al establecimiento de la denominada Suite clásica, se menciona al compositor Johann Jakob Froberger (1616-1667) quien con sus manuscritos publicados en este formato sentó un precedente y fue una influencia muy importante para la obra de varios compositores entre los que figura Johann Sebastian Bach (1685-1750). Es innegable también el aporte de Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), que representa un gran referente sobre todo en la música para teclado inglesa.

presentaba cuatro movimientos, un aire, un courante, una zarabanda y la giga. A pesar de que únicamente la parte final es exclusivamente acreditada al compositor, es probable que toda la composición le pertenezca. Está incluida en la primera edición de Musick-Maidde en 1663. Fuente: www.babylon.com/Sandley's_Suite, consultado el 26 de agosto de 2012

⁶⁵ Johann Hermann Schein (Grünhain, 20 de enero de 1586, Leipzig, 19 de noviembre de 1630) fue un compositor alemán del período barroco temprano, que inició el uso de las innovaciones estilísticas italianas en la música alemana. Fue maestro de capilla en Weimar y poco después se convierte en cantor en la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, puesto que conservaría el resto de su vida. Johann Schein fue de los primeros en absorber las innovaciones de la monodia barroca italiana, el estilo concertante, el bajo continuo, y usarlos en forma efectiva en el contexto luterano alemán. Al parecer Schein pasó toda su vida en Alemania, lo que hace su asimilación del estilo italiano aún más llamativa. Compuso también música secular la mayoría vocal, cuyos textos le pertenecen. A lo largo de su vida publicó alternativamente colecciones de música sacra y secular. Quizás su colección más famosa sea la de música instrumental, *Banchetto Musicale* (banquete musical) de 1617, que contiene veinte suites instrumentales que se consideran entre las primeras y más bellas representativas de ésta forma musical, que se presume fueron compuestas como música para la cena de la corte de los Weissenfels en Weimar y pensadas para ser interpretadas con cuerdas. Las suites de Schein incluyen danzas como Pavana y Gallarda (combinación habitual en el Barroco temprano), una Courante y luego una Alemanda – Tripla. Cada suite del *Banchetto* está unificada por un mismo modo y motivos. Fuente: www.hoasm.org/VIF/Schein, consultado el 10 de septiembre de 2012

⁶⁶ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 381



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“ El estilo de las suites para teclado inglesas [...] derivaba del de las suites de Chambonnières y Froberger, quienes visitaron Inglaterra en los años 1651-1652. De Chambonnières los ingleses aprendieron primero a aplicar el estilo *brisé* a la música de clave. La evidencia de la influencia de Froberger incluye la tendencia inglesa a agrupar las danzas en suites de tres o cuatro movimientos.”⁶⁷

En la música orquestal francesa barroca se encontraba básicamente Suites de danzas, conciertos al estilo italiano, y algunos tipos híbridos en los que se podía advertir la coalición de los estilos francés e italiano.

El comienzo de la Suites orquestales en Francia se lo puede localizar

“[...] en la práctica de tomar danzas de obras escénicas para su uso en bailes y en música de banquetes. Aunque ésta práctica puede remontarse a mediados del siglo XVII, las colecciones y los documentos no son abundantes hasta comienzos del siglo XVIII.”⁶⁸

Se ha considerado a este género como un antecedente de la forma sonata⁶⁹ que se origina en el siglo XVII, y que reemplazará a la Suite como género instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII. Las danzas tenían una forma binaria simple, o sea que estaba formada por dos secciones parecidas.

⁶⁷ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 381

⁶⁸ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 458

⁶⁹ La Sonata es una designación que se aplica diversas formas musicales, que han sido empleadas desde el período barroco hasta la época de la música contemporánea. En la música clásica una sonata se puede entender como una pieza musical completa, y como una forma de composición. La forma sonata es un medio compositivo que recurre a dos temas que frecuentemente son contrastantes, y pueden encontrarse en sonatas, sinfonías, cuartetos, y conciertos. La sonata clásica, es la representación más divulgada de esta forma musical, que fue compuesta para uno o dos instrumentos. En el período clásico se hizo composiciones de obras de tres movimientos, pero también se hicieron populares las de cuatro sobretodo cuando se ampliaron en duración y en complejidad. Cuando transcurría el barroco, el vocablo sonata fue utilizado más libremente, pudiendo referirse a algunas pequeñas obras instrumentales, al contrario de la cantata que contenía voces. Entre algunos tipos de sonata se menciona a la sonata da chiesa (sonata de iglesia), y la sonata da camera, la sonata a tre. La aplicación de la forma sonata a pequeñas y sencillas piezas tiene el nombre de sonatina. Fuente: www.wordreference.com/definicion/sonata, consultado el 3 de marzo de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Existe una implicación palpable de analogía entre la Suite y la sonata. Marpurg era uno de los primeros en sostenerlo cuando se refiere a una serie de tres o más piezas que son relacionadas la una con la otra, que no pueden ser separadas, que deben permanecer juntas y ser interpretadas una tras otra, y que son llamadas Suite y otras veces sonata. La sonata clásica tuvo como principal compositor a Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), quién fuera uno de los hijos de Johann Sebastian.

La música escrita para conjunto instrumental en la segunda mitad del siglo XVII por los compositores alemanes incluía Suites de danzas para grupos instrumentales con rasgos similares a las producidas en las obras escénicas que se representaban en las cortes francesas. Dentro de la música de mesa que se ejecutaba en las cortes alemanas estaban las

“[...] suites de danzas, por las que parece que se tuvo especial predilección. El repertorio alemán para conjunto del siglo XVII es especialmente rico en suite de danzas compuestas independientemente de cualquier ocasión teatral, en contraposición al repertorio de suites francesas para conjunto de la época. En los territorios germanoparlantes se publicaron alrededor de 550 suites para conjunto durante el siglo XVII.”⁷⁰

En Alemania la Suite para conjunto llegó a ser una especialidad, habiéndose publicado alrededor de trescientas obras de este tipo durante la segunda mitad del siglo XVII. Algunas de estas Suites, que poseían movimientos introductorios, de cierta manera equivalen a la Suite-fantasia inglesa, aunque esta últimas empiecen con una fantasía imitativa que no tiene relación con la sonata italiana.

El alemán Johann Rosenmüller (1619-1684)⁷¹ al parecer fue primero en denominar a una colección de Suites “*Sonate de la cámara*”⁷² en 1667, pero es de aclarar que él

⁷⁰ Hill, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 322

⁷¹ Johann Rosenmüller (1619-1684), fue un compositor barroco alemán, que pasó la mayor parte de su vida en Italia. Escribió música religiosa e instrumental, componiendo además obras vocales, en su mayoría sacras e influenciadas por Heinrich Schütz. Este compositor estudió en la Universidad de Leipzig, graduándose en 1640. Enseñó en la Escuela de Santo Tomás, y en 1651 fue nombrado organista



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

había estado viviendo en Venecia durante varios años, y el término sonata había sido introducido en Alemania mucho antes. Las interrelaciones de Suite y sonata de cámara son confusas, especialmente cuando la designación última fue usada por no italianos. *La Sonate* de Rosenmüller es una Suite que él había estado componiendo desde 1645 con sinfonías, a las que agregó una introducción.

Hay sin embargo una característica que siempre distingue Suites de otras composiciones de multimovimiento, y es la disposición en conjunto. A diferencia de una sonata, la Suite normalmente consta de partes individuales con una identidad externa, incluso cuando un segmento es generado por otro, a través de una transformación rítmica, como en una Suite de variación.

Otros términos que fueron usados en el mismo sentido de la Suite son, *Partita*⁷³, *Obertura*⁷⁴, *Suite de danses*, y en ocasiones *Ordre*⁷⁵, cuyo significado es orden, y que al parecer era el término favorito de François Couperin (1668-1733).

de la iglesia de San Nicolás. Entre 1678 y 1682 ocupa el cargo de compositor en el Ospedale della Pietá, el famoso orfanato de niñas donde Antonio Vivaldi fue director de música la mayor parte de la primera mitad del 1700. Está considerado como uno de los más importantes compositores de su época. En su música se encuentran combinados algunos elementos alemanes e italianos. Al final de su vida regresa a Alemania donde trabaja como maestro de capilla. Fuente: www.hymnary.org/person/Rosenmiller_J, consultado el 17 de marzo de 2012

⁷² Se denomina Sonate de la cámara, sonata da camera o sonata de cámara a una forma musical que se utilizaba como acompañamiento de la música secular. Esta tipo de obra perteneció al período Barroco, y constaba de tres o más movimientos estilizados de danza, que estaban compuestos para uno o más instrumentos melódicos más un bajo continuo. Entre algunos de los ejemplos típicos de esta forma tenemos a los opus 2 y 4 de Arcangelo Corelli. Progresivamente se fue incorporando la sonata da chiesa aproximadamente en el año 1700, pero este título en lo posterior solamente servía para describir a la iglesia o al tipo fusionado, tales como los títulos partita, suite o el orden, que se utilizaba para referirse a colecciones de movimientos de danza. Fuente: musicadecamaracaracteristicas.blogspot.com, consultado el 18 de marzo de 2012

⁷³ El término Partita inicialmente era el nombre que se le asignaba a una sola pieza instrumental de la música de los siglos XVI y XVII, aunque compositores como Johann Kuhnau y Bach, también utilizaron este vocablo para referirse a colecciones de piezas musicales, y como sinónimo de Suite. Johann Sebastian Bach escribió dos grupos de Partitas para instrumentos distintos, las Partitas para teclado solista



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El empleo del término “*ouverture*” como una designación para Suites que comienzan con una obertura era típicamente alemán. Se realizó una adición posterior de una obertura, formando así un “obertura-suite”, que puede ser remontada a Johann Sigismund Kusser (1660-1727) en 1682 y a Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) en 1693. Los alemanes tenían apego por los títulos colectivos que indicaban las actitudes sociales e intenciones detrás de su producción enorme de Suites. En el siglo XVIII, la

Opus 1, que era conocido como el *Klavierübung*, una suite adicional en si menor, la obertura a la francesa, que frecuentemente era llamada simplemente obertura francesa, Partitas para teclado, Partitas corales, para órgano, tres partitas para violín solo. El concepto de Partita prácticamente es equivalente al de la Suite. Fuente: [es.scribd.com/Las Formas Musicales](https://es.scribd.com/Las-Formas-Musicales), consultado el 18 de marzo de 2012

⁷⁴ Se conoce como obertura a una introducción instrumental de una ópera u otra obra dramática, musical o no. Algunas composiciones instrumentales independientes de los siglos XIX y XX también fueron llamadas oberturas por sus compositores, como es el caso de Obertura Las Hébridas de Felix Mendelssohn. Las óperas iniciales, que datan de principios del siglo XVII, no poseían oberturas pero tenían en cambio una introducción que hacían los vocalistas en la que realizaban un resumen de la acción que se iba a desarrollar acto seguido. Las introducciones instrumentales se empezaron a utilizar a mediados del siglo XVII, cuando se desarrollaron dos formas características: la obertura francesa, que fue desarrollada por Jean Baptiste Lully, y que estaba compuesta de dos partes, la primera lenta y estática y la segunda rápida y con muchos detalles contrapuntísticos; y la obertura italiana, desarrollada a finales del siglo XVII por Alessandro Scarlatti, que tenía tres secciones: rápida, lenta y rápida. Éste fue el antecedente del género instrumental independiente de la sinfonía. Hasta finales del siglo XVIII, las oberturas estaban relacionadas de algún modo con las óperas que se desarrollaban a continuación. El compositor alemán Christoph Willibald Gluck fue uno de los primeros que usó material de sus óperas para sus oberturas. De esta manera, éstas establecían el perfil emocional de la ópera que seguía. La influencia de las ideas de Gluck es evidente en la ópera de 1787 *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, en la que por primera vez se escucha la música de las últimas escenas en la obertura. El empleo de la música utilizada más tarde en la propia ópera se puede apreciar en las tres primeras oberturas de la ópera de Ludwig van Beethoven *Fidelio*. En el siglo XIX, la obertura evolucionó hacia un único movimiento, de forma análoga al primer tiempo de la sonata o de la sinfonía, a diferencia de los dos movimientos de la obertura francesa y los tres de la obertura italiana. El compositor italiano Gioacchino Rossini escribió muchas oberturas operísticas, entre las que se puede mencionar a la obertura de Guillermo Tell en 1829. El compositor alemán Richard Wagner amplió aún más el uso de oberturas. Las oberturas de sus óperas realizan un repaso de la acción dramática de la trama de la ópera e incorporan temas de la música del drama. En las óperas de Wagner la obertura se vuelve un preludio extenso que lleva sin interrupción a la música del primer acto. La mayoría de los compositores posteriores abandonaron la obertura por completo, aunque ésta sigue utilizándose en la ópera y en el musical. Los ejemplos más destacados de oberturas en obras no musicales son *Coriolano*, que Beethoven compuso sobre la obra del autor teatral austriaco Heinrich Josef von Collin, y la obertura de *El sueño de una noche de verano* que Felix Mendelssohn compuso para la obra teatral homónima de William Shakespeare. Fuente: www.wordreference.com/definicion/obertura, consultado el 20 de marzo de 2012

⁷⁵ El término *Ordre* fue una designación para la suite que se usaba en Francia en los siglos XVI y XVII, de la misma manera como se utilizaba el vocablo *Partita* en Alemania a pesar de que el origen del término sea italiano, o *Sonata* que se utilizaba en Italia, antes de la innovación de la suite y de la creación de la *Sonata Clásica*. Fuente: encyclopedia.jrank.org/suite, consultado el 20 de marzo de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

voz obertura podía referirse a todo el conjunto de composiciones, como las Suites orquestales de Bach.

Casi todas las tentativas de descubrir los principios de la Suite han tenido un acceso restringido al repertorio, debido quizás a que la mayor parte de escritores se limitan a la importancia que tiene Bach, y es posible que los estudiosos intenten encontrar la esencia de la Suite unicamnete en éste compositor, y presentarlo como base para el análisis comparativo.

El carácter de los bailes cambió enormemente durante el curso del siglo XVII. El *sarabande*, por ejemplo, era rápido pero también podía reducir su tempo. El *gigue*, tenía variaciones radicales, y en ocasiones no se establecía el modo correcto de tocar algunos ejemplos en 2/2 o 4/4. Mucho más importante es el hecho de que la mayoría de Suites, en la historia entera del género, son demasiado diversas como para establecer una sólo teoría. Además, en algunos ejemplos muy influyentes como los de Jean Baptiste Lully (1632-1687), y Georg Friedrich Händel (1685-1759), con sus “*ocho grandes suites de clavicordio*”, en las que la composición de los segmentos y sus arreglos eran para dos actos separados, que a veces eran realizados por dos personas diferentes.

Generalmente las piezas están basadas en formas preexistentes y en los estilos de bailes, pero éstas también pueden tener asociaciones programáticas reveladas por el título por ejemplo, o pueden haber sido montadas en algún trabajo preexistente como un ballet clásico. El carácter de Suite, en la *Suite Lírica* de Alban María Johannes Berg (1885-1935)⁷⁶, para escoger un ejemplo, al parecer es sugerido por

⁷⁶ La Suite Lírica (*Lyrische Suite für Streichquartett*) es una obra musical en seis movimientos para cuarteto de cuerda escrita por el compositor austríaco *Alban Berg* entre los años 1925 y 1926, utilizando métodos derivados de la técnica dodecafónica desarrollada por su maestro *Arnold Schönberg*. Un grupo de 12 tonos diferentes constituyen la materia prima de la obra, y las partes que son tratadas de manera más "libre" aun así guardan cierta relación con esta técnica. Según *René Leibowitz* (1947) la obra «está completamente escrita utilizando la técnica dodecafónica, posee forma sonata pero sin sección de desarrollo. La reexposición aparece directamente seguida a la exposición. Sin embargo, debido a la tan



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

las marcas de ritmo como por ejemplo *allegretto gioviale*, *andante amoroso*, *largo desolato*, entre otros; cada uno parece ser dedicado a un afecto explícito, y seguir un esquema secreto.

Aproximadamente después de 1750 la forma clásica de la Suite barroca, se hizo anticuada, siendo superada por la sinfonía y el concierto, además del hecho de que cada vez menos compositores escriban Suites en esta época. Pero obviamente existe un perfeccionamiento de varios aspectos de ésta, sobre todo en Alemania después de 1750, además de existir estructuras parecidas a una Suite en músicas no occidentales.

Francia fue el último país que en el siglo XVIII abandona la Suite como un término musical. Para el siguiente medio siglo y más, la Suite fue conmemorada en diccionarios de música como un género anticuado, aunque gradualmente el término otra vez fue usado por compositores y arreglistas. En diccionarios, sin embargo, esto siguió siendo tratado como un término histórico cuyo significado se había cristalizado con Bach y las Suites inglesas.⁷⁷

avanzada técnica de variación empleada en el método dodecafónico, todo está en este movimiento en perpetuo desarrollo. Fuente: www.deutschegrammophon.com/Berg Lyrische Suite, consultado el 11 de septiembre de 2012

⁷⁷ La denominación Suites inglesas, BWV 806–811, se refiere a un grupo de seis suites compuestas por el compositor alemán Johann Sebastian Bach para clave y que son generalmente consideradas como las primeras de las dieciocho suites que Bach compuso para teclado, siendo las otras doce, las seis Suites francesas, BWV 812-817 y las seis Partitas, BWV 825-830. Las seis suites para teclado que componen las “Suites Inglesas” son seguramente el primer grupo de composiciones de Bach. Inicialmente se suponía que la composición databa del periodo 1718 a 1720, pero las investigaciones más recientes sugieren que fueron compuestas más tempranamente, alrededor de 1715, mientras el compositor vivía en Weimar. Las Suites inglesas que Bach compuso muestran menos afinidad con el estilo barroco inglés de composición para teclado que la afinidad que las también conocidas Suites francesas tienen con el estilo barroco francés: el nombre “inglesas” parece que proviene de la opinión del biógrafo de Bach del siglo XIX Johann Nikolaus Forkel de que estas obras podrían haber sido compuestas para un noble inglés. No obstante, no ha aparecido ninguna evidencia que dé sustento a esta hipótesis. Las características superficiales de las Suites inglesas son muy semejantes a las de las Suites francesas y las Partitas, en particular en la organización secuencial, estructurada por danzas y movimientos, y en el tratamiento de las ornamentaciones. Las suites se parecen también a las típicas suites francesas barrocas que fueron características de una generación de compositores como Jean-Henri d'Anglebert, y de la tradición de las suites de danzas compuestas por los laudistas franceses que les precedieron. En concreto, la afinidad que



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Hubo un período al final del barroco, que presentó varias tendencias estéticas que conformaron una etapa previa a la evolución al Clacisismo, que estuvo entre los años 1730 y 1750 aproximadamente, y que abarcaba principalmente al estilo galante francés, la ópera *buffa* en Italia, la sonata, la sinfonía, y el estilo sentimental alemán que se denominó *Empfindsamer Stil*.

En el último período Barroco, cuando la interacción de la sonata y la Suite era compleja, la tonalidad sirvió como una prueba útil para diferenciarlas. El principio de que todos los temas de una Suite están en la misma tonalidad formó parte de las definiciones de diccionario hasta hoy día, pero fue abandonado después de 1800 por los compositores. Se decía que las Suites no cambian de tono debido a algunas dificultades como por ejemplo la de templar de nuevo un laúd, como si esta dificultad leve debería determinar el plan tonal de las Suites.

demuestra Bach para con la obra para laúd francesa se plasma en la inclusión de un prelude para cada suite, apartándose con ello de la tradición alemana, derivada a su vez de la suite francesa para teclado, que se tradujo en la obra de músicos como Johann Jakob Froberger y Georg Boehm, por ejemplo. En la Suite alemana tradicional, se sucede una relativamente estricta progresión de movimientos de danza (Alemanda, Courante, Zarabanda y Giga) sin que se incluya normalmente prelude alguno. Sin embargo, a diferencia de los preludios para laúd francés o para teclado, los preludios que Bach compone para las Suites inglesas están compuestos con una métrica estricta. Las composiciones, en especial los preludios, son de gran complejidad técnica, exigiendo a veces un gran virtuosismo por parte del intérprete. Bach emplea un elaborado estilo contrapuntístico a varias voces que se desarrolla plenamente en los preludios, en los cuales, al no estar sujetos a un esquema rítmico predeterminado por no ser propiamente movimientos de danza, Bach despliega una serie de temas y contra-temas de manera mucho más libre y elaborada. Cada suite respeta la unidad tonal, pero no temática, del prelude. Las seis Suites inglesas son: 1ª Suite en La mayor, BWV 806 Prelude, Alemanda, Courante I, Courante II, Sarabanda, Bourrée I, Bourrée II, Giga. 2ª Suite en La menor, BWV 807 Prelude, Alemanda, Courante, Sarabanda, Bourrée I, Bourrée II, Giga. 3ª Suite en Sol menor, BWV 808 Prelude, Alemanda, Courante, Sarabanda, Gavota I, Gavota II, Giga. 4ª Suite en Fa mayor, BWV 809 Prelude, Alemanda, Courante, Sarabanda, Minueto I, Minueto II, Giga. 5ª Suite en Mi menor, BWV 810 Prelude, Alemanda, Courante, Sarabanda, Passepied I, Passepied II, Giga. 6ª Suite en Re menor, BWV 811 Prelude, Alemanda, Courante, Sarabanda, Gavota I, Gavota II, Giga. Fuente: maiteialibermusica.blogspot.com/suites-inglesas-js-bach, consultado el 6 de diciembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Las Suites de fantasía inglesas del siglo XVII con frecuencia eran finalizadas con una especie de conclusión, que estaba fuera del ritmo y la forma de la pieza final, y que debía ser interpretada como un modo de acabar la obra, y así conferir una especie de unidad a la misma. Esta característica también fue empleada por Hieronymus Gradenthaler (1637-1700) en 1676, Johann Christoph Pezel (1639-1694) en 1678 y Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) en 1680. Los preludios o introducciones podían producir el mismo efecto.

Un orden formal de la Suite del barroco es el que fue establecido por Girolamo Frescobaldi (1583-1643)⁷⁸, y tiene Alemanda, Corrandá, Zarabanda y Giga. En Suites de mayor elaboración frecuentemente se encuentran entre las dos últimas, otras danzas como la Polonesa, el Minueto, la Inglesa. Posteriormente Johann Jakob Froberger (1616-1667)⁷⁹ propuso la secuencia *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue* como un

⁷⁸ Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 13 de septiembre de 1583 - Roma, 1 de marzo de 1643), músico italiano del período barroco. Estudió con el organista y madrigalista Luzzasco Luzzaschi en Ferrara. Otra de sus tempranas influencias fue la de Carlo Gesualdo, también presente por aquella época en la misma ciudad. Su protector, el cardenal Guido Bentivoglio, le ayudó a conseguir una plaza de organista en la basílica de Santa María en Trastevere en Roma en la primavera de 1607. Con él viajó a los Países Bajos antes de convertirse en organista de la Basílica de San Pedro de Roma en 1608, plaza que ocupó hasta su muerte. Desde 1628 a 1634 fue organista en la corte de los Médicis en Florencia. Escribió un gran número de obras para órgano y clavicémbalo, incluyendo tocatas, caprichos, fantasías, canciones, ricercare (nombre genérico para cualquier pieza con contrapunto), danzas y variaciones. Entre sus obras más conocidas se encuentran las *Fiori musicali* (1635), una colección de obras de órgano para ser tocadas durante la misa. Publicó dos libros de tocatas entre 1615 y 1637, entre las que figura la *Cento Partite*, una de sus obras más virtuosas y experimentales. Su música vocal incluye misas, motetes y madrigales. Su música instrumental es menos conocida, pese a la importancia del *Primer volumen de canciones para tocar con cualquier instrumento*, publicado en 1628. Frescobaldi fue uno de los inventores de la concepción moderna del tempo y su música tuvo una gran influencia en compositores posteriores, como Johann Jakob Froberger y Johann Sebastian Bach. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/frescobaldi, consultado el 11 de septiembre de 2012

⁷⁹ Johann Jakob Froberger (Stuttgart, 18 de mayo de 1616 - Héricourt, Francia, 7 de mayo de 1667) fue un compositor, clavecinista y organista alemán del Barroco. Su obra está edificada en las composiciones para teclado, sobre todo *suites* y tocatas, que se pueden ejecutar indistintamente al clave y al órgano, aunque se prefiere su interpretación con clave. Froberger es el primer gran músico alemán que asimila tanto la escuela francesa como la italiana y desarrolla estos estilos llevándolos a un lenguaje muy personal, flexible y rico en matices. Probablemente las primeras lecciones de música las recibió de su padre y de músicos ingleses. Su juventud durante la Guerra de los Treinta Años y la pérdida de sus padres a raíz de una epidemia de peste influyeron probablemente en la personalidad del joven músico, que se convirtió al catolicismo. Hacia 1634 se trasladó a Viena como organista de la corte de Fernando III, y es seguro que ese cargo lo desempeñaba en 1637, año en que viaja a Roma para estudiar con Girolamo Frescobaldi. En Roma traba lazos de amistad con Giacomo Carissimi y con Athanasius Kircher, con quien mantendría correspondencia a lo largo de toda su vida. Froberger regresa a Viena en 1641 y permanece allí hasta 1658, viajando con frecuencia en misiones diplomáticas para Fernando III. Sus pasos



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

esquema fijo para las Suites, lo que duró un siglo aproximadamente hasta que Johann Sebastian Bach (1685-1750) reconviene este orden, incluyendo abundantes variantes, cambiando unos tipos de danzas por otros, excluyendo otras.

Estas piezas que no son comunes dentro de la Suite, pero que han tenido importancia dentro de su desarrollo, son entre otros la Obertura o Preludio, que en ocasiones se denominaba también preámbulo, con el que se daba comienzo y unidad a la Suite, como

le llevan a Roma, Mantua, Florencia, Bruselas, Dresde, Amberes, Londres y, sobre todo, París, donde vivió durante tres años (1650-1653) y se relacionó con Louis Couperin y otros músicos franceses. Regresa de nuevo a Viena como organista de la corte, cargo en el que permanece hasta 1658, año en el que dimite para vivir retirado en el castillo de Héricourt como maestro de la princesa Sybilla de Wurtemberg-Montbéliard, donde muere de un ataque de apoplejía en 1667. Su producción musical hoy conocida comprende casi exclusivamente música para teclado, indistintamente para órgano o clave: veinticinco tocatas, treinta *suites*, dos piezas de música descriptiva (de estilo francés), cuarenta y ocho piezas polifónicas (de inspiración italiana). La grandeza de su obra está cimentada en las tocatas y las *suites*. Sus Tocatás están construidas según el esquema estructural Introducción-Fuga-Episodio Libre-Fuga-Conclusión, el material temático más rico y variado se sitúa en la Introducción, que abre la composición con gran energía. Esta pieza, de gran inspiración, adopta carácter solemne o meditativo. También interesa destacar la sección central, de desarrollo muy libre y recorrida por pequeños temas musicales que se abandonan al “*stilus phantasticus*” e incorporan cambios bruscos de expresión, disonancias, yuxtaposición de frases muy contrastadas o repentinas interrupciones del discurso. Es en esta sección libre de las tocatas donde Froberger emplea los más diversos recursos técnicos y emotivos para maravillar al oyente, respondiendo a los principios de la estética barroca. Sus Suites están Compuestas de cuatro danzas: alemanda, giga (a veces omitida), corriente y zarabanda. Este orden, que no es el tradicional de la *suite*, responde a situar las piezas más solemnes (Alemanda y Sarabanda) enmarcando la *suite*. Aunque posteriormente las *suites* de Froberger se reeditaron con un orden más clásico en sus secciones, no hay que atribuirle a él la cristalización de la forma tradicional de ésta. Froberger trata la *suite* de un modo personal, alejado de esquemas conocidos y combinando el *style brisé* francés con los estilemas típicos de los músicos italianos (figuras retóricas musicales, como la *clamatone* o exclamación, el acento, la cascada, el trino, el grupo, la *acciaccatura* ...), código capaz de expresar sutiles matices y que permeó los ambientes musicales europeos del siglo XVII. Las Alemandas de Froberger tienen carácter de Preludio (Suite XVII) o de Lamento (Suites I y VII), o bien de *Tombeau* (Suites III y XIX). La de la Suite XVI se aproxima a la Tocata o a un Preludio *non mesuré*. Aquí encontramos piezas de lo más profundo y sensible de la obra frobergeriana, y en algunas de ellas hallamos títulos precisos que detallan el alcance de la pieza, entre las que se cuentan algunas de sus obras maestras. Así ocurre en la Alemanda de la Suite VI, titulada *Lamento por la dolorosa pérdida de la Real Majestad de Fernando IV, rey de los Romanos*; la de la Suite XXX, *Lamento hecho en Londres para pasar la Melancolía, la cual se toca lentamente y con discreción* o la sobrecogedora *Meditación hecha acerca de mi muerte futura, la cual se toca lentamente y con discreción* (Suite XX). Las Gigas son breves y concisas, en algún caso en estilo fugado y en otros en estilo laudístico, libre y ligero, a menudo escritas en ritmo binario y en algún caso en ternario. Las Corrientes también breves y tratadas con libertad. El compás de la danza se ve a menudo interrumpido por suspensiones del discurso o prolongaciones de éste, que hacen vacilar su impulso continuo. Las Zarabandas nobles, de gran aliento y expresividad controlada, pero con raptos de emotividad intensa. Constituyen el cierre adecuado y solemne de la *suite* de Froberger. Destacan las de las suites XVIII y XIX, que contienen cromatismos, disonancias, exclamaciones y pasajes que crean una atmósfera luctuosa y doliente, pero de regia dignidad. Fuente: www.ecured.cu/Johann_Jakob_Froberger, consultado el 16 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

ejemplo se pueden citar nuevamente a las *Suites orquestales* de Bach, quién propuso oberturas tan desarrolladas que en ocasiones se denominaba obertura a toda la Suite. Otras piezas son *Bourrée*, *Gavota* o *Gavotte*, *Pavana*, *Gallarda*, *Forlane*, el *Passepiéd* o pasapiés, la *Siciliana*, la *Chacona*, *Musette*, *Hornpipe*, el *Air*. Algunos de éstos movimientos eran conocidos como *galanteries* opcionales, y aparecían entre la Zarabanda y la Giga. Frecuentemente se presentaban dos *Galanteries* contrastantes que tenían el mismo nombre, por ejemplo, Minueto I y II, ejecutados de manera alternativa, es decir que el primer baile se repite otra vez después de la segunda, a manera I, II, I.

Otras composiciones muchísimo menos frecuentes en su uso, pero que han sido también parte de la Suite, son entre otras la *Harlequinade*, *Alla Espagniol*, *Rigodón* o *Rigaudon*, *Sommeille*, la *Contradanza*, el *Saltarello*, el *Fandango*, el *Branle* o *Bransle*, *Loure*, *Fanfare*, *Volta*, *Fanfarinette*, *Ecossaise*, *Plainte*, *Boulangere*, *Combattans*, *Polonaise* o *Polonesa*, la *Badinerie*, el *Scherzo* desarrollado en base al Minueto, *Passacaglia*, el *Rejouissance*, entre otras. A pesar de no ser danzas, también se integraron a la Suite otras composiciones a manera de introducción o como intermedios, como las *Toccatas*, *Fantasías*, *Airs* (Arias), y *Pastorales*.

Piezas básicas, no básicas, y poco frecuentes, en la Suite Barroca

SUITE BARROCA		
PIEZAS BASICAS	PIEZAS NO BASICAS (GALANTERIES)	PIEZAS POCO FRECUENTES
Allemande Courante Sarabande Giga	Obertura o Preludio Minuet Rondeau Bourrée Gavota o Gavotte Pavana Gallarda Forlane Passepiéd o Pasapiés Siciliana Chacona Musette Hornpipe Air	Harlequinade Alla Espagniol Rigodón o Rigaudon Sommeille Contradanza Saltarello Fandango Branle o Bransle Loure Fanfare Volta Fanfarinette Ecossaise Plainte



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

		Boulangere Combattans Polonaise o Polonesa Badinerie Scherzo Passacaglia Rejouissance Toccatas Fantasías Pastorales
--	--	--

La Suite clásica (no la Suite del período Clásico) es aquella que posee la secuencia *allemande, courante, sarabande* (A C S) con o sin un *gigue* (G), que aparece más tarde que los demás, se desarrolló durante el siglo XVII en Francia. En ocasiones se incluyen además al Minuet y al Rondeau, como parte de la Suite clásica.

Como referencia anotamos a continuación algunas características de las piezas básicas de las Suite barroca, además del minué y el rondeau, por ser piezas no básicas o galanteries que tuvieron mayor difusión.

Allemande

A ésta danza alemana de compás cuaternario y tempo moderado se la llamaba también *Allemanda, Almán* o *Almaín*, términos que provienen del francés, como también *Almanin* o *Almayne* del inglés antiguo. Como su nombre lo indica tiene ascendencia germana, y representa un aporte de los alemanes al repertorio de las danzas cortesanas.

Se desarrolló en el período barroco, en el siglo XVIII. Su estructura se desarrolla en compás cuaternario o binario y simple, constituye un elemento estándar de la Suite, normalmente el primero o segundo movimiento.



Ésta composición medieval al igual que la *courante*, la *zarabanda*, la *giga*, la *gavota*, la *bourrée*, entre otras, utiliza el recurso de repetición simétrica por secciones. Puede estar precedida por piezas ejecutadas con improvisaciones como el preludeo o la fantasía, generalmente posee dos movimientos, un *allegro* y un *moderato*.

Inicialmente fue una danza pesada que se bailaba sin movimientos extraordinarios, pero posteriormente luego de que se introdujo en la corte de Francia, con el nombre de *Allemande Francaise*, adopto algunas características graciosas y sentimentales, y obviamente adquirió mucha popularidad.

La *Allemande* en sus orígenes alemanes no presentaba características de alegría, sino mas bien tenía una especie de pesadez, su belleza estaba en la gracia lenta y melancólica, no fue una composición ágil, pero al liberarse de su ascendencia germánica fue paulatinamente adoptando matices sentimentales.

Courante

Movimiento que generalmente es un poco más rápido que el anterior, de compás ternario y frecuentes hemiolias⁸⁰. Conocida además en la actualidad con los nombres de

⁸⁰ Una hemiola es una estructura rítmica formada por la alternancia de compases de 6/8 y compases de 3/4. Está formada por dos compases de tres tiempos (por ejemplo 3/4) que se ejecutan como si fuesen tres compases de dos tiempos (como el de 2/4). Alternándolos se percibe un patrón rítmico de 1-2-3, 1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2. En el compás de 6/8 (1-2-3, 1-2-3) se pueden alternar un compás de 3/4 (1-2, 1-2, 1-2). Como estilo la hemiola procede de un ritmo musical que procede de Nigeria. Fuente: artedelasmusas.wordpress.com/h/hemiola/, consultado el 7 de septiembre de 2012



Corrente, Coranto, Corrande o *Corant*, se refiere a una familia de danzas ternarias que se desarrollaron a finales del Renacimiento y a principios del Barroco. El término *courante* en francés significa correr, se lo encuentra además como *courant*, y *corrente*.

Se lo describe como un destacado baile de la corte del siglo XVI, que se lo ejecutaba en pareja. Estuvo de moda en los salones aristocráticos de Europa, especialmente en Francia e Inglaterra, y que perduró durante los siguientes dos siglos.

En las etapas finales del Renacimiento, esta danza era bailada con rápidos giros y saltos, según describe el sacerdote católico Thoinot Arbeau⁸¹. Su origen supuestamente proviene de una danza folklórica italiana Como forma musical de danza surge con el nombre de *courante* francesa, escrito en compás de 3/2, y 6/4 y como *corrente* italiana en 3/4 o 3/8. En el período barroco fue de uso común, y presentó estas dos variantes: la francesa y la italiana. El estilo de *courante* francés proponía una danza lenta con muchos acentos cruzados, en cambio la *courante* italiana era más rápida, con desarrollo más libre. Era típico que dentro de una Suite barroca la *courante*, italiana o francesa, esté incluida entre la *allemande* y la *zarabanda*, como segundo o tercer movimiento.

Entre algunos compositores que trabajaron estas dos formas de *courante* podemos mencionar a Georg Philipp Telemann (1681-1767), Georg Friedrich Händel (1685-1759), y Bach (1685-1750), quienes compusieron Suites ya sea para orquesta como para teclado. Compositores italianos como Arcangelo Corelli (1653-1713), y Antonio

⁸¹ Thoinot Arbeau (Dijon, 1519 - 1595) cuyo nombre original era Jehan Tabourot, llegó a ser canónigo de Langres, y fue celebre por su manual de danzas del Renacimiento denominado *Orchesographie*, un manuscrito publicado por primera vez en 1588 y reimpresso en 1589 y 1596, y que comprende instrucciones detalladas para numerosos estilos de danza como branle, gallarda y pavana, música militar, tambores, marchas, aspectos de formas de danza como la Danza de Morris, la Canarie (danza de las Islas Canarias), la Allemande, Courante y Bassedance. Además contiene varias descripciones de músicos, tabulaciones de danzas con pasos asociados a las notas musicales, importante innovación de la época sobre notación de la danza. Fuente: www.mcnbiografias.com/arbeau-thoinot, consultado el 6 de septiembre de 2012



Vivaldi (1678-1741), incluyeron movimientos denominados *corrente* en sus sonatas da camera.

Sarabande

Danza lenta de compás ternario que acentúa característicamente su segundo pulso, de origen español. Ésta danza tiene además la denominación de *zarabanda*. Su nombre proviene de la palabra italiana *sarabanda*. Es una danza lenta que está escrita en compás ternario y que a menudo tienen la característica de que su segundo y tercer tiempo van ligados, dando la impresión de un ritmo de negra y blanca alternativamente.

Su origen no está definido del todo, algunos autores sostienen que es exclusivamente española, otros sostienen que su origen es africano y que llegó a España con la invasión musulmana. Se conoce que ésta danza llegó a América Central en el siglo XVI⁸², tal vez popularizada por las colonias españolas. Fue censurada en España en 1583 por los moralistas porque estaba considerada un baile obsceno y despreciable.

Hasta el siglo XVII ésta danza tuvo mucho renombre, al punto de ser citada en varias oportunidades por literatos como Góngora, Cervantes, Lope de Vega, entre otros. Después, ya mas evolucionada, forma parte de la Suite del período barroco como un tradicional movimiento, aunque mas lenta que la *zarabanda* original española, debido a la influencia de las interpretaciones cortesanas europeas de las danzas latinas.

Algunas *zarabandas* de mayor reconocimiento son la anónima *La Folía*, que influenció a muchos compositores posteriores como Claudio Monteverdi (1567-1643) y Arcángelo Corelli (1653-1713).

⁸² Como consta en un poema escrito en 1539 en Panamá por Fernando Guzmán Mexía, en donde se menciona a un baile llamado zarabanda. Fuente: www.clasica.com/Danzas-Zarabanda, consultado el 6 de septiembre de 2012



Ha existido algunos usos que se han hecho de la palabra *zarabanda*, para referirse a géneros actuales bailables, de poco contenido compositivo y de letras incluso a veces ofensivas. Al respecto Juan de Mariana (1536-1624)⁸³, en su obra *Tratado contra los juegos públicos*, escribe

“[...] solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer a nuestra nación.”⁸⁴

Otra referencia de similares críticas es la de Rodrigo Caro (1573-1647)⁸⁵, en “*Días Geniales o Lúdicos*”, en la que manifiesta que

“[...] éstos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata al alma; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran

⁸³ Juan de Mariana (Talavera de la Reina, 1536 – Toledo, 16 de febrero de 1624) fue un jesuita, teólogo e historiador español. Estudió Artes y Teología en Alcalá de Henares. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mariana_juan, consultado el 16 de septiembre de 2012

⁸⁴ Mariana, J., *Tratado contra los juegos públicos*. España, ca. 1609. Real Academia Española: Banco de datos en línea. Fuente: www.rae.es, consultado el 12 de enero de 2012

⁸⁵ Rodrigo Caro (Utrera, 1573 - Sevilla, 10 de agosto de 1647), fue poeta, historiador, abogado y sacerdote católico del siglo de Oro español. Estudió cánones en la Universidad de Osuna, donde se matriculó en 1590, y desde 1594 en la de Sevilla, donde se graduó en 1596, después de que, a la muerte de su padre, fuera recogido por su tío Juan Díaz Caro, que vivía en Sevilla. Fue abogado eclesiástico entre 1596 y 1620. Fue ordenado sacerdote aproximadamente en 1598 y recibió un beneficio eclesiástico en la parroquia de Santa María de Utrera. Consiguió ser nombrado abogado del concejo municipal de su villa y en 1619 empezó a trabajar como censor de libros. Fue visitador general de la archidiócesis (una especie de inspector de iglesias) y en junio de 1627 se trasladó a Sevilla, donde se desempeñó además como juez de testamentos. Otras comisiones del arzobispado le acarrearón diversas amarguras y un pequeño destierro a Portugal. Fue sobre todo, arqueólogo, anticuario e historiador; tenía una gran biblioteca de clásicos y hasta un pequeño museo y escribió tanto en latín como en castellano. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/caro, consultado el 16 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

deshonestidades: tal fue la zarabanda, la chacona, la carretería, la japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrón, pipirronda, guriguirigá y otra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo.”⁸⁶

Existió un resurgimiento de la zarabanda en el siglo XX, con algunos compositores entre los que se puede mencionar a Claude Debussy, Erik Satie, Vaughan Williams, y Benjamin Britten.

Giga

Su nombre probablemente se deriva de un pequeño instrumento de cuerda que se utilizaba para acompañamiento que también se llama *Giga*. La *giga* o *gigue* describe a una danza folklórica de características alegres y animadas, cuyo origen es probablemente inglés, aunque otros autores sostienen que es una danza antigua italiana, y otros que tiene origen irlandés.

Está escrita en compás de 6/8, 6/4, 12/8, 3/8, 9/8, o 12/16, aunque existen algunas *gigues* escritos en otros compases como la *giga* de la *Primera Suite Francesa* de Bach escrita en 4/4. Frecuentemente poseen una textura contrapuntística, y presentan acentos en los terceros tiempos.

Está muy arraigada en la tradición irlandesa, pero también fue muy popular en Escocia e Inglaterra desde 1500 hasta 1600. Llegó importada a Francia a mediados del siglo XVII, y generalmente es la parte final de una Suite. Las *gigas* estuvieron relacionadas con las danzas modernas de zuecos de Inglaterra, y con mucha frecuencia eran usadas en el teatro, terminando la función de una obra con un *giga*, con música y baile. La *giga* fue

⁸⁶ Caro, R., “Días Geniales o Lúdicos”. España 1626. (mismo banco de datos en línea, y fecha de consulta)



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

adoptada en Francia en la corte de Luis XIV, formando parte importante de las danzas de la época. En la Suite barroca de Johann Sebastian Bach (1685-1750), la *giga* se ejecuta como movimiento final.

Aunque no existan documentos que lo demuestren, es probable que el *gigue* haya sido incorporado en el repertorio de laúd francés en los años 1640 por ejecutantes del laúd, que habían visitado o habían trabajado en Inglaterra, como por ejemplo Jacques Gautier. Esta incorporación del *gigue* en la Suite clásica fue irregular, ocurriendo de manera diferente en sitios diferentes. La estructura A C S G nunca alcanzó la omnipresencia de la A C S.

El desarrollo de la Suite clásica ocurrió en dos etapas, separadas por la introducción del *gigue* alrededor de 1650. El *gigue* nunca fue conectado firmemente, sin embargo las Suites con secuencia A C S siguieron siendo escritas en gran cantidad. Es importante destacar que en realidad, no debería existir el término “Suite clásica”, ya que esta forma había evolucionado ya en el período clásico.

El término *giga* además sirve para describir una tonada y/o tiempo de *giga*, que puede tener cualquier danza con estas características. Tal vez el *giga* no era un baile de la corte, aunque es conocido que la nobleza bailaba socialmente y que algunos compositores de la corte trabajaron *gigues*. Los compositores más importantes de *giga* y suites por supuesto, son Bach (1685-1750) y Händel (1685-1759).

Jonathan Littell (1967), autor de la novela *Las Benévolas*⁸⁷, planteó la estructura de ésta

⁸⁷ *Las Benévolas*, escrita por Jonathan Littell, es una soberbia y dura novela, sin contemplaciones, que muestra un encantador repaso a un momento histórico determinado como lo es el de la II Guerra Mundial, y que tiene como personaje central a Max Aue, un antiguo oficial de los Servicios Secretos, que está obsesivamente enamorado de su hermana, una homosexual discreto pero fogoso, con muchos traumas infantiles, no pocos secretos ocultos y bastantes más crímenes a sus espaldas de los que puede asumir. La novela se estructura en largos capítulos, con títulos de piezas muy propias del Barroco clásico, debido a que Aue es un apasionado de la música del Barroco francés, y de compositores como Rameau, Couperin, Lully, entre otros. La novela es excesivamente gráfica en algunos momentos, no ahorra nada al lector, escatologías incluidas, pero a su vez sumamente prolija y magistral. *Las Benévolas* es y sigue siendo un



obra literaria, en diferentes partes a las denominó con el nombre de los movimientos de una danza barroca, y la última parte se llama *Giga*.

Minué

Llamada también *Minuet* o minueto, es una obra parecida a un vals. La Suite suele contener dos minués emparejados, que en ocasiones era reemplazado por un *passepied*. El minué es una tradicional y antigua danza de sociedad perteneciente a la música barroca, que llegó a ser una de las danzas más importantes ya sea en los palacios como en los escenarios. También describe a la forma musical que servía de acompañamiento para ésta danza.

El *minuetto* no es una danza únicamente, ya que su esquema formal *minuetto-trío-minuetto*, proviene directamente de las suites. El trío se presenta como un *sub-minuetto* situado entre medio de las dos la secciones principales.

Dentro de las referencias iniciales que se tienen sobre el minueto está una que data de 1664, por Guillaume Dumanoir⁸⁸ en su polémico artículo titulado “*Tratado contra los*

gran y polémico acontecimiento literario. Jonathan Littell (1967) es un escritor franco-estadounidense, hijo del escritor Robert Littell. Nacido en una familia de origen judío emigrada desde Polonia a Estados Unidos a finales del Siglo XIX. Marcado durante su infancia por la guerra de Vietnam, se trasladó, después de haber pasado tres años en Yale, a los Balcanes, que en ese momento estaban en guerra. Se dedica a acciones humanitarias en el seno de la ONG Acción contra el hambre en la que trabajó durante siete años, particularmente en Bosnia-Herzegovina, pero también en otros muchos lugares del mundo como Chechenia, Afganistán, el Congo e incluso Moscú. Su novela *Las Benévolas* (“*Les Bienveillantes*”), escrita en francés a los 39 años, ha sido galardonada con el Premio Goncourt de 2006 y el Grand prix du roman de l'Académie française de ese mismo año. Fuente: [www.hislibris.com/las-benevolas/jonathan littell](http://www.hislibris.com/las-benevolas/jonathan-littell), consultado el 25 de febrero de 2012

⁸⁸ Guillaume Dumanoir (1615-1697) Fue un violinista y compositor francés, hijo de Guillaume Dumanoir, a quién sucedió como jefe de la Cofradía de Saint-Julien, que era un gremio de violinistas. Tuvo conflictos, heredados de su padre, con los maestros de baile de su época, que lo llevaron a publicar algunos panfletos y escritos en contra de ellos como *Las bodas de Música y Danza* (1664).



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

maestros de danza de la Academia real de Danza”. Se lo ha descrito como originario de *Poitou*, una antigua provincia de Francia, que tenía por capital a *Poitiers*, y que en la actualidad son los departamentos de la *Vendée*, *Deux-Sèvres* y la *Vienne*, ubicados al oeste de Francia. Presenta el carácter humorístico y es parte estructural de las sonatas y sinfonías, además de estar considerada como una de las danzas preferidas de la corte de Luis XIV.

Obtuvo su mayor desarrollo entre 1670 y 1750. Jean-Baptiste Lully (1632-1687) la introdujo en la corte francesa en 1673 bajo la designación de *minuet*, y también la usó en sus composiciones, y de ahí en adelante fue pieza importante tanto de óperas como de ballets.

Varios de los grandes compositores de música clásica utilizaron esta danza en sus obras como Don Juan, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que la adaptó como una composición instrumental de ritmo ternario y moderado. Inicialmente el minueto de compás ternario era bastante rápido, pero su velocidad se fue moderando en el transcurso del siglo XVII.

El minueto posee dos secciones definidas con repetición de cada una de ellas. No es una danza principal de la Suite, sino que puede insertarse de forma facultativa después de la *zarabanda* y antes de la *giga*.

La forma clásica el minueto permite las siguientes partes:

Fue compositor de música de baile, que le llevó a ser nombrado maestro de ballet de los pajes reales, por Luis XIV. Fuente: encyclopedia.farlex.com/Dumanoir Guillaume, consultado el 17 de febrero de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

- Exposición: Dos veces el tema con su respectiva repetición
- Trío, después del segundo minueto
- Reexposición de la primera parte sin repetición y en ocasiones con una coda

Esta es la única danza que forma parte de la Suite, y se conserva en la sonata. En algunas sinfonías de compositores como Joseph Haydn (1732-1809) y Carl Stamitz (1745-1801) aún se pueden encontrar algunos minuetos, aunque éstos fueron sustituidos posteriormente por el *scherzo*⁸⁹.

La palabra proviene del latín *minutus*, y ha sido adaptada del italiano *minuetto*, y del francés *menuet*. Es un diminutivo de menú que significa diminuto; el nombre podría hacer mención de los pasos cortos llamados *pas menús*, usados para el baile, o puede referirse a unos bailes populares grupales de principio del siglo XVII llamados la *mener à o branle amener*. La expresión *pas menús* se encuentra en la obra “*El Maestro de Baile Compleat*”⁹⁰ de Gottfried Taubert (1679-1746), publicado en Leipzig en 1717. El término Minueto aparece solamente en partituras musicales.

⁸⁹ El *scherzo* es una forma musical derivada del minueto. Es además una obra musical o un movimiento que forma parte de una composición más grande como una sonata, una sinfonía entre otras. El término significa "broma" en italiano. A veces se coloca la palabra *scherzando* en la partitura para indicar que un pasaje se debe tocar de una manera juguetona o graciosa. Se desarrolló a partir del minueto, y gradualmente lo fue sustituyendo en el tercer (o a veces segundo) movimiento de la sonata, el cuarteto de cuerdas, la sinfonía y obras semejantes. Tradicionalmente conserva el compás 3/4 y la forma ternaria del minueto, pero es considerablemente más rápido. Es a menudo, pero no siempre, de naturaleza alegre. Hay algunos *scherzi* que no están en compás 3/4, por ejemplo en la sonata para piano n.º 18 de Beethoven. En sí, el *scherzo* es una forma binaria (se expone un primer tema, a veces modula a una tonalidad vecina como la dominante o la relativa mayor/menor, luego sigue un segundo tema en la nueva tonalidad, y la pieza termina con el retorno del primer tema); pero, como en el minueto, generalmente está acompañado por un trío seguido por una repetición del *scherzo*, creando una forma ABA o forma ternaria. A veces cada parte se toca dos veces o más (ABABA). El tema "B" es un trío, de textura más ligero para pocos instrumentos. No está necesariamente escrito para tres instrumentos, como el nombre lo indica. Fuente: www.britannica.com/EBchecked/scherzo, consultado el 21 de febrero de 2012

⁹⁰ El *Maestro de Baile Compleat*, obra de Gottfried Taubert, traducida por Tantzmeister Rechtschaffener (1717). Es un colosal tratado enciclopédico sobre la danza en el barroco y el sistema de notación de la danza Beauchamps-Feuillet. La obra engloba la historia, la moral, y la utilidad social de la danza, la teoría y la práctica de la danza, y el oficio del maestro de baile, la relación maestro alumno, y las ocasiones y las costumbres relacionadas con la danza social. Fuente: www.peterlang.com, consultado el 21 de febrero de 2012



En su etapa de mayor difusión, el minueto era una danza más bien lenta y ceremoniosa, pero cuando ésta composición musical no acompañaba a un baile real, presentaba el ritmo algo más rápido. Se la ejecutaba, los hombres con una rosa roja en la boca y las mujeres tenían que llevar obligatoriamente tacones.

Esta danza surgió al poco tiempo de las óperas de Lully, difundiéndose de manera rápida. Y es así que en el año de 1706 se realiza una primera representación escrita de ésta danza, realizada por Raoul-Auger Feuillet (1665-1710)⁹¹, que se titula “*V Recopilación de danzas de baile*”, realizada en el año 1707.

Mientras transcurrió el siglo XVIII, se trató de conservar la pureza primitiva y resguardarla de algunas contaminaciones, simplificaciones o popularizaciones que se daban por la práctica a nivel de los salones, tratando de difundir las reglas de la danza noble, que era opuesta a la contradanza. Al respecto una de las obras más completas y representativas del siglo XVIII, “*Le maître à danser*”, se publicó en París en 1725 por un coreógrafo francés llamado Pierre Rameau (1674 - 1748)⁹². En la corte y en la ciudad se trataba de reglamentar esta danza, pero en las provincias se daba algo más de libertad, haciendo gala del ingenio y originalidad de los bailarines, debido quizás a que el mismo Rameau manifestó que cuando se sabe bailar correctamente el minueto, se

⁹¹ Raoul-Auger Feuillet (1665-1710). Fue un bailarín, coreógrafo y especialista de danza francés, miembro de la l'Académie Royale de Danse. Trabajó en sistemas de notación de danzas publicando un tratado denominado *Chorégraphie, ou L'Art d'Écrire la Danse par Caractères, Figures et Signes Démonstratifs* (París, 1700), que incluía diagramas de los pasos de bailes de salón, de teatro, y coreografías. Fuente: [www.mcnbiografias.com/raoul auger](http://www.mcnbiografias.com/raoul%20auger), consultado el 17 de febrero de 2012

⁹² Pierre Rameau (1674 - 1748) fue un consagrado maestro de baile francés, autor de dos libros de mucha importancia, que en la actualidad nos aportan inestimable información sobre danza barroca. El primer libro de Rameau se titula *Le Maître à Danser* publicado en 1725, en París, un manual de baile que aporta instrucciones sobre el baile de salón formal en estilo francés. Su segundo libro es *Abregé de la Nouvelle Methode* publicado en el mismo año, en el que se describe una versión modificada de la notación de Beauchamp-Feuillet además de varias coreografías de Pécour.

Fuente: [www.biografiasyvidas.com/biografia/rameau pierre](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/rameau%20pierre), consultado el 17 de febrero de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

podría hacer cambios, abreviaciones o improvisaciones. Durante un espacio de tiempo, el *minué* quedó algo postergado, aunque nuevamente se puso de moda en los años 1880, y se lo practicó hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914.

En su desarrollo posterior se lo trabajó con muchos más detalles, incorporando dentro de su estructura un fragmento adicional denominado trío. En la época de Lully, se convirtió en una práctica común incluir un trío por ejemplo, dos oboes y un fagot, para resaltar a la sección media. Por esta razón a la sección del medio se la denominó de la misma manera.

Como término existe aproximadamente desde Ludwig van Beethoven (1770-1827) en adelante, aunque como forma desde la época de Haydn (1732-1809). Como ejemplo de la verdadera forma del *minué* se menciona a la ópera *Don Giovanni*⁹³.

Un trabajo instrumental más reciente en forma de minuetto es el de Ignacy Jan Paderewski's (1860-1941) denominado *Minueto en Sol*⁹⁴.

⁹³ La ópera *Don Giovanni*, cuyo título original es *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, o *El libertino castigado* o *Don Juan*, compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart, con el libreto de Lorenzo da Ponte, es un drama jocoso en dos actos, estrenado en la ópera italiana de Praga en el Teatro de Praga que actualmente es el Teatro Estatal el 29 de octubre de 1787. El libreto fue considerado por muchos en la época como *dramma giocoso*, un término que denota una mezcla de acción cómica y seria. Mozart incluyó la obra en su catálogo como una *opera buffa*, a pesar de que mezcla comedia, melodrama y elementos sobrenaturales. Está considerada una obra destacada del repertorio operístico estándar, y aparece como el número siete en la lista Operabase de las óperas más representadas en todo el mundo, y la tercera de Mozart. Está basada en el mito de Don Juan. Surgió como un encargo a raíz del éxito que tuvo el estreno de su anterior ópera, *Las bodas de Fígaro*. La partitura exige dobles instrumentos de madera, trompas y trompetas, tímpanos, bajo continuo para los recitativos, y las usuales cuerdas. El compositor también especificó ocasionales efectos musicales especiales. Para la escena del baile al final del Acto I, Mozart exige no menos que tres grupos en escena para tocar diferentes danzas en sincronización, cada una de ellas con su metro respectivo, acompañando la danza de los principales personajes. En el Acto II, se ve a Giovanni tocando la mandolina, acompañando cuerdas *pizzicato*. Cuando la estatua del Comendador habla por vez primera más tarde en el acto, Mozart añade tres trombones al acompañamiento. Originalmente los actores alternaban entre recitativo hablado y arias, pero en las producciones modernas se suele utilizar el recitativo *secco* compuesto por el mismo Mozart para sustituir el texto hablado. El conjunto final de la ópera normalmente se omitió hasta mediados del siglo XX, y no aparece en el libreto vienés de 1788. Mozart también hizo una versión acortada de la partitura operística. A pesar de todo el conjunto final es casi invariablemente interpretado en la actualidad. Fuente: [www.municipal.cl/don giovanni](http://www.municipal.cl/don_giovanni), consultado el 26 de febrero de 2012

⁹⁴ Ignacy Jan Paderewski's (1860-1941) fue un virtuoso pianista, compositor y político polaco. Luchó por la independencia de Polonia y ocupó por un tiempo el cargo de Primer Ministro de su país. Posteriormente regresó a la vida de concertista. Su minuetto en sol causó furor en su época y sigue siendo



Rondeau

Es una pequeña obra basada en la repetición de un tema A, con intrusiones de B, C, D, y más temas. *Rondeau*, o el plural *Rondeaux*, son términos franceses, que quieren decir ronda o danza en círculo. Se lo menciona también como rondó, y era una forma musical de tipo *lied* compuesta, basada en la repetición de un tema musical. Era de la época medieval y de comienzos del Renacimiento, y estaba cimentada en la popular forma poética contemporánea llamada también *Rondeau*.

Un ejemplo de la forma rondó es la canción “*Doulz viaire gracieus*”⁹⁵ de Guillaume Machaut (1300- 1377), compuesta en el siglo XIV, dentro del período medieval.

El rondó conjuntamente con el *virelai*⁹⁶ y la balada⁹⁷ constituyen las tres formas clichés,

una pieza muy apreciada del repertorio pianístico. Paderewski decía: Si no estudio un día yo lo noto, si no estudio dos días los críticos lo notan, si no estudio tres días el público lo nota. Sin duda la composición más conocida de Paderewski es su Minueto en Sol. En su época el público siempre le pedía a Paderewski que tocara su minueto, al punto que Paderewski llegó a aborrecerlo, algo parecido a lo que le ocurrió a Rachmaninoff con su preludio en do sostenido. Cuando escuchamos el minueto nos damos cuenta de que se trata de una encantadora pieza que nos transporta a las veladas musicales de finales del siglo XIX. Existe una grabación que data de 1937 del famoso Minueto en Sol de Ignacy Jan Paderewski, tocado por el mismo. Fuente: www.pianoaventura.com/ignacy-jan-paderewski, consultado el 26 de febrero de 2012

⁹⁵ *Doulz viaire gracieus* es una canción polifónica del siglo XIV, del compositor francés Guillaume de Machaut. Esta breve obra es un ejemplo de la forma fija conocida como rondó, y está escrita para tres voces. Fuente: www.answers.com .Entertainment & Arts, consultado el 28 de febrero de 2012

⁹⁶ Un *virelay* es una forma poética medieval, frecuentemente musicalizada. Era una de las métricas más comunes en Europa desde la segunda mitad del siglo XIII hasta los finales del XV. Además el *virelay* es una forma musical similar a un rondó, y más o menos semejante al *zéjel* hispano andalusí. Está constituido por un estribillo más o menos extenso, que se alterna con varias estrofas divididas en dos Secciones: la primera sección (A) se subdividen a su vez en dos mitades llamadas mudanzas. En la segunda sección (B) cada estrofa se denomina vuelta, y repite la estructura métrica del estribillo, y sí canta, lo hace con la misma melodía, sirviendo así de engarce musical. Las estrofas presentan dos rimas y poseen una forma AAB, que se denomina forma de barras. La Estructura musical subyacente es casi



o formas más comunes de la música francesa y de la poesía en los siglos XIV y XV.

El rondó es el único que era popular antes del inicio de la *Ars Nova*. Es disímil del rondó del siglo XVIII, aunque al parecer los términos guardan relación entre sí. En el barroco, la etiqueta de *Rondeau* se aplicó a bailes con movimientos en forma de estribillo fácil, algunos de ellos provenientes de compositores como Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y Louis Couperin (1626-1661).

Al inicio los *rondeaux* se hallan por lo general como interpolaciones en poemas narrativos más largos y separados. Los primeros *rondeaux* poéticos fueron a menudo mezclas de métricas, pero en el posterior *rondeaux* musical esta manera de componerlos se volvió cada vez más rara.

François Couperin (1668- 1733)⁹⁸ lo definía como una forma que se basa en

invariablemente AbbaA, y comparte la misma letra, es similar a la forma ballata italiana. La forma del virelay la encontramos en la Música francesa desde los últimos troveros. La misma forma musical aparece con frecuencia en las Cantigas de Santa María, casi siempre con la forma métrica del zéjel, y es la base de algunos villancicos Polifónicos de los Siglos XV y XVI. Fuente: dictionary.reference.com/browse/virelay, consultado el 27 de febrero de 2012

⁹⁷ La balada es una forma de expresar el canto cortesano del final de la Edad Media en Europa, que aparece en el Siglo XIV. La poesía es disociada de la música, pero la musicalidad es creada en la escritura misma del poema. En efecto, la balada tiene la particularidad de repetir un mismo verso, estribillo, al final de cada tres estrofas. Está constituida por octosílabos y las rimas están cruzadas. Como regla, la balada medieval empieza siempre con la palabra Príncipe. En el siglo XIX, Frédéric Chopin compuso cuatro obras para piano con este título, evidentemente inspiradas en el género literario. Con ello, dio luz a un nuevo género. Esta creación fue hecha en el periodo romántico, a principios del siglo XIX. Algunos ejemplos importantes son la ballade des dames du temps jadis de François Villon, puesta en música por Georges Brassens, y las cuatro baladas para piano (opus 23, 38, 47 y 52) de Frédéric Chopin. A partir de la segunda mitad del siglo XX se desarrolló la balada romántica latinoamericana. Fuente: vademezum-poetico.blogspot.com/la-balada, consultado el 27 de febrero de 2012

⁹⁸ François Couperin (1668- 1733) compositor, organista y clavecinista francés del Barroco. Es uno de los más importantes compositores, junto con Jean-Philippe Rameau, de la música barroca francesa en general y de la música para clave en particular. Se le llama Couperin le Grand, o Couperin el Grande, para distinguirlo de otros miembros de su familia, que también eran músicos. Es el más destacado de todos ellos, por su inmenso virtuosismo al órgano y al clave. En 1717 se convirtió en organista y compositor de la corte con el título ordinaire de la musique de la chambre du Roi. Sus tareas en la corte francesa consistían en crear música sacra para las oraciones reales y música de cámara para deleite de los monarcas. Con sus colegas, daba un concierto todas las semanas, normalmente en domingo. Muchos de estos conciertos tenían la forma de suites para violín, viola da gamba, oboe, traverso y clavicémbalo, del cual era un virtuoso intérprete. Influyó en la música para piano de Johannes Brahms, quien interpretó la música de Couperin en público y contribuyó a la primera edición completa de las Pièces de clavecin, realizada por Friedrich Chrysander en la década de 1880. Richard Strauss orquestó algunas de las piezas



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“[...] un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios, llamados couplets.”⁹⁹

En la estructura del rondó, el tema principal, o tema A, suele desarrollarse tres veces o más. Cada una de las repeticiones se alternan con otros temas o episodios musicales que se denominan contrastes, de esta manera:

- A. Tema principal.
- B. Primer episodio en otra tonalidad (de dominante o relativo mayor/menor).
- A. Repetición del tema principal.
- C. Segundo episodio en otra tonalidad
- A. Repetición del tema (en ocasiones con una coda)

A la forma rondó se la puede considerar también una forma *lied* compuesta. aunque en el *lied* las partes se presentan yuxtapuestas sin pasaje de transición. En el rondó en cambio existen por lo general frases de paso que unen las partes, dando un aspecto formal más compacto y unitario. En vez de presentar frases independientes, usualmente se componen grupos de temas pudiendo mostrar organizaciones tipo *lied* menores dentro de su estructura formal, como por ejemplo el tema del *rondó del op. 2, n°3*, de Beethoven, que es una forma *lied* de tres partes.

para clavicémbalo. Maurice Ravel le homenajeó en *Le Tombeau de Couperin* ("La muerte de Couperin"). Couperin es, ante todo, con Jean Philippe Rameau, el gran maestro del clavicémbalo en Francia, tanto por la cantidad de piezas que compuso como por su calidad. Entre sus obras importantes se mencionan cuatro libros de suites. Maestro incontestable del clavicémbalo, François Couperin adapta la "suite de danses" a su sensibilidad poética. Posteriormente el compositor François Couperin componía suites con los bailes estándares, con la particularidad de que eran piezas con carácter a las que les asignaban nombres extravagantes. No utiliza el nombre de "suite" sino el de "ordre", pero son equiparables a las suites instrumentales de los maestros alemanes de su época.

Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/couperin, consultado el 26 de febrero de 2012

⁹⁹ Couperin, F., en Grabner, H., 2001: 197-198



Dentro de la música tardo medieval el *rondeau* representó una forma concreta de la canción profana. La forma rondó demanda un patrón riguroso de repetición de los versos y el estribillo, alcanzando el desarrollo de la rima y del esquema de la forma poética, que van desde ocho líneas a incluso veinte y una. La forma más comúnmente utilizada es ABaAabAB, (las mayúsculas representan la repetición del texto estribillo, que tiene dos partes, y la música, en tanto que las minúsculas indican la repetición de la música sola con un nuevo texto). La estructura la del texto era ABCADEAB. Subsisten aún un gran número de composiciones escritas en Francia en el siglo XV. El rondó representaba una forma de mucho atractivo tanto para los compositores como para los clavecinistas barrocos del siglo XVII y principios del XVIII.

El compositor François Couperin (1668-1733) utilizó un tema principal que ocupaba unos ocho compases y dos o tres episodios más o menos de la misma extensión. En el período clásico, Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), y Beethoven (1770-1827) incorporaron el rondó al último movimiento de sus sonatas. Es lo que se denominaba sonata-rondó, cuya estructura fue utilizada en la composición de sonatas instrumentales, música de cámara y sinfonías.

Al referirnos a algunos compositores importantes de *rondeaux* polifónicos tendríamos que mencionar al trovador Adam de la Halle (1237 ?-1288)¹⁰⁰, a Guillaume de Machaut

¹⁰⁰ Adam de la Halle (1237 ?-1288), fue un trovador, poeta y músico francés. También llamado Adam le Bossu. Su padre, Henri de la Halle, fue un conocido ciudadano de Arras. Adam estudió gramática, teología y música en la abadía cisterciense de Vaucelles, cerca de Cambrai. Autor de diversas composiciones poéticas dentro de los cánones del amor cortés (canciones, rondeaux, jeux partis con otro trovero en torno a temas de casuística amorosa), para las que escribía la melodía. Es hoy conocido, sobre todo, por sus dos piezas teatrales: *Le jeu de la feullée* y *Le jeu de Robin y Marion* (Juego de Robin y Marion), que es en realidad una pastorela compuesta en 1282 teatralizada con música y texto de Adam y fue la precursora de la ópera cómica. También compuso motetes y canciones polifónicas. Está considerado precursor de la ópera cómica. Perteneció a la tercera generación de trovadores, que desarrolló su trabajo entre 1250 y 1300. Fue miembro del séquito de Carlos de Anjou, que más tarde fue el rey Carlos II de Nápoles. Su fantasía satírica en prosa *Juego de la Feullée* nombre ambiguo que puede significar tanto el camerín de hojas que adornaba a la imagen de la Virgen en fiestas y procesiones, como también la locura o las acciones alocadas 1262 está considerada como la primera obra del teatro profano francés. Fuente: www.ecured.cu/Adam_de_la_Halle, consultado el 28 de febrero de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

(1300 - 1377)¹⁰¹, y a Guillaume Dufay (1400-1474)¹⁰².

Existe un equivalente italiano del rondó francés (aparte de que varios rondós franceses emergen casi en su totalidad de Italia, los Países Bajos y Alemania, por lo que insinúa que estas obras no necesariamente tienen un origen estrictamente francés) al que se lo denomina *rondello* o *rondellus*, que es parte de las formas musicales de la poesía italiana. Lamentablemente han sido compuestos muy esporádicamente, y es así que un sólo *rondello* se presenta en el *Códice Rossi*¹⁰³.

¹⁰¹ Guillaume Machaut (1300-1377) es uno de los genios más prominentes de la música occidental, y el más famoso compositor de la edad Media. Hoy en día su Misa de Notre Dame a cuatro voces es el ejemplo del contrapunto medieval, y su reputación ha servido para mantenerse a través de los tiempos. Pero el trabajo de Machaut extenso con sus canciones francesas y su poesía dominaron el siglo XIV ambas por calidad y volumen. Unas series de manuscritos cuidadosamente iluminados, tomados por la familia real francesa, preservan lo más completo de su obra artística. Algunas de sus piezas fueron duplicadas y esparcidas en algunas partes de Europa. Machaut aparentemente nació en una provincia de Rheims en Champagne, alrededor del año 1300. Recibió su educación sacerdotal y a los 20 años tomó los hábitos. Fue conocido como secretario de Juan de Luxemburgo en 1323, y usó esta posición para viajar extensamente entre batallas y eventos políticos. Aproximadamente en 1340, Estuvo encargado de servir a dos reyes de Francia, tuvo el encargo de acompañar a los refugiados de la guerra inglesa. En 1370 el nombre de Machaut era asociado con el de Pierre Lusignan, Rey de Cyprus, quien estableció su fama tan lejos como en las cercanías de Asia. Es considerado como el compositor más avanzado, especialmente por la manera que maneja el Ars Nova. Y además por la manera en que emplea las formas preestablecidas, enfatizando magistralmente su continuidad. Aunque él utiliza los mismos formatos básicos, hace cambios de metro y esquemas rítmicos; permitiendo así un toque más personal y una presentación más dramática. Fuente: westwood.fortunecity.com/machaut, consultado el 28 de febrero de 2012

¹⁰² Guillaume Dufay (1400-1474) Compositor francés. Hasta 1426 estuvo al servicio de la familia de los Malatesta, en Rímimi, donde entre 1419 y 1420 compuso sus primeras obras de datación segura. Entre 1428 y 1433 ocupó en Roma el cargo de chantre de la capilla pontificia, y gracias a un permiso especial pudo ejercer como maestro de capilla para el duque de Saboya. Al cabo de esos dos años volvió a su puesto de chantre pontificio, esta vez en Florencia y Bolonia, ya que el Papa había tenido que abandonar Roma a causa de una sublevación. En 1436, el sumo pontífice le concedió la prebenda de canónigo de la catedral de Cambrai, que conservó hasta su muerte. En la época en que Dufay empezó a escribir música, inmerso en el espíritu del Renacimiento, la composición musical atravesaba un período de regulación establecida, de la que fue partícipe. No fue hasta sus obras de madurez, sobre todo con algunas misas y motetes, cuando empezó a introducir elementos novedosos, como el canto a cuatro voces o la técnica conocida como canto de armonización, una forma de combinar las distintas voces melódicas inusual hasta entonces. No cabe pensar en este período en el romántico concepto de originalidad, con lo cual sería imprecisa la aproximación a un músico como Dufay, quien no sólo destacó por introducir nuevos elementos que ayudaron al desarrollo musical occidental, sino también por su habilidad y precisión para manejar los componentes musicales de la época. Ese rigor musical ejerció una decisiva influencia en compositores inmediatamente posteriores, como Josquin, Martini, Obrecht y Ockeghem. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dufay, consultado el 28 de febrero de 2012

¹⁰³ El Codex Rossi, o Códice Rossi, es un manuscrito que contiene música italiana del siglo XIV. Se halla en la Biblioteca Apostólica Vaticana y es la fuente de polifonía secular italiana más antigua que ha sobrevivido. La música es anónima, sin embargo se han identificado algunos compositores debido a que algunas de las piezas también se hallan en otras fuentes. El código fue copiado probablemente entre 1350 y 1370 y la música fue compuesta aproximadamente entre 1325 y 1355. Puede decirse que la historia del



Arnold Schoenberg (1874-1951) y su obra *Pierrot Lunaire* en el año de 1912 establecen veintiún poemas del escritor francés Albert Giraud, cada una de ellos manteniendo la poética *rondeau* de trece versos, en una obra llamada “*Tres veces Siete*”¹⁰⁴.

Handel, Purcell y la Suite inglesa

En Inglaterra existían unas obras musicales didácticas llamadas *lessons*, de moda en el ámbito de la música instrumental, que presentaron esquemas de Suite. La producción de Suites de Georg Friedrich Händel (1685-1759) parece haber sido limitada al teclado con excepción de la *Música de agua* y la *Música para los Fuegos artificiales Reales*.

trecento musical italiano comienza con el Codex Rossi. El códice fue comprado por la Biblioteca Vaticana en 1922 a la Biblioteca Jesuita de Viena. Anteriormente estuvo en Linz y antes estuvo en posesión del coleccionista italiano del siglo XIX, G.F. de Rossi, de quién el manuscrito tomó el nombre. En el siglo XV se cree que perteneció al cardenal Domenico Capranica (1400 - 1458). El resto de los propietarios hasta el siglo XIX son desconocidos. La historia del códice es bastante desconocida, pero han podido establecerse algunos detalles. Probablemente guarda el repertorio del grupo de cantantes y compositores que fueron reunidos por Alberto della Scala en Padua y Verona entre 1330 y 1345. Además, la notación contiene algunas particularidades que son muy parecidas a las descritas por Marchetus de Padua en su obra *Pomerium in arte musice mensurate*, que data de la segunda década del siglo XIV y era de la misma región. El códice contiene 29 piezas, algunas de las cuáles están incompletas. En el siglo XX se descubrieron algunos pliegos más, con un total de 8 composiciones. Treinta de las piezas son madrigales, uno de los cuáles es un canon muy poco usual. También hay una *caccia*, un *rondellus* y cinco ballatas. Todas las ballatas son monofónicas. Sólo dos compositores han sido identificados: Maestro Piero y Giovanni da Cascia (Giovanni da Firenze). Fuente: books.google.com.ec/books, consultado el 28 de febrero de 2012

¹⁰⁴ Tres veces siete poemas de Albert Giraud acerca de *Pierrot Lunaire*, es una obra compuesta por Arnold Schönberg en el año 1912, con textos del escritor francés Albert Giraud. Los veintiún poemas son una selección que hizo el propio Schönberg de un total de cincuenta, estos se dividen en tres grupos de siete poemas cada uno. En el primer grupo (1-7), *Pierrot* canta sobre amor, sexo y religión; en el segundo (8-14), sobre la violencia, el crimen y la blasfemia; y el tercer grupo (15-21), trata de la nostalgia por los tiempos antiguos, en donde se encuentra el regreso a casa de *Pierrot*, con su pasado acechándole. *Lunaire Op. 21*, es un ciclo de canciones encargado por la actriz y cantante Albertine Zehme. Los poemas poseen una forma *rondeaux* del antiguo estilo francés, con un doble refrán; el refrán 1 aparece en los versos 1, 7 y 13, mientras que el refrán 2 está presente en los versos 2 y 8. Cada poema contiene tres estrofas (stanzas), las dos primeras poseen cuatro versos cada una y la última cinco. El conjunto instrumental consta de siete ejecutantes (incluido el director). Cada canción tiene una instrumentación distinta y el ensamble completo toca a la vez sólo en la última. La soprano canta los textos en *Sprechstimme* (*Sprechgesang*), un tipo de canto-hablado, en donde la cantante debe seguir la trayectoria de la línea melódica, pero ni la afinación ni la altura exacta importan (a menos que se especifique el canto de las alturas en la partitura). Esto es algo que el propio Schönberg no dejó muy claro. Fuente: Análisis *Pierrot Lunaire Op 21*, Canción de la horca y decapitación. Universidad de Chile Facultad de Artes Departamento de Música. Fuente: Ensayo de Cristián Duarte Valladares, en www.buenastareas.com/Música y Cine, consultado el 28 de febrero de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Existen quizás veinte y dos Suites de teclado que sobreviven, debido a que hay dudas sobre ciertos casos.

Händel se ganó la reputación de pensador libre en la composición de Suites. Las grandes Suites de 1720, se consideran una síntesis equilibrada e inspirada de elementos italianos y alemanes.

Éste compositor al parecer tuvo poco interés en la Suite como forma. Su producción básicamente era convencional, puramente clásica, de estructura A C S G. La influencia directa de sus Suites sobre la música de teclado inglesa fue más bien ligera.

Otro de los compositores de renombre fue Henry Purcell (1659?-1695)¹⁰⁵, en cuya propuesta compositiva se percibe la influencia de tres estilos básicos que son la música inglesa, por su padre y tío, la música francesa, ya que sus maestros estudiaron en Francia, y la música italiana, porque existió un notable incremento de la música italiana en Inglaterra desde 1680 aproximadamente.

¹⁰⁵ Henry Purcell fue un compositor británico del Barroco. Probablemente su año de nacimiento es 1659, en St Ann's Lane, Old Pye Street (Westminster), y murió un 21 de noviembre de 1695 en Dean's Yard (Westminster). Considerado el mejor compositor inglés de todos los tiempos. Sobre todo por el hecho de que incorporó algunos elementos estilísticos franceses e italianos, creando así un estilo propio de la música barroca. Su padre, que también se llamaba Henry Purcell, fue caballero de la Capilla Real, y cantó en la coronación del Rey Carlos II de Inglaterra. Fue el mayor de tres hermanos, de los cuales el menor, Daniel Purcell fue igualmente un prolífico compositor. Después de la muerte de su padre, en 1664, Henry Purcell quedó bajo la custodia de su tío Thomas Purcell quien mostró por él afecto y cariño. Thomas era asimismo caballero de la Capilla del Rey y gestionó la admisión de Henry como miembro del coro. Henry estudió primero con Henry Cooke, maestro de los niños, y luego con Pelham Humfrey, sucesor de Cooke. Purcell comenzó a componer a los 9 años de edad, aunque la primera obra que puede ser identificada con certeza como de su autoría es la Oda para el cumpleaños del rey escrita en alrededor de 1670. Continuó sus estudios con el Dr. John Blow, en 1676 fue nombrado ayudante organista de la Abadía de Westminster y compuso obras como Aureng-Zebe, Epsom Wells y La libertina. En 1677 compuso la música para la tragedia de Aphra Behn Abdelazar y en 1678 una obertura y mascarada para una nueva versión de Shadwell sobre Timon de Atenas de Shakespeare. En 1689, compuso la famosa ópera Dido y Eneas, obra importante de la música dramática inglesa con la famosa aria "Lamento de Dido". Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/purcell, consultado el 1 de mayo de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

En la música instrumental se notan dos claros estilos el tradicional y el italiano, muy evidente en sus sonatas. Sobresalen ocho Suites, veinticinco marchas y piezas para clavicémbalo, y sonatas para violín.

Bach y la Suite alemana

Además de la *oberturas*, se mencionan las *partitas*, que no son sino Suites. Johann Sebastian Bach (1685-1750) escribió aproximadamente cuarenta y cinco Suites. De mucha importancia son las *seis suites de violoncelo*, el preludio C S X G, donde X representa un par de minués en los dos primeros, un par de *bourrées* en los dos segundos, y un par de *gavottes* en los dos últimos.

El punto mas destacado del dominio de Bach en la Suite fue alcanzado en las *seis suites partitas para clavicordio*. Las formas pueden ser comparadas con las Suites francesas: el cuarto y sexto tienen un *aria* y un *aire* respectivamente antes del *sarabande*: el segundo se termina con un *capriccio* en vez de un *gigue*; y el repertorio de piezas insertadas se amplía para incluir una *burlesca*, un *scherzo* y una *letrilla*. El *sarabande* del sexto recuerda la *apertura toccata*, pero en general, cualquier conexión temática entre estas piezas no es obvia.

Una característica especial es la tendencia de Bach para encubrir la identidad de un género en la escritura. El *sarabande* del *Partita en mi menor*, por ejemplo, desafía la capacidad del intérprete de proyectar la melodía subyacente y el pulso. Para Bach de manera específica, la forma de Suite constituía una base sobre la que podían girar más secuencias elaboradas.

Couperin y la Suite francesa



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El organista y clavecinista parisino François Couperin (1668-1733) componía Suites con los bailes estándares, con la particularidad de que eran piezas con carácter a las que les asignaban títulos evocativos, pintorescos y algunos casos extravagantes, refiriéndose a cosas y a situaciones, a sentimientos, inclusive nombres propios o seudónimos de gente concreta. Con éstos títulos se podía anticipar de alguna manera ésta música programática, como las piezas para teclado que expresan un estado de ánimo con las elecciones tonales, armonías atrevidas y osadas disonancias.

Las obras de Couperin son un importante ejemplo de la música barroca francesa, que presenta una escritura elegante y refinada, definida por el estilo galante. El compositor desarrolló en su madurez un estilo sumamente personal, con una poesía discreta, una atmósfera melancólica y de una técnica de gran virtuosismo.

Johannes Brahms (1833-1897) tuvo una notoria influencia de Couperin en su obra para piano, y fue un notable interprete de su música, contribuyendo así a la primera edición completa de las *Pièces de clavecin*, realizada por Friedrich Chrysander (1826-1901) en la 1880. Richard Strauss (1864-1949) orquestó varias de las piezas para clavicémbalo. Maurice Ravel (1875-1937) le hizo un homenaje en *Le Tombeau de Couperin*, que se traduce como La muerte de Couperin.

François Couperin compiló cuatro libros de Suites, y realizó la adaptación de la “*suite de danses*” a su poesía. Usaba el nombre de *ordres*, o sea órdenes, en lugar de Suite, pero éstas son comparables a las Suites instrumentales de los compositores alemanes de su época. Presentó doscientas veinte piezas para clavicémbalo agrupadas en veintisiete *Ordres*.

Modificación de la Suite



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La desaparición de la Suite en el período clásico a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en la década de 1750 fue el resultado de varios procesos independientes. La sinfonía, la sonata y el concierto sustituyeron las funciones características de la Suite, que empezó a ser vista como música anticuada, aparte de que muy pocos compositores continuaron componiendo Suites. Aunque se cambió el soporte formal en la predilección de los compositores, la sonata no deja mostrar vestigios de la vieja Suite, como la presencia del *minuetto*, sustituido posteriormente por el *scherzo*.

La sonata tuvo tal acogida en el romanticismo, que la Suite experimentó un desvanecimiento durante un siglo; solamente algunos compositores tardorrománticos usan el título de Suites para algunas obras extensas, como en las *Suites orquestales* de Chaikovski (1840-1893), o en la *Suite Holberg* de Edvard Hagerup Grieg (1843-1907). Pero en el siglo XIX se vuelve a usar el término Suite con otro criterio formal, como agrupamiento de páginas seleccionadas de una obra musical más amplia, y sin mayor relación, es decir como una simple yuxtaposición o sucesión de fragmentos musicales, tal es el caso de Las Suites de *La Arlesiana* de Bizet (1838-1875) o de *Peer Gynt* de Grieg, las Suites de *Cascanueces*, *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente*, de Chaikovski (1840-1893)¹⁰⁶. La intención sería la de proveer de obras con dimensiones y

¹⁰⁶ Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893) fue un compositor ruso del período del Romanticismo. Es autor de algunas de las obras de *música clásica* más famosas del repertorio actual, como por ejemplo los ballets *El lago de los cisnes* y *El cascanueces*, la *Obertura 1812*, la obertura-fantasia *Romeo y Julieta*, el *Primer concierto para piano*, el *Concierto para violín*, sus sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta (*Patética*) y la ópera *Eugenio Oneguín*. Nacido en una familia de clase media, la educación que recibió Chaikovski estaba dirigida a prepararle como funcionario, a pesar de la precocidad musical que mostró. En contra de los deseos de su familia, decidió seguir una carrera musical y en 1862 accedió al Conservatorio de San Petersburgo, graduándose en 1865. La formación que recibió, formal y orientada al estilo musical occidental, lo apartó del movimiento contemporáneo nacionalista conocido como el «Grupo de los Cinco» conformado por un grupo de jóvenes compositores rusos, con los cuales Chaikovski mantuvo una relación profesional y de amistad a lo largo de su carrera. Mientras desarrollaba su estilo, Chaikovski escribió música en varios géneros y formas, incluyendo la sinfonía, ópera, ballet, música instrumental, de cámara y la canción. A pesar de contar con varios éxitos, nunca tuvo mucha confianza o seguridad en sí mismo y su vida estuvo salpicada por las crisis personales y periodos de depresión. Como factores que quizá contribuyeron a esto, pueden mencionarse su homosexualidad reprimida y el miedo a que se revelara su condición, su desastroso matrimonio y el repentino colapso de la única relación duradera que mantuvo en su vida adulta: su asociación de 13 años con la rica viuda Nadezhda von Meck. En medio de esta agitada vida personal, la reputación de Chaikovski aumentó; recibió honores por parte del Zar, obtuvo una pensión vitalicia y fue alabado en las salas de conciertos de todo el mundo. Su repentina muerte a los 53 años suele atribuirse generalmente al cólera, pero algunos lo atribuyen a un suicidio. A pesar de ser popular en las audiencias de todo el mundo, Chaikovski recibió a veces duras críticas por parte de críticos y compositores. Sin embargo, su reputación como compositor de importancia es hoy en día segura, y ha desaparecido por completo el desdén con el que los críticos occidentales a principios y mediados del siglo XX catalogaban su música como vulgar y falta de pensamiento. Fuente:



lógica estructural que pueda ser incluida en conciertos.

Los movimientos pueden ser unidos por medio de cadencias o pueden ser continuos entre ellos, como a menudo sucedía en los siglos XIX y XX, por ejemplo en la *Suite de Cascanueces* de Tchaikovsky.

En Suites posteriores, el contraste tonal de los movimientos interiores produce la unidad a la que hemos hecho referencia.

Se originó por ejemplo la Suite sinfónica, que se constituye por un conjunto de movimientos o piezas orquestales que evoca alguna idea extra musical, que puede ser un cuento, novela, una pintura, un paisaje, e incluso algunos poemas. La Suite sinfónica sigue la misma forma clásica y/o romántica, como la de las sinfonías convencionales, pero en la actualidad abarca una enorme variedad de música.

Las Suites orquestales pueden estar constituidas por uno o más movimientos, como ejemplo se puede mencionar nuevamente a *Peer Gynt Orchestral Suites I y II de Grieg* (1843-1907), que consigna cuatro movimientos. En ocasiones las Suites orquestales pueden estar fundamentadas en alguna selección instrumental de una obra mayor, ya sea ésta una ópera, un ballet, un musical, o la música de una película.

Bajo la influencia de la sonata de cámara, movimientos abstractos comenzaron a aparecer en Suites. En Inglaterra el proceso era curiosamente incompleto, la música cambió, pero el término de obertura persistió.

En Viena la transición de la Suite a la sonata ocurrió usando varios términos como

www.biografiasyvidas.com/biografia/chaikovski, consultado el 16 de septiembre de 2012



divertimento, serenata, partita y nocturno. Los *ciclos de vals* de Strauss (1825-1899) son una herencia de este proceso.

La Suite reapareció y experimentó un incremento en el período del romanticismo, aunque se haya reducido únicamente a una agrupación de selecciones de danzas de ballets que fueron ya creados. Los compositores del siglo XIX reiteradamente componen ballets, óperas y otras obras en Suites de concierto, de manera que la música de las Suites se torna más accesible y con una mayor difusión hacia un público más amplio, lo que la llevó a una popularización de la música como tal. Un ejemplo de lo mencionado es la *Suite de la primavera de los Apalaches*, de Aaron Copland (1900-1990). Cabe destacar el hecho de que algunos compositores del siglo XIX, volvieron a trabajar con cierta frecuencia ballets, óperas y otras obras en Suites de concierto.

Existieron algunas tentativas de reanimar la Suite como una alternativa a la sonata y a la sinfonía. Éstas fueron realizadas entre 1857 y 1880, por Franz Lachner (1803-1890) y Joseph Joachim Raff (1822-1882). Las Suites de Raff, que fueron más de una docena, se escribieron para una amplia variedad de formatos como piano solo, dúo de piano, orquesta, piano y orquesta, violín y piano, violín y orquesta, y cuarteto.

1.2 Referentes ecuatorianos de composiciones basadas en la Suite

En el siglo XX, y dentro del territorio ecuatoriano también se han creado obras bajo el formato de la Suite.

“Varios creadores de música académica compusieron suites, unos bajo los cánones europeos y otros sumaron elementos melódicos, rítmicos, etc., de la música ecuatoriana.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2005: 1332



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Entre los más destacados podemos mencionar a Segundo Luis Moreno (1882-1972) con la *Suite Ecuatoriana N°1*, *N°2*, y *N°3* en las que usa como material compositivo el ritmo ecuatoriano Yaraví. Luis Humberto Salgado (1903-1977) con sus Suites *Atahualpa* o *El ocaso de un Imperio*, y la *Suite Coreográfica*. Ricardo Becerra (1905-1975) con su *Pequeña Suite de Danzas Ecuatorianas*. Carlos Bonilla (1923-2010) con las *Suites Populares*, y la *Suite Andina*, en la que emplea los ritmos Albazo, Pasillo, Tonada, y Sanjuanito. Gerardo Guevara (1930) con la *Suite orquestal Ecuador* en 1972, la *Suite orquestal Galería siglo XX de pintores ecuatorianos* de 1976, y la *Suite Ecuatoriana* de 1985.

Otros compositores ecuatorianos que incursionaron en la creación de este género son Alberto Moreno (1889-1980), José Ignacio Canelos (1898-1957), Corsino Durán (1911-1975), Carlos Coba (1937), Terry Pazmiño (1949), Jacinto Freire (1950), y Marcelo Beltrán (1964) entre otros.

Una de las obras importantes del maestro Segundo Luis Moreno es precisamente La Suite Ecuatoriana N° 1 compuesta en 1946, que fue estrenada en un concierto sinfónico de la Casa de la Cultura en el Teatro Sucre¹⁰⁸. Anteriormente se habían dado a conocer algunos fragmentos solamente de ésta obra, puestas en escena aisladamente. El primer movimiento (lento) es un prelude sinfónico basado en un canto popular religioso denominado “Salve, salve Gran Señora” que evoca la fe religiosa del campesino ecuatoriano. El motivo principal de éste canto está presentado en éste primer movimiento, con distinto ritmo e instrumentación. El segundo movimiento (allegretto mosso) es la “Danza ecuatoriana”, una sutil estilización del sanjuanito ecuatoriano que

¹⁰⁸ Fuente: CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA. “La suite ecuatoriana No. 1 del maestro Moreno”. *Letras del Ecuador*, año I, No. 2, de abril, p. 15. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946. Compilación y transcripción: Fidel Pablo Guerrero en www.ecuadorconmusica.com, consultado el 5 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

fuera puesta en escena por Kenneth Mackenzie y el Ballet Ruso de Montecarlo. El tercer movimiento (moderato) tiene como título “Romanza sin palabras sobre un yaraví imbabureño”, y es una composición melancólica y romántica, que evoca una serenata en la noche, con matices de tristeza indígena. En el movimiento final (allegretto grazioso) se presenta alegremente una reminiscencia de música negroide.

Queremos referirnos de manera especial a la obra de Luis Humberto Salgado (1903-1977), por el importante aporte que representa en esta experiencia compositiva. El pensamiento musical de Salgado tuvo varias etapas estilísticas entre los años de 1933 y 1977, en las que se tiene por sustento compositivo precisamente a la Suite.

El maestro Salgado inicio su fase compositiva por los años treinta, y la *Suite Atahualpa o El ocaso de un Imperio* en 1933 representa su primera obra de gran envergadura. Presenta en 1942 su primer concierto de piano denominado *Consagración de las vírgenes del sol*. Además en 1943-1954 desarrolla su ópera *Cumandá*. Le seguiría el muy afamado *Sanjuanito Futurista* en 1944 en el que deja entrever una fusión dodecafónica vernácula. Desde ese mismo año iniciaría la composición de *Suite Coreográfica* en 1944-1946, proponiendo nuevamente una obra en formato Suite. Vuelve a realizar otra composición en Suite, cuando presenta una obra llamada *Estampas serraniegas* que data de 1947, y que es una de las varias Suites para piano que compuso, cuyos títulos y temática hacen referencia al folklore ecuatoriano.

Su fase nacionalista se deja sentir desde el año 1945 hasta 1956 en el que desarrolla su *Mosaico de Aires Nativos* en donde el sustento compositivo lo representa una especie de nacionalismo folklórico en el que usa armonías románticas e impresionistas. En un intento de desarrollar una forma musical ecuatoriana compone en 1945-1949 su *Sinfonía Andina*. Otro trabajo, en el que utiliza el principio docetonal en la armonía de la composición, es *Seis fases rapsódicas* en 1957. Una obra de corte neoclasicista es



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Sexta sinfonía para cuerdas y timbales en 1968. En el mismo año presenta *Quadrivium*, una obra atonal de cuatro movimientos para piano con influencias neobarrocas, muy referida por especialistas. Finalmente está su *Sinfonía sintética número dos* en 1975-1977, que es un buen referente del principio de la atonalidad neutra.

La *Suite Atahualpa* denominada también *Ocaso de un imperio* es una obra programática que Salgado la compuso originalmente para banda militar con motivo del cuarto centenario de la muerte de Atahualpa, que fue estrenada por la Banda Municipal de Quito en el mismo año de su composición, y en 1940 fue estrenada en Washington por la Banda de la Marina, obteniendo críticas favorables. Ésta obra está constituida por tres movimientos con los que el compositor describe la muerte de Atahualpa a manos de los conquistadores hispánicos: Visiones proféticas de Viracocha, La fiesta del sol, y La tragedia de Cajamarca. Salgado utiliza melodías pentafónicas y timbres instrumentales de viento-maderas para evocar a Atahualpa y al Tahuantinsuyo, mientras que para describir temas españoles recurre a melodías diatónicas y timbres de viento-metales con registros graves.

Al respecto de ésta composición, la musicóloga y etnomusicóloga ecuatoriana Ketty Wong, cuestiona el hecho de que Salgado la haya definido como una Suite Sinfónica, quizás por un desconocimiento del autor sobre géneros y formas musicales, o simplemente por una comprensión particular que éste hubiese tenido acerca de la Suite, y especialmente porque fue compuesta para una banda militar y no para una orquesta sinfónica¹⁰⁹. Pero cita al propio autor, cuando en un artículo arguye que una Suite moderna no necesariamente debe mantener el esquema de la Suite barroca, pudiendo estar constituida por

¹⁰⁹ Wong, K., 2003-2004: 44



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“[...] una concatenación de piezas vinculadas por un nexo ideológico, en la que el numen del compositor puede desenvolverse con entera libertad concorde a su fantasía [...]”¹¹⁰

En la obra *Salgadiana* es importante resaltar el intento de una universalización de la música ecuatoriana, en el afán de comprender la trayectoria de la música culta en el Ecuador y en toda Latinoamérica, bajo este fenómeno de alcance continental que representa la corriente nacionalista, con el propósito quizás de lograr una actualización de la música popular.

“ Una de las vías para la “universalización de la música nacional” era ensamblar los aires patrios en Suites. La mayoría de compositores la adoptará dada su conexión inmediata. El propio Salgado incidirá en ella descollantemente. La ventaja de esta “suitificación” residía en que a los aires vernáculo-populares podía agrupárselos de acuerdo a sus características emotivo-psicológicas en un todo que representa a modo de calidoscopio diversas facetas del “alma nacional”. El proceso -en él como en sus predecesores- pasaba por la estilización de esos aires, mediante el enriquecimiento -principalmente- armónico de los precarios enlaces de los compositores “empíricos” populares, con los recursos técnicos aprendidos en el Conservatorio. No se objetaba el lirismo melódico o los textos poéticos, en cuyo venero estaba el mismo “espíritu del pueblo”; lo que “convenía” era proyectar ese patrimonio a la esfera del arte [...]”¹¹¹

1.3 Revisión de obras relevantes

Es nuestra intención referirnos a algunas composiciones del siglo XX en el que subsiste el formato de Suite, utilizando varios géneros, adoptando frecuentemente recursos técnicos de las diferentes épocas, presentando formas de composición más libres, y utilizando misceláneas de danzas en diferentes géneros y fusiones. En éste siglo se experimentó una especie de evolución apremiante de los procesos, una multidireccionalidad estética, además de la exaltación de la libertad creativa con particulares lenguaje y formas.

¹¹⁰ Artículo “Antepasados de la Suite”, *El Comercio*, 24 abril de 1977, en Wong, K., *Ob. Cit.*: 44

¹¹¹ Meza, G., 2007: 14-15



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Aunque no exista un modelo propio de la Suite del siglo XX, si recobró presencia en este siglo, luego de un evidente dominio de la sonata y la sinfonía en el período Romántico, quizás por simple moda enfocada hacia posibles retornos del Neoclasicismo.

Algunos factores que condujeron al renacimiento de la Suite como una forma principal en el siglo XX habían aparecido al final del XIX: el historicismo, el nacionalismo, el impulso de experimentar, las asociaciones académicas de sonata y sinfonía, entre otros.

La idea antigua de Suite como un encadenamiento de danzas de carácter contrastado fue recreada grandiosamente por Béla Bartók (1881-1945) en su *Suite de danzas*. Durante un tiempo la Suite antigua volvió otra vez a manera de moda entre compositores, incluyendo a Paul Hindemith (1895-1963), Johann Strauss (1825-1899), Werner Egk (1901-1983), Igor Fiódorovich Stravinski (1882-1971), Arnold Schönberg (1874-1951), Claude-Achille Debussy (1862-1918) y Ottorino Respighi (1879-1936).

Es importante manifestar que en el siglo XX es correcto el precisar que una Suite es “de danzas”, pero hubiese resultado redundante en el caso concreto del período barroco.

Entre algunas de las primeras Suites famosas del siglo XX, se puede citar a *Los Planetas*, *La Suite para Orquesta*, *Primera Suite en Mi bemol* y *Segunda Suite en Fa para la Banda Militar*, de Gustav Holst (1874-1934).

El impresionismo, produjo cambios sustanciales en los conjuntos de piano en los primeros compositores franceses del siglo XX, como Debussy (1862-1918) y Ravel (1875-1937). La *Suite Bergamasque* de Claude Debussy, es una Suite compuesta para piano en varios movimientos, y que pese a que fue escrita en 1890, no se publicó hasta 1905, por lo que está considerada una obra del siglo XX. La Suite toma su nombre de las máscaras de la *Commedia dell'Arte de Bérghamo*, o comedia del arte de Bérghamo, y está inspirada en las *Fêtes galantes*, o fiestas galantes de Verlaine. Consta de cuatro piezas que son un Preludio, un Minueto, el Claro de luna, que es la pieza más conocida



de Debussy, y finaliza con un Pasapiés. Maurice Ravel (1875-1937)¹¹² compuso en éste siglo la *Suite para piano Miroirs*, conformada por cinco piezas que fueron compuestas en 1905, en las que el lenguaje musical tiene un gran interés por revalorizar las funciones armónicas. En la época de la Primera Guerra Mundial, compuso *Le Tombeau de Couperin*, obra para piano en la que rinde homenaje a los maestros del barroco francés, y que es producto de su fascinación por la danza. Ésta obra estuvo estructurada en forma de Suite de danzas barrocas, que orquestó para grupo instrumental.

Un trabajo innovador y de mucha importancia en éste siglo, y que es una referencia de los temas barrocos, es la *Suite para Piano op. 25*, o *Suite für Klavier*, de Arnold Schoenberg (1874-1951)¹¹³, compuesta entre 1921 y 1923, que es una pieza

¹¹² Maurice Ravel fue un compositor francés que nació en San Juan de Luz el 7 de marzo de 1875 y murió en París el 27 de diciembre de 1937. Inició estudiando piano en París a la edad de seis años con Henry Ghys, Charles de Bériot, y armonía con Charles René. Sus primeras composiciones son entre otras *Sérénade grotesque* para piano en 1893 y *Habanera* para dos pianos en 1895, que posteriormente incluyó en su *Rapsodia española* de 1907. Tuvo gran interés en la obra de Robert Schumann, Carl M. Weber, Chopin, Franz Liszt y Mendelssohn. También tuvo la influencia de algunos compositores rusos del llamado grupo de los cinco, entre los que figuran Mussorgski, Balakirev, Cui, Rimski-Korsakov y Borodin. Conoció también el trabajo de Debussy, cuyo *Prélude á l'Après-midi d'un Faune* fue vital en su estudio. En la primera década del siglo XX Ravel ingresó en el grupo artístico llamado *Les Apaches*, integrado por compositores como Stravinsky o Falla, el pianista Viñes y poetas como Arthur Leclere, quien escribió los textos para el ciclo de canciones *Sheherazade*, compuestas en 1903. En 1909 comenzó a colaborar con los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, con el ballet *Daphnis y Chloé*, estrenada en el Teatro Chatélet de París en 1912. A finales de la década de 1920 compuso la más célebre de sus obras, el *Bolero*, que fue un encargo de la bailarina Ida Rubinstein. En 1931 compuso dos obras para piano y orquesta, la una es el *Concierto para la mano izquierda* y la otra el *Concierto para piano en Sol mayor*, en las que estuvo utilizando fórmulas de jazz. Fuente: www.mcnbiografias.com/ravel, consultado el 1 de mayo de 2012

¹¹³ Arnold Schönberg (Schoenberg), nació en Viena el 13 de septiembre de 1874 y falleció en Los Ángeles, un 13 de julio de 1951, hijo de Samuel Schönberg y de Pauline Nachod. A los nueve años de edad ya era violinista y compositor autodidacta. Fue un compositor, teórico musical y pintor austriaco de raíces judías. Pionero de la composición atonal, fundador de la Segunda Escuela de Viena, y creador de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas, con el que se originó posteriormente el serialismo de la segunda mitad del siglo XX, y la música electrónica. En 1923 publicó el "Método de composición con doce sonidos". Apasionado por la ópera, sobre todo las de Wagner. También participó como violonchelista en la orquesta amateur "Polyhymnia" en 1885. Entre sus maestros principalmente destacaron Oskar Adler, David Joseph Bach, y Alexander von Zemlinsky. Estudiante de las obras de los grandes maestros como Johannes Brahms, Richard Wagner, Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart. Estuvo a cargo de la dirección del Coro "Freisinn" de Mödling y del Coro Masculino de Canto de Meidling. También fue maestro del Coro de metalúrgicos de Stockerau. En el año de 1904 cofundó la Sociedad de Compositores, en donde Anton Webern y Alban Berg se convirtieron en sus discípulos. Fue profesor en la Universidad del Sur de California y luego en la Universidad de California, en Los Ángeles, obteniendo en 1940 la nacionalidad estadounidense. Tuvo gran influencia de la corriente wagneriana, y de Johannes Brahms. Sus primeras composiciones están situadas en el postromanticismo. A partir de 1908 su música pasa a ser atonal, abandonando el sistema tonal, aunque él mismo rechazaba esta denominación, y prefería el término politonal. Entre sus obras figuran las



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

dodecafónica para el piano, y que contiene dentro de su estructura una especie de parodia de una Suite barroca para teclado. Del mismo compositor se menciona a la *Suite en estilo antiguo*, en sol mayor para orquesta de cuerdas, que la compuso en 1934.

Existe unos catálogos de obras de orquesta y de óperas con anotaciones, escritas por Benjamin Britten (1913-1976)¹¹⁴ en el que se puede encontrar ejemplos sustanciosos de las diversas acepciones de Suite.

Suites en el Jazz

También existen composiciones en el siglo XX bajo el nombre de Suites pero con características jazzísticas, que han sido de gran importancia, entre las que podemos mencionar a la *Suite de Jazz de Indo*, *Suite del Dakota*, la *Suite de Nueva Orleans*, y la *Suite Latinoamericana*.

Suite de Jazz de Indo

Óperas *Erwartung* (Expectación) op. 17, *Die glückliche Hand* (La mano bendecida) op. 18, *Von Heute auf Morgen* (De hoy a mañana) op. 32, *Moses und Aron*. (Moisés y Aarón). De su Música vocal se destacan *Zwei Gesänge* (Dos Cantos) op. 1 para un barítono y piano, *Vier Lieder* (Cuatro canciones) op. 2 para una voz y piano, *Brettl-Lieder* (Canciones Brettl) para canto y piano, *Sechs Lieder* (Seis canciones) op. 3 para una voz media y piano, *Deinem Blick mich zu requemen*, *Acht Lieder* (Ocho Canciones) op. 6 para una voz y piano, *Sechs Orchesterlieder* (Ocho canciones con orquesta) op. 8, entre muchas otras. De su Música orquestal se destaca *Sinfonía de cámara nº 1* Op. 9, para 15 instrumentistas, Cinco piezas para orquesta, *Variaciones para orquesta* op. 31, *Concierto para violín*, un *Concierto para piano*. En música de piano tenemos Tres piezas para piano, Op. 11, Seis pequeñas piezas para piano, op 19, Cinco piezas para piano, op. 23, y la Suite Op. 25. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/schonberg, consultado el 2 de mayo de 2012

¹¹⁴ Benjamin Britten fue un compositor británico del siglo XX. Estudió con Frank Bridge y en el Royal College of Music. Instauró una nueva tradición operística, con obras como *Peter Grimes*, *Billy Budd* y *The Turn of the Screw*. Produjo obras de todos los géneros, desde grandes partituras sinfónicas hasta canciones y obras corales. Tuvo a su haber obras escritas para los mejores solistas de la época, entre los que destacan Peter Pears, Janet Baker, Dietrich Fischer-Dieskau, Mstislav Rostropovich y Julian Bream. Entre las obras más destacadas de Benjamin Britten se mencionan a *Les Illuminations* para voz soprano y cuerdas, *Serenade para tenor, trompa y cuerdas*, *Peter Grimes* una ópera en tres actos y un prólogo, *War Requiem* para solistas, coros, coro de niños, orquesta y orquesta de cámara. Fuente: www.boosey.com/composer, consultado el 3 de mayo de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La *Suite de Jazz de Indo*, fue creada por el violinista y compositor John Mayer (1930-2004)¹¹⁵ para el quinteto de jazz del saxofonista británico Joe Harriot (1928-1973)¹¹⁶ y un pequeño grupo de músicos indios. La idea era proveer una toma de improvisaciones entre los dos grupos. Aunque no represente una fusión verdadera de jazz y música india, cada grupo sugiere las melodías y los adornos del otro, y los resultados son a menudo encantadores. Harriot toca con un tono influenciado por el blues que recuerda a Ornette Coleman (1930)¹¹⁷.

¹¹⁵ John Mayer (1930-2004) fue un violinista y compositor nacido en Calcuta, India, pionero del denominado Indo-Jazz fusión. Colaboró con Joe Harriott en el desarrollo de una fusión de jazz con elementos musicales indios. En la escuela, estudió las formas musicales occidentales y del este. Después de estudiar con Melhi Mehta en Bombay, paso un tiempo tocando la batería en una banda de jazz para aprender más sobre el estilo. A Mayer se le concedió una beca para la Royal Academy of Music en 1952. Sus estudios de la Academia fueron la religión comparativa y cursos de música, lo que fomentó su interés en fusionar musicalmente los hemisferios. "La música Raga para Clarinete Solo" fue una de sus primeras composiciones para unir elementos indios y occidentales. Entre 1953 y 1958 Mayer tocaba el violín en la Orquesta Filarmónica de Londres, y en la Orquesta Filarmónica Real. La Royal Liverpool Philharmonic le encargó la suite "Danzas de la India", con sitar, tabla tanpura y flauta sinfónica. Una colaboración importante fue la que tuvo con Joe Harriott, en un doble quinteto, con la mitad de los músicos tradicionales de la India, que se denominó el grupo Indo-Jazz Fusion, con música extravagantemente exótica, con exploraciones de free jazz, y mucho espacio para la improvisación. El grupo grabó tres discos: *Indo-Jazz suite* (1966), *Indo-Jazz Fusiones I* (1967) y el *Indo-Jazz Fusion II* (1968, todos en Atlantic). Mayer murió el 9 de marzo de 2004, después de ser golpeado por un automóvil. Tenía 73 años de edad. Fuente: Todd S. Jenkins en www.jazzhouse.org, consultado el 2 de octubre de 2012

¹¹⁶ Joe Harriott (1928-1973) fue un músico de jazz y compositor jamaicano, cuyo principal instrumento fue el saxo alto. Inicialmente un bebopper, actualmente está ampliamente reconocido como uno de los pioneros mundiales de free jazz. Procedente de Kingston, Jamaica, en donde fue educado en la famosa Escuela de Kingston Alpha Boys, que produjo un número de prominentes músicos jamaicanos. Él se trasladó al Reino Unido en 1951, y vivió en el país hasta su muerte el 2 de enero de 1973 en Southampton, Hampshire. Harriott fue parte de una ola de músicos de jazz del Caribe que llegaron a Gran Bretaña durante la década de 1950, incluyendo Dizzy Reece, Harold McNair, Beckett Harry, y Gaynair Wilton. Fuente: www.last.fm/music/Joe_Harriott, consultado el 2 de octubre de 2012

¹¹⁷ Randolph Denard Ornette Coleman (1930) es un saxofonista, violinista, trompetista y compositor norteamericano. Su timbre es fácilmente reconocible por ser un lamento, un llanto de sonido que se basa fundamentalmente en el blues. Su álbum *Sound Grammar 2007* recibió el Premio Pulitzer para la música. Su acercamiento a la armonía y la progresión de acordes es mucho menos rígida que la de los ejecutantes de bebop. Su sonido crudo y muy vocalizado y su gusto por jugar "en las grietas" de la escala. En 1960, Coleman registró *Free Jazz: A Collective Improvisation*, que contó con un doble cuarteto, incluyendo Cherry y Freddie Hubbard en trompeta, Eric Dolphy en clarinete bajo, Haden y LaFaro en el bajo, y ambos Higgins y Blackwell en la batería, generando el denominado free jazz. *Free Jazz* fue una improvisación, colectiva en momentos, de casi cuarenta minutos, que representa uno de los álbumes más controvertidos de Coleman. A pesar de que "Free Jazz" simplemente fue el título del álbum, se consideró pronto un nuevo género, aunque Coleman ha expresado su disconformidad con el término. Entre las razones por las que Coleman aprueba totalmente el término "free jazz" es porque su música contiene una cantidad considerable de composición. Entre 1965 y 1967, Coleman firmó con Blue Note Records y lanzó una serie de grabaciones que comienzan con las grabaciones influyentes del trío *At the Golden Circle de Estocolmo*. Fuente: www.jazz.com/coleman_ornette_randolph, consultado el 2 de octubre de 2012



Suite del Dakota

La *Suite del Dakota* es una obra de Chris Hooson¹¹⁸, que fue compuesta y registrada en 1996 con la ayuda de productor y multi instrumentista Richard Formby (1960)¹¹⁹ que posteriormente trabajó con Hooson en todas sus grabaciones.

Suite de Nueva Orleans

La *Suite de Nueva Orleans* de Duke Ellington (1899-1974)¹²⁰ orquestalmente es muy rica, y presenta fragmentos deslumbrantemente complejos centrados en un tema

¹¹⁸ Chris Hooson cantante y compositor inglés, catalogado como un filósofo profundo, pesimista en la línea de Nick Drake pero con el lirismo delicado de Mazzy Star. En su obra se nota una melancólica mezcla de soul, folk, y jazz, a través de arreglos inteligentes. *Dakota Suite* es el nombre del inmueble neoyorkino donde vivió y fue asesinado John Lennon, y Hooson, que tuvo una gran influencia de la música de The Beatles, compone ésta obra melancólica y nostálgica en memoria del cuarteto de Liverpool. Canciones para una cerca de alambre de púas (*Glitterhouse*, 1998) fue el álbum de debut a nivel mundial. *Star Star Stereo* (1998) es una antología de los primeros singles. Hooson explicó su visión estética de los álbumes instrumentales *Yard Navegantes* (*Glitterhouse*, 1999) y *The Way I Am Sick* (*Glitterhouse*, 2001), con una orquesta de cámara. El mini-álbum *Morning Lake Forever* (*Badman*, 2000) es una obra bastante confusa. *Signal Hill* (*Badman*, 2000), por otro lado, constituye la expresión madura de su obra. Fuente: www.scaruffi.com/dakotasu, consultado el 2 de octubre de 2012

¹¹⁹ Richard Formby es un músico británico ingeniero y productor nacido en Bradford en 1960. Se dedica a la realización de música experimental desde finales de los setenta. Participa entre sus proyectos importantes en las famosa *Dakota Suite*. Fuente: [www.discogs.com/artist/Richard Formby](http://www.discogs.com/artist/Richard%20Formby), consultado el 2 de octubre de 2012

¹²⁰ Edward Kennedy Ellington, fue una pianista, compositor, arreglista y líder de grupo de jazz estadounidense. Se inició en la práctica musical tomando clases de piano a los siete años. Ya en sus comienzos recibió la influencia del ragtime, género de música popular en boga en aquella época y uno de los estilos de los que derivaría el jazz. Con sólo diecisiete años debutó profesionalmente en su ciudad natal. Desde 1919 tocó con varios grupos de la capital estadounidense hasta que en 1922 fue llamado para actuar en Nueva York, el punto de referencia para todo músico de jazz. Aunque no logró triunfar, adquirió la experiencia necesaria para formar su propio quinteto, *The Washingtonians*, con los que adquirió renombre suficiente como para realizar unas pruebas en el celeberrimo local neoyorquino *Cotton Club*, en Harlem. A partir de ese momento, su fama y su prestigio se fueron consolidando; las emisiones radiofónicas de sus conciertos se hicieron habituales y las apariciones de Duke Ellington and *The Washingtonians* en diversas películas, junto a las diversas giras que realizó por Estados Unidos y Europa, contribuyeron a fomentar su creciente popularidad. El quinteto original fue incorporando nuevos miembros, hasta completar un total de doce en sus primeras apariciones en el *Cotton Club*. A principios de los años treinta, composiciones como *Mood Indigo* (1930) o *Sophisticated lady* (1933) se convirtieron en grandes éxitos y marcaron el inicio de la época dorada para el músico y su big band. Hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial, abordó la composición de obras de mayor aliento temático y formal, por lo común en forma de suites sinfónicas, como *Black, brown and beige* (1944), *Frankie and Johnnie* (1945) o



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

particular. Constituye de alguna manera un tributo a la herencia musical de la gran ciudad de Nueva Orleans. Esta Suite consta de cinco movimientos, cada uno mostrando una faceta diferente en la personalidad del jazz temprano como el blues, el ragtime, la música de iglesia. Entre los movimientos de la Suite se dejan entrever las personalidades de músicos tan influyentes como Louis Armstrong (1901-1971), Sidney Bechet (1897-1959), y Johnny Hodge (1906-1970).

Suite Latinoamericana

Otro importante ejemplo del mismo Ellington, es la *Suite Latinoamericana*, registrada en Nueva York a finales de los años sesenta. La mayor parte de las melodías del *Latin American Suite*, como es su título original, fueron escritas durante un viaje por Sudamérica. Se destaca un solo de trombón muy bullicioso. Como homenaje a uno de los países visitado durante este viaje, consta la composición denominada “*Tina*”, compuesta para Argentina, que intenta una especie de coqueteo con el tango. Pero quizás el más impresionante fragmento es el número de cierre “*Brasilliance*”, una composición libre y frenética que Ellington escribió a la energía industrial de Sao Paulo.

Suites en el Rock

Es importante mencionar algunas de las Suites de rock de finales del siglo XX, como *2112* y *Hemispheres*, de la banda de rock canadiense, Rush¹²¹.

Deep South Suite (1946). Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/ellington, consultado el 2 de octubre de 2012

¹²¹ Banda canadiense de rock progresivo formada en en Toronto. Está integrada por el bajista, tecladista y cantante Geddy Lee, el guitarrista Alex Lifeson y el batería y letrista Neil Peart. Desde el lanzamiento de su álbum debut homónimo en marzo de 1974, han sido reconocidos por su maestría musical, por sus complejas composiciones y por la ecléctica temática de sus letras, dominadas por la ciencia ficción, la fantasía, la filosofía libertaria y desarrollando también temas humanitarios, sociales, emocionales y medioambientales. Musicalmente, su estilo ha evolucionado desde sus primeros álbumes de heavy metal inspirado en el blues, hard rock y rock progresivo, además de un período en el que predominó el uso de



2112

La composición en rock progresivo titulada *2112*, que es también el título del cuarto álbum de estudio, fue grabada y publicada en 1976 por la discográfica *Mercury Records*, y sus productores fueron Terry Brown y los integrantes de la banda Rush Geddy Lee, Alex Lifeson y Neil Peart. En este álbum además de la *Suite 2112* se grabaron otros temas como *Lessons* y *Tears*.

La *Suite 2112* tiene una duración total de 20 minutos y 34 segundos, y está expuesta en siete partes que en orden son: *I Overture* (4:32), *II The Temples Of Syrinx* (2:13), *III Discovery* (3:29), *IV Presentation* (3:42), *V Oracle: The Dream* (2:00), *VI Soliloquy* (2:21), y la parte *VII Grand Finale* (2:14).

En 1997 Rush nuevamente interpretó en vivo la *Suite 2112* completa, durante una gira del álbum *Test for Echo*.

Hemispheres

Hemisferios, como se traduce en español, se publicó en 1878, y fue grabada en los estudios *Rockfield, Gales* y *Estudios Advision*, en Londres y el Reino Unido, bajo la misma compañía discográfica y los mismos productores. *Hemispheres* también es el nombre del sexto álbum grabado en estudio por Rush. El nombre completo de la obra es *Cygnus X-1 Book II: Hemispheres*, con una duración de dieciocho minutos y ocho segundos.

Esta Suite de rock progresivo conserva un concepto en todos los seis movimientos, los mismos que son: *I Prelude* (4:27), *II Apollo - Bringer of Wisdom* (2:35), *III Dionysus -*

sintetizadores. Han sido nominados cinco veces al Grammy a mejor actuación de rock instrumental. Fuente: www.rush.com, consultado el 12 de diciembre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Bringer of Love (2:05), *IV Armageddon: The Battle of Heart and Mind* (3:06), *V Cygnus - Bringer of Balance* (4:05), y *VI The Sphere: A Kind of Dream* (1:05). Con este álbum, el grupo Rush termina su trilogía de ciencia ficción junto a sus primeros lanzamientos de éste concepto como *2112* y *A Farewell to Kings*.

De la misma manera en que la *Suite 2112* del álbum homónimo fue presentada, ésta composición es de carácter conceptual. En la misma el baterista Neil Peart deja entrever algunas de sus influencias literarias, como en este caso Nietzsche y Ayn Rand, quienes ya trabajaron ideas que exploran con una representación de la mitología griega, un concepto de la psicología moderna, como son las diferencias entre el hemisferio izquierdo, que está representado por Apolo, y el hemisferio derecho del cerebro, que está representado por Dioniso. Neil Peart rastrea en sus letras una especie de destino del viajero espacial, donde se vive una recreación de una dicotomía cerebral que se da entre Apolo, la deidad de la sabiduría, y Dioniso, deidad de las bacanales. En la obra de Nietzsche, exhortaba que Dioniso dios del vino, y que representa al lado emocional, era quien triunfaba, ostentando de esta manera a los seres humanos como entidades que son gobernadas por sus por emociones y proscribiendo a Apolo el dios de la Razón, un papel sumamente débil.

Ésta Suite es muy valiosa musicalmente, ya sea por su duración, como por la gran complejidad interpretativa, y un refinado virtuosismo en la ejecución instrumental. El Preludio es un ejercicio instrumental bastante refinado y sincronizado para la época en la que se puso en escena, y que cuenta además con un avance tecnológico importante, un perfecto juego armónico que se despliega entre la guitarra el bajo y la batería con sus múltiples accesorios de percusión. En éste trabajo dejan entrever influencias de diversos estilos musicales como el blues, rock, jazz, el big band y otros. Con este álbum, Rush se consagra como uno de los magnánimos exponentes del rock progresivo.

Analizando obras como las mencionadas se puede corroborar la idea de que en la composición de una Suite, se pueden mixturar géneros musicales, además de formatos



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

orquestales, incluso de extrema fuerza y potencia, y no únicamente aquellos propios de la música barroca.



Cap. II

El Barranco: Aproximación socio-cultural

2.1 El Barranco como ícono de la identidad cuencana

Seguramente el problema de la identidad engloba a todas las naciones en todos los continentes, y dentro de sus contenidos, algunos como los constantes procesos de mestizaje socio-cultural.

Nos referiremos en este capítulo a elementos identitarios de la ciudad de Cuenca, para lo cual consideramos menester interconectarlos con realidades distintas, tanto nacionales como internacionales.

La identidad nacional ecuatoriana proviene de una conciencia que se remonta a la mitología pre-incaica, conquistada primero por los incas y luego por los españoles. Llena de historia, mestizajes, de controversias limítrofes, de disputas territoriales, de un regionalismo heredado, y de un racismo que, históricamente no nos ha permitido una convivencia pacífica.

Podemos referirnos al mestizaje cultural, mencionando en primer lugar que ha sido un proceso que se remonta a los orígenes del mundo. A partir del siglo XVI se produce la conquista ibérica de América y un mestizaje a nivel mundial. Si

“[...] la mayor parte de las sociedades Occidentales han sufrido distintos grados de mezcla con otras en sus procesos de formación, las mezclas latinoamericanas son más recientes e involucran gran variedad de culturas. Se desarrollan a partir del período moderno, iniciado justamente, con la conquista de América [...]”¹²²

¹²² González, J., en *Música/Musicología y Colonialismo*, 2011: 82



Por primera vez se genera una mezcla cultural de América, África y Europa, hasta entonces incomunicados entre sí.

En el siglo XVIII se incrementa la acción colonizadora, condicionada por factores sociales, epistémicos, políticos y económicos, por lo que

“[...] Europa comienza a percibirse a sí misma como Occidente y al mismo tiempo crea el concepto de Oriente [...]”¹²³

La aceptación del poder dominante no viene únicamente desde las culturas que lo ejercen, sino también desde las dominadas, ya que han sido educadas por los mismos colonizadores.

“ Las relaciones de poder racializado que conforman la colonialidad moderna, son sostenidas tanto desde el exterior como del interior de América Latina. La perspectiva eurocéntrica no pertenece exclusivamente a los europeos o las fuerzas dominantes del capitalismo mundial, sino a quienes han sido educados bajo su hegemonía [...]”¹²⁴

El proceso de mestizaje tiene un sitio muy importante en la construcción de la identidad nacional. El mestizo, representante de una nueva raza, de una fusión que aparenta ser mítica y democrática pero que encubre injusticia social cultural y étnica para el indio, simboliza la conformación de la nación independiente. La población mestiza prefirió asimilarse con la cultura dominante, adoptando una postura de negación y olvido de lo vernáculo, como por ejemplo de su música tradicional.

¹²³ González, J., en *Música/Musicología y Colonialismo*, *Ob. Cit*, 2011: 82

¹²⁴ González, J., en *Música/Musicología y Colonialismo*, *Ob. Cit*, 2011: 85



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“ El tema de la música tradicional y el conflicto con lo identitario está cruzado por la manipulación tendenciosa que hace aparecer lo propio como ajeno, y lo social-comunitario como anacrónico.”¹²⁵

Entonces resulta inquietante pensar en todos los discursos sobre la recuperación de los valores de la identidad cultural de poblaciones como la indígena y la negra, y en su cuestionada eficacia. ¿No se trata únicamente de acallar conciencias, de alguna manera cómplices, frente a esa historia bosquejada por brutales genocidios?

“ El genocidio perpetrado en América es la mayor atrocidad cometida en toda la historia de la humanidad. No existe ningún otro caso de un vaciamiento - físico y cultural- de un continente entero. Nunca se dio un disparate así, pero esto no lo leemos en los libros. Los libros nos dicen de la preciosa llegada de Colón, de Solís y de esos otros señores que vinieron a “salvarnos”. Gracias a ellos nos llegó la cultura y la civilización [...]”¹²⁶

¿Cómo poder lograr consolidar una nación que culturalmente, y en algunos aspectos es homogénea? No son preguntas sencillas, tampoco pretendemos abordar a profundidad estas temáticas sociales. Lo que sí es de nuestro interés es el hecho de reconocernos como un país pluricultural, y abordar nuestro trabajo con una visión étnica, de diversidad cultural, con el propósito de incluir en nuestra obra parte de ese legado que históricamente nos pertenece.

Nuestra experiencia como músicos con formación academicista (es decir europeizada) hace que estemos condenados desde el principio a que la puesta en escena de nuestra obra este irremediamente trastocada por ésta influencia del viejo continente, y sencillamente postergada del concepto específico de música tradicional, o quizás música autóctona. En todo caso, y bajo las particularidades de la educación musical con la que nos hemos desarrollado, nuestro intento tendrá como paliativo el hecho de que estará

¹²⁵ Arciniegas, P., en Chakana, *Ob. Cit.*, 2011: 15

¹²⁶ Aharonian, C., 1992 : 38



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

tutelado por la música tradicional del país, porque ésta ha servido para conectar históricamente el pasado con el presente. Plantea el antropólogo cuencano Marco Yunga Tacuri que

“[...] la música tradicional de nuestras comunidades no es simplemente una práctica efímera desarrollada solo para la diversión, sino que es un vehículo que atraviesa tiempo y espacio transportando y comunicando, entre las generaciones, momentos importantes de nuestra historia que no son sino el sustento mismo de nuestra cultura.”¹²⁷

El contacto cultural entre grupos sociales de distinta procedencia, va a generar una transmisión, con cambios sustanciales y nuevos enfoques o perspectivas en las actividades de cada uno de ellos. Este fenómeno se desarrolla paulatinamente, y en su transcurso, una cultura acoge varias características de otra, inclusive hasta llegar a una “aculturación” y/o “desculturación”.

Al referirnos al término aculturación, se revela un proceso por el que una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura, o por lo menos algunos aspectos de esta, generalmente a expensas de la cultura propia y de manera involuntaria. El proceso de colonización representa una de las principales causas de este fenómeno. Otro es el contacto continuo entre dos o más sociedades diferentes.

Existe en este proceso la injerencia de algunos aspectos como la destrucción, supervivencia, dominación, resistencia, modificación y adaptación de las culturas originarias luego de un acercamiento intercultural, que evidentemente genera, si no una pérdida, por lo menos una transformación de los rasgos culturales.

En la actualidad es más complicado establecer con claridad una definición exacta de aculturación, debido a circunstancias como las que viven las sociedades multiculturales modernas, producto de los procesos migratorios por ejemplo, en donde las nuevas

¹²⁷ Yunga, M., en Chakana, Ob. Cit., 2011: 8



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

generaciones adoptan los patrones de la cultura dominante, que muchas veces son presentados como universales.

“ El concepto de lo “universal” es un invento (con antecedentes históricos abundantes, claro) del imperialismo europeo, de la fase de expansión del capitalismo. Es simplemente la cultura de la metrópoli y nada más. Ese fenómeno en materia de música culta no es muy discutible: estamos haciendo música “universal”. El señor Johann Sebastian Bach, que era de un lugarcito muy determinado de Europa, es “universal”. Como llega a ser universal no se entiende, pero se acepta con naturalidad. Todos lo aceptamos con naturalidad: Bach es universal. A Bach nunca se le ocurrió que iba a trascender más allá de la frontera de los lugares a los que iba con su carruaje o a pié [...]”¹²⁸

Como pone de manifiesto el Psicólogo José Raciél Montejo Moreno, este proceso sociocultural influye directamente en la personalidad del individuo, al adquirir algunas características de otra cultura como hábitos, costumbres, valores, tradiciones entre otros¹²⁹.

El proceso de aculturación ha transformado a los pueblos indígenas en poblaciones rurales y urbanas. Los cambios socioculturales han sido tan fuertes que ineluctablemente se deja vislumbrar la progresiva desaparición de sus costumbres .

Los procesos de aculturación se han formado por la necesidad de algunos pueblos indígenas de formar parte de los sistemas de intercambio comercial, de buscar medios de subsistencia profesional, entre otros. Durante estos procesos, la pérdida de costumbres, tradiciones e idiomas es incalculable e irreversible.

¹²⁸ Aharonian, C., *Ob. Cit.*, 1992 : 42

¹²⁹ Raciél, J., en www.psicopedagogia.com/definicion/aculturacion, consultado el 20 de noviembre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Posteriormente aparece el concepto de “transculturación”¹³⁰, desarrollado por el jurista, antropólogo, filósofo de la cultura y pensador cubano Fernando Ortiz, en el año 1940, que describe de mejor manera este proceso antropológico.

El intercambio cultural no siempre ocurre sin existir fricciones o conflictos, sobre todo por parte de la cultura que recepta, en ocasiones de manera impositiva, los caracteres de otra dominante. Estas permutaciones a nivel cultural son indicadores de cambios de época, y representan una evolución que va a enriquecer el contenido cultural de los sujetos involucrados en el proceso.

El ensayista, ideólogo y político mexicano José Vasconcelos, construyó la definición de “Iberoamericanismo” basada en el mestizaje, con la que sustentaría su obra “*La Raza Cósmica*”. Fernando Ortiz analiza este concepto bajo una dimensión histórica, vislumbrando que la percepción de un pueblo universal, advertida por Vasconcelos, se sustenta en la portentosa labor transculturadora desplegada en América desde el siglo XVI, y anota que

“[...] el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana “*aculturation*”, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturación”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturación”[...] En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una “transculturación”, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola [...]”¹³¹

Bronislaw Kasper Malinowski, antropólogo polaco y re fundador de la antropología social británica, se refiere al término transculturación como

¹³⁰ Ortiz, F., 1999 : 473

¹³¹ Ortiz, *Ob.Cit.*, 1999 : 83



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“[...] un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización [...]”¹³²

Con las citas anteriores podemos notar que el proceso de mutación entre dos culturas, no necesariamente es sólo de pérdidas en su identidad, sino también de aportes, con lo que podemos afirmar que existe una especie de realimentación para ambas.

“[...] tenemos dos posibilidades de entender la mirada poscolonial: como la puesta en evidencia del “choque de civilizaciones” producido con el colonialismo y la expansión mundial del capital, o como el desmontaje de las oposiciones binarias de centro y periferia, pues las culturas pueden ser entendidas interactuando y transformándose unas a otras más que colisionando entre ellas.”¹³³

La edificación de la sociedad latinoamericana, ha constituido una de las más grandes experiencias sociales de mestizaje en los tiempos actuales. Al respecto, Carmen Bernard y Serge Gruzinski, son categóricos en señalar que ésta no tiene paralelo en la historia.¹³⁴

Ésta conformación sociocultural, producto de un amplio mestizaje, hace imposible definir una identidad colectiva, debido al gran cúmulo de rasgos que la constituyen.

“[...] No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles[...] Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo[...] que más bien es un compuesto de África y América que una emanación de Europa; pues que hasta España misma deja de ser europea por

¹³² Malinowski, B., en Ortiz, F., *Ob. Cit.*, 1999: XII

¹³³ González, J., en *Música/Musicología y Colonialismo*, *Ob. Cit.*, 2011: 98

¹³⁴ Bernard, C., y Gruzinski, S., 1996: 7



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter. Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos[...] el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y éste se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres difieren en origen y en sangre [...]”¹³⁵

Al enfocarnos en la música de Latinoamérica se habla de una transversalidad, de una historia común, que agrupa y a su vez distingue a los pueblos. Este proceso histórico y geográfico,

“[...] está relacionado con la complejidad de nuestro continente, en el que se fueron superponiendo culturas y pueblos relativamente nuevos con culturas milenarias. La conquista europea produce como un palimpsesto, sobrepone historias, algunas casi indescifrables [...]”¹³⁶

El reconocido músico chileno Horacio Salinas (1951)¹³⁷, quién fuese director musical del afamado grupo Inti Illimani, sostiene que en esta sobreposición cultural existe un pulso, un ritmo indefinido que tiene que ver con el 6/8, que a la vez es una estructura

¹³⁵ Palabras de Simón Bolívar en el discurso pronunciado el 15 de febrero de 1819, en la provincia de Guayana, con motivo de la instalación del segundo Congreso Constituyente de la República de Venezuela en San Tomé de Angostura (hoy Ciudad Bolívar). Fuente: historiadeamericalatina.files.wordpress.com, consultado el 2 de noviembre de 2011

¹³⁶ Miranda, S., Ritmos y tiempos de América: entrevista con Horacio Salinas, en Guaraguao, 2002 – JSTOR, consultado el 5 de octubre de 2011

¹³⁷ Horacio Salinas (8 de julio, 1951 en Lautaro) es un músico chileno de una gran trayectoria como compositor y guitarrista. Fue Director musical del afamado grupo Inti-Illimani entre 1967 y 2001 y director musical de Inti-Illimani Histórico desde 2004 a la fecha. Probablemente el compositor más trascendental luego de Víctor Jara y Violeta Parra en la música folklórica chilena. En Lautaro, su ciudad natal, estudia acordeón y guitarra clásica, continuando después en el Conservatorio de Música de la Universidad de Chile. Su carrera en solitario duró no mucho más, pues el encuentro con Inti-Illimani estaba a escasos años de producirse, en 1967. Una vez en el conjunto, Horacio Salinas asumió su conducción artística y más tarde sería compositor y arreglista de gran parte del repertorio. Su carrera en Inti-Illimani está traspasada a los numerosos discos del grupo, pero su trabajo artístico no termina en Inti-Illimani. De hecho, ha compuesto numerosas obras, entre las que se incluyen la *Suite del Tiempo Ausente*, que dedicó a John Williams; la música para la película *La Colonia*, de Orlando Lubert; música para un cineasta finlandés y una película de la RAI; además de la banda sonora del documental de Ricardo Larraín sobre la vida del Cardenal Raúl Silva Henríquez. También compuso la Banda Sonora de la película chilena *Subterra*. Es evidente que Horacio Salinas plasmó en el proyecto Inti-Illimani una de sus principales inquietudes musicales: mezclar lo culto con lo popular, opinando que “la música folklórica echa mano de ese baúl de recuerdos que tiene que ver con clásicos de la música. La historia de la composición nos habla de una historia de sobreposición de momentos musicales”. Fuente: www.allmusic.com/artist/horacio-salinas, consultado el 5 de octubre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

rítmica, y una manera de organizar los ritmos en la música popular de casi todas las culturas latinoamericanas.

Con éstas ideas sobre identidad y mestizaje cultural, podemos avizorar un panorama en el que la unión de culturas no necesariamente implique pérdidas únicamente, sino también aportes significativos, que por supuesto transmutarán a las culturas receptoras, por medio de esta globalización que experimentamos en la actualidad.

“[...] el concepto de “colonización cultural” ha sido sustituido por el de “globalización” pero, aún en esta nueva visión del problema, continuamos pensando erradamente que nuestra lucha debe fundamentalmente encaminarse hacia el ataque de lo que “culturalmente nos invade” [...] Si llegamos a pensar de que ésta (cultura) nos invade, es porque nos hemos convencido que la misma tiene una fortaleza superior a la de nosotros y que por tanto logra rebasar sus límites territoriales para a comenzar a adentrarse en las mentes de los individuos totalmente ajenos a ella [...]”¹³⁸

Evidentemente entonces el problema no es buscar solucionar a éste fenómeno, sino identificar aquellos factores que lejos de ocasionar quebrantos en nuestra cultura, los vigoricen, robusteciendo nuestros símbolos e íconos de identidad por medio de la música.

“ La única solución posible es el fortalecimiento de nuestras propias culturas, hasta el punto en que el impacto de los agentes externos, lejos de deteriorarla las enriquezcan. Pues este proceso, por suerte, si no deteriora, inevitablemente enriquece”¹³⁹

Acercándonos ya a un referente identitario de primordial importancia para los cuencanos, presentamos a continuación a una breve aproximación al Barranco del río Tomebamba, sitio de la ciudad que hemos escogido para plantear la propuesta. Hablar del Barranco es hablar de Cuenca mismo, constituye una realidad urbanística especial. Desde la época aborígen los primeros pobladores de la región buscaron este lugar para

¹³⁸ Alen, O., en *Música/Musicología y Colonialismo*, *Ob. Cit*, 2011: 181

¹³⁹ Alen, O., en *Música/Musicología y Colonialismo*, *Ob. Cit*, 2011: 181



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

construir sus asentamientos. Existen vestigios arqueológicos, como los de Todos los Santos y de la Ciudad de Tomebamba que prueban la presencia de los pueblos cañaris e incaicos que se asentaron junto al río Tomebamba.

Cuenca, capital de la provincia del Azuay, está localizada al sur del Ecuador, en la parte austral de la Región Interandina o Sierra. El vocablo Azuay tiene origen en la voz quichua “Asuma”, que significa “Camino de vida”¹⁴⁰. Azuay estuvo habitada desde el Período Precerámico (10000 a. C. - 3500 a. C.) según las reliquias arqueológicas y restos antropológicos, hallados en Chobshi y Cubilán.

“[...] el primer vestigio actualmente comprobado de la presencia del hombre en la región del Azuay se halla en la cueva de Shobshi o Zhobzhi, visera rocosa sobre la quebrada o riachuelo de ese nombre, o quebrada de Puente Seco que dicen los arqueólogos, a pocos kilómetros de la población actual de Sigsig [...] Shobshi nos cuenta la historia del primero que podríamos llamar azuayo y de su lucha inteligente y bravía para sobrevivir.”¹⁴¹

Estos restos permiten establecer que los primeros habitantes del área, cazadores nómadas y recolectores, datan del año 8060 a. C. hasta aproximadamente el año 5580 a. C., desde esa fecha los asentamientos humanos desaparecen hasta aproximadamente el año 2000 a. C. que vuelven a aparecer sociedades. En el Período Formativo (3500 a. C.-500 a. C.) aparece la Cultura Cerro Narrío (2000 a. C.-500 a. C.), llamada también Chaullabamba, esta cultura presenta pequeños asentamientos de una organización correspondiente a la etapa Formativa, que demuestra una incipiente división de clases sociales, además se caracteriza por la presencia de agricultura y por la fabricación masiva de cerámica. En el Período de Desarrollo Regional (500 a. C.-500 d. C.) Se desarrollan las culturas Tuncahuán, así como las primeras etapas de las fases Tacalshapa (Azuay) y Cashaloma (Cañar), siendo estas fases correspondientes a la Cultura Cañari. Esta etapa se caracteriza por sociedades con división del trabajo y jerarquizadas, que

¹⁴⁰ Fuente: Diario Hoy en [www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/historia del pasacalle chola cuencana](http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/historia-del-pasacalle-chola-cuencana), consultado el 1 de noviembre de 2012

¹⁴¹ Martínez, G., en Crespo, M., 1994: 52



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

utilizan una agricultura intensiva y una cerámica desarrollada, con la presencia de figuras antropomorfas, y la utilización de metales como oro, plata y cobre.

Después del Período de Desarrollo Regional, vendría la Etapa Cañari, y el periodo de Integración (500 d. C. -1500 d. C.) que se caracteriza por conquistas y alianzas, como la de la cultura Cañari que se integraría en una diarquía, que tenía por capitales a Shabalula (actual Sigsig) y Hatun Cañar (actual ciudad de Cañar). La dinastía Duma gobernó desde la capital Shabalula, mientras que no se sabe acerca de los gobernantes de Hatun Cañar. La actual ciudad de Cuenca fue un centro señorial trascendental de ésta diarquía Cañari, llamada Guapondelig, originalmente Wapdondelik, que en lengua Cañari significaba “*llanura amplia como el cielo*”¹⁴² y que estaba caracterizada por un gran desarrollo agrícola, constituyéndose una de las zonas más importantes de los Cañaris.

La Etapa Inca comenzaría aproximadamente en el año 1470 d. C., cuando los Cañaris fueron conquistados por los Incas, y el Inca Tupac Yupanqui (?-1493) refunda Guapondelig, pero esta vez como la ciudad más importante del Chinchaysuyo, con la denominación de Paucarbamba, que significa “*llanura de flores*”¹⁴³, y posteriormente llamada Tumipampa, posiblemente porque sus habitantes Cañaris fueron degollados con un cuchillo circular llamado Tumi, después el nombre de Tumipampa sería traducido como *Tomebamba* por los españoles, capital norteña del Imperio Inca, en donde se especula que nacería Huayna Cápac (1465-1525), que realizaría varias construcciones para embellecer la ciudad y la provincia Cañari, desde donde gobernaron el Imperio Inca. En los posterior vendría una guerra civil de los cañaris con Atahualpa (1500-1533) hijo del emperador Huayna Cápac y de Túpac Paclla.

¹⁴² Martínez Espinosa, Fernando. Historias de Cuenca, en www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012

¹⁴³ Martínez, *Ob. Cit.*, en www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La Conquista Hispana vendría luego de la guerra civil en la que Atahualpa venció, pero al ir al Cuzco a ratificar su soberanía fue capturado y asesinado por el español Francisco Pizarro (1478-1541) en Cajamarca. Entre tanto los Cañaris, enemigos de Atahualpa se aliaron a los españoles y conquistaron el Imperio Inca. En 1547 el cronista Pedro Cieza de León (1520-1554) estuvo en Tomebamba, donde comprobó la alta mortandad de los Cañaris debido a las guerras, así como el hecho de que éstos estaban ya cristianizados. En la actual ciudad de Cuenca se conservan muchos de los vestigios de su pasado Inca, como por ejemplo el Palacio de Pumapungo.

La Etapa Colonial en la ciudad de Cuenca se desarrolló desde 1538 aproximadamente cuando Francisco Pizarro, que conquistó Perú, facultó a Rodrigo Núñez de Bonilla (1495-1560) para el reparto de la Provincia de los Cañaris o Tomebamba. Diecinueve años después, el 12 de abril de 1557 el Virrey de Lima Don Andrés Hurtado de Mendoza (?-1561) ordena al Capitán Gil Ramírez Dávalos (1510-?) la fundación de una nueva ciudad, con el nombre de “Santa Ana de los ríos de Cuenca” en memoria de la ciudad española de Cuenca, lugar de origen de Andrés Hurtado de Mendoza, en presencia de los caciques Diego, Juan Duma, Luis y Hernando Leopulla¹⁴⁴.

En 1563, cuando se formó la Real Audiencia de Quito, Cuenca pasó a formar parte de esta en calidad de Corregimiento, con las poblaciones de Azogues, Cañar, Cañaribamba (actual pueblo de Girón), Cumbe, Déleg, Gualaceo, Paute, Paccha, San Bartolomé y Sayausí, bajo su jurisdicción, hasta el año de 1777 en que pasó a ser Gobernación. En 1778 se realiza el primer censo real en la ciudad, que en su conteo oficial proyectó la suma de 18.916 habitantes, con el 67% de indígenas, 22% de mestizos, el 10% de españoles, y apenas un 1% de pobladores afrodescendientes¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Avilés Pino Efrén (2004), en www.encyclopediadelecuador.com, consultado el 4 de octubre de 2012

¹⁴⁵ Guía Oficial de Cuenca: Historia de Cuenca, en www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La ciudad de Cuenca mantuvo su progreso durante los tres siglos que duró la Era Colonial, consolidando una idiosincrasia mestiza, conservadora de sus bienes, de población tranquila y laboriosa, con una economía fundamentada en el comercio de artesanías en especial de sus tejidos, y la explotación metalúrgica, obteniendo gran importancia social y política, hasta llegar a convertirse en el principal enlace entre las poblaciones del sur de la Audiencia.

En el periodo colonial las artes estuvieron controladas por la iglesia, por lo que a la sociedad cuencana de ese entonces, no le atrajo la cultura o las artes ni la educación. Se destacaron en el ámbito de la escultura los artistas Gaspar Sangurima (hacia 1780-1835), y Miguel Vélez (1829-1892), cuyas obras se conservan en la actualidad sobre todo algunos de sus cristos¹⁴⁶. La arquitectura de la ciudad colonial tuvo una fuerte y notoria influencia española, particularmente aquella propia de la región de Andalucía¹⁴⁷. Otro personaje considerado un precursor del movimiento artístico cuencano es Fray Vicente Solano (1781-1865), quién en el año de 1828 instaló la primera imprenta en la ciudad, realizó una importación de libros, y fue el fundador del primer periódico que se denominó “Eco del Azuay”¹⁴⁸.

La independencia de la ciudad fue una consecuencia del estudio, de la reflexión en otros, y del contagio de imitación en los demás. Fue un acontecimiento que se tornó necesario y

“[...] previsto por los mismos políticos y publicistas peninsulares que con clarividencia estudian el problema, intrincado y complejo, que a fines del siglo XVIII presenta España en relación con sus colonias de América [...]”

¹⁴⁶ Guía Oficial de Cuenca, en www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012

¹⁴⁷ “Historia”. Alcaldía de Cuenca, en www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012

¹⁴⁸ Guía Oficial de Cuenca, en www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012



Los intentos libertarios e independistas datan de 1795, cuando hubo en Cuenca varias expresiones públicas al respecto, con la reacción de las autoridades españolas que iniciaron una represión a los participantes entre los que se mencionan a Paulino Ordóñez, Fernando Salazar y Piedra, Joaquín Tobar. Luego de dos intentos más, el 3 de noviembre de 1820 el Dr. José María Vásquez de Noboa quién era gobernador de la ciudad ordenó publicar unas Reales Ordenes Españolas, que se leerían en la ciudad por una escolta, pero fueron desarmados por nueve patriotas comandados por el Teniente Tomás Ordóñez, quienes se reunieron en la Plaza de San Sebastián, proclamando la libertad e Independencia de Cuenca, que sin embargo no sería definitiva porque las tropas militares españolas iniciarían otra contienda con la gente del pueblo; pero al siguiente día y reforzados con la gente del poblado de Chuquipata al mando del cura Javier Loyola (1764-1830), conseguirían vencer a la tropa española en el sector de Verdeloma. Ese 8 de noviembre fue elaborado el Plan de Gobierno o Ley Fundamental de la República de Cuenca que se lo conoció posteriormente como la Constitución política Cuencana de 1820, que fue aprobada el 15 de noviembre de 1820, pero que fue extinta después de una nueva represión española. Después de aproximadamente un año de ésta nueva represión hispánica, el General Antonio José de Sucre (1795-1830) llegaría a la ciudad al mando de sus tropas, el 21 de febrero de 1822, con lo que las fuerzas españolas desertan huyendo hacia la ciudad de Riobamba. Evidentemente la emancipación real se lograría únicamente cuando todo el territorio de la Real Audiencia de Quito, actual Ecuador, se independiza el 24 de mayo de 1822 en la batalla del Pichincha, en la que el cuencano Abdón Calderón (1804-1822) se convirtió en un héroe nacional. Ya en la Etapa Republicana, en el año de 1828, durante la Guerra Gran Colombo-Peruana, la ciudad de Cuenca casi fue invadida por el ejército del Perú, pero por ventaja en la batalla del Portete de Tarqui, fueron derrotados evitando esta

¹⁴⁹ Constitución política Cuencana de 1820. Fuente: www.vicepresidencia.gob.ec, consultado el 4 de noviembre de 2012



irrupción. Ésta batalla se perpetró el 27 de febrero de 1829, y está considerada la más importante en el proceso de equilibrio político-geográfico americano, por el que se fundamentó la permanencia de la gran nación, y se ha considerado a Cuenca como la capital de la identidad y nacionalidad bolivariana, fortaleciendo las ideas de Bolívar, reforzando las ideas libertarias del continente y el mundo, y disminuyendo las posibilidades de una reconquista española. Sucre ganó la Batalla de Tarqui, con la mitad de los efectivos del derrotado ejército peruano¹⁵⁰. Después de la separación de la República de Quito (que luego pasaría a llamarse República del Ecuador) de la Gran Colombia en el año de 1830, la ciudad de Cuenca se convirtió en la capital de la provincia del Azuay.

Cuenca es una ciudad de orígenes indígenas con la etnia Cañari, una menguada dominación Inca hacia finales el siglo XV y conquistada por los españoles; está emplazada en el tramo meridional de la Cordillera andina ecuatoriana, al sur del Ecuador, en la parte austral de la Región Interandina o Sierra. Es una de las urbes hispanoaméricas que tiene bien documentada su historia en una colección casi completa de Libros de Cabildos guardados celosamente, que constituyen la memoria histórica de nuestra ciudad.

Se le conoce como la “Atenas del Ecuador” por su majestuosa arquitectura, su gran diversidad cultural, su contribución a las artes, a las ciencias y a las letras ecuatorianas, y por ser cuna de profusas figuras ilustres de la sociedad ecuatoriana, como poetas y hombres ilustres que han dejado en alto el nombre de esta ciudad, tal es el caso de Miguel Vélez (1829-1892), Gaspar Sangurima (hacia 1780-1835), Santo Hermano Miguel (1854-1910), Honorato Vázquez (1855-1933), Remigio Crespo Toral (1860-1939), Abdón Calderón Garaicoa (1804-1822), Antonio Borrero (1827-1911), entre otros.

¹⁵⁰ Rodríguez Muñoz Teodoro, “Cuenca Capital de la Identidad y la Nacionalidad Bolivariana”, ensayo histórico, Fuente: www.revistacuenca.com, consultado el 22 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Ubicada al sur del Ecuador, a una altura de 2500 mts. sobre el nivel del mar, está considerada como la capital cultural y deportiva del país, además fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1999, por su trascendental historia. También está considerada “Ciudad Universitaria” por sus méritos académicos y científicos, a pesar de ser una ciudad pequeña en estructura urbana posee cuatro universidades principales: La Universidad Estatal de Cuenca fundada en octubre de 1867, La Universidad del Azuay, La Universidad Católica de Cuenca y La Universidad Politécnica Salesiana y varios centros de educación superior muy importantes como La Universidad del Pacífico, La Universidad Tecnológica América, La Universidad Panamericana, La Universidad Técnica Particular de Loja, todas juntas conforman un escenario académico notable y de gran prestigio académico a nivel nacional e internacional.

En el centro histórico de la ciudad se sitúan trascendentales vestigios históricos como museos e iglesias antiguas, una de ellas es la Catedral de la Inmaculada Concepción, una de la más grandes y hermosas de toda América, y otras más que se remontan a los siglos XVI y XVII, sus calles adoquinadas y las casas con sus fachadas de estilo republicano, clara influencia europea que ostenta balcones y cielorrasos con tallados en madera o forjados en latón pintado. Otra característica del casco colonial es la presencia de los clásicos aleros tan propios de la arquitectura cuencana, que inspiraron al cantautor Renato Albornoz (1966)¹⁵¹ a componer el tema “Ciudad de mil aleros”¹⁵².

¹⁵¹ Renato Albornoz Moreno, Cantautor, compositor, guitarrista, productor musical, que nació en la ciudad de Cuenca, el 23 de agosto de 1966. Sus primeras composiciones las realizó en la ciudad de Guayaquil donde radicó a finales de los ochenta y mantuvo una activa vida musical. En 1992 clasifica al festival OTI Capítulo Ecuador como autor, compositor e intérprete, quedando entre los doce finalistas con su canción “Amigo de la Luna”, que fue dirigida por el maestro Luis Torres Gómez. En 1994 regresa a Cuenca donde reanuda su vida de cantante en peñas y bares de esa localidad. Entre sus composiciones está “Ciudad de Mil Aleros” canción que describe su ciudad de una forma real y poética, con una exquisita dulzura, tema que pasó a formar parte de las canciones símbolo de esa Ciudad junto a la “Chola Cuencana” del compositor Rafael Carpio Abad. En el año 2002 se hace acreedor a la presea “Francisco Paredes Herrera” por su trabajo en el ámbito musical. Entre sus producciones están: “Renato y sus amigos en Tapitas y Canciones” Un trabajo en el que participan varios cantantes que compartieron con él en su bar, la Bohemia y el hermoso paisaje del barranco de Cuenca. “Un bolero son y rumba”, es otra producción que la realizó bajo la dirección de Freddy Abad, músico cuencano que compartió también la producción musical de: “De Mil Aleros”, junto a músicos como Edgardo Neira, Javier Gómez, Danilo



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

En Cuenca existen numerosas organizaciones culturales, y gran variedad de eventos culturales y tradicionales en el transcurso del año; entre éstos se puede anotar el Pase del Niño Viajero, que es un evento en el que participan familias, comunidades educativas, barriales, religiosas y parroquiales, recorriendo las calles del Centro Histórico el 24 de diciembre, que congrega principalmente a cientos de niños disfrazados de personajes bíblicos, pastores, mayores, cholos, gitanos, entre otros. Es importante recalcar el hecho de que continúan otros Pases del Niño posteriores que en ocasiones se prolongan hasta el mes de febrero. La fiesta del Corpus Christi celebrada en junio y la Fiesta de los Fieles Difuntos que se celebra en el Ecuador a nivel nacional el día dos de Noviembre, y que se prolonga con las celebraciones del 3 de Noviembre en conmemoración de la independencia, en las que se elige a la “Chola cuencana” del año. Por lo expuesto, resulta de suma importancia el hecho de

“[...] utilizar la cultura como elemento reforzador de la identidad “morlaca”. Primero fue lograr que la ciudad sea declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad; luego vino el proyecto del “Barranco”, que implicaba “rescatar”

Abad, Renato Zamora. Otra producción muy interesante de este cuencano se llama “Cantares”: Cd que incluye a varios cantantes de su ciudad. También realizó la producción: “Poesía de Eugenio Moreno Heredia” en la cual declama algunos de los poemas de este literato Cuencano.

Fuente: sites.google.com/site/cancioneroderenato/home consultado el 26 de octubre de 2012

¹⁵² Ciudad de Mil Aleros es una canción compuesta por Renato Albornoz, que fue nombrada “Símbolo de Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad” el 19 de diciembre del 2001 por el Ilustre Concejo Cantonal, y que evoca con nostalgia a la Cuenca del pasado. Letra: Ciudad de mil aleros con sus gorriones, clavada en medio del valle con mil canciones, barquito de mi niñez, corsario del adoquín aroma de pino verde por la alameda. Ciudad de viejos adobes con sus campanas los ríos mojan tu cara por la mañana, olor a leña de hogar sabor del primer café, recuerdo de mi niñez junto a mi abuelo. Ciudad que en tus horas frías de madrugada, abrigas dulces serenos de amor y caña, el cielo por la mañana se ruboriza al ver tan serena y bella tu sonrisa. Ciudad de mil aleros con sus gorriones, escuela de mis quimeras y mis canciones, recuerdo anclado en el alma por cien caminos, traigo enredado a mi pecho tu olor a nido. Ciudad de viejas historias tras de la lumbre, de amores en desacuerdo con la costumbre, mantillas al tibio sol, pecados a flor de piel, beatas paso apurado rumbo a la iglesia. Ciudad del viejo puente que se llevo él río, los sauces lloran su ausencia en dulces trinos, en ti conocí el amor, en ti aprendí a llorar, tú me enseñaste el sabor de la distancia. Lavanderas bajo el sol, carita por enjuagar, canicas, trompo y carril rumbo a la escuela. Fuente: [sites.google.com/cancioneroderenato/](https://sites.google.com/site/cancioneroderenato/), consultado el 26 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

el barranco del río Tomebamba como espacio cultural [...] la identidad cuencana se nutre principalmente del patrimonio Histórico”¹⁵³

Los habitantes de la ciudad de Cuenca somos herederos de la cultura de los pueblos Cañaris e Incas y por supuesto de la mixtura étnica con los españoles, aunque también en menor cantidad de los afrodescendientes. Una división social en grupos de acuerdo con la poca o gran adhesión con los ibéricos, es la que menciona entre otros a chapetones, criollos, indios, y en menor incidencia mulatos, zambos y negros. Y es que

“ [...] la clase mestiza fue la más variable, pues clérigos y soldados procuraban mejorarla con ahínco.”¹⁵⁴

Un personaje típico que representa a los cuencanos es la afamada “Chola Cuencana”¹⁵⁵, un resultante del mestizaje entre los indígenas y los españoles, que en la antigüedad eran mujeres del campo que trabajaban en el sector agropecuario, y que felizmente aún están presentes en la ciudad y en la provincia. Dentro del atuendo propio de la Chola

¹⁵³ Puente, E. 2005: 64

¹⁵⁴ Cevallos, E., 1950: 30

¹⁵⁵ La chola cuencana es el ícono de la capital del Azuay. En su honor se han levantado hasta monumentos en Cuenca. Este personaje ha formado parte de su historia, y su vestuario se ha constituido en una de las prendas más llamativas y caras. La vestimenta es muy costosa, por lo que no siempre está al alcance de nuestras mujeres campesinas. Esta es una de las razones por las que muchas de ellas han ido dejando este atuendo, a decir de Fernanda Cajamarca, candidata a Chola Cuencana. Según Carmen Idrovo, una auténtica chola viste sombrero de paja toquilla con copa alta, colocado sobre su cabello recogido en trenzas, blusa bordada a mano y lleva en su cintura una enagua, una pollera y un bolsicón de colores llamativos y con bordados en hilo y lentejuelas; mientras que en su hombro cuelga el paño cachimir, también denominado “macana”, que tiene un escudo del Ecuador, y calza zapatos de charol, sin que falten los aretes bañados en oro o plata. Para Idrovo, que dejó de hacer polleras hace tres años, es una de las vestimentas tradicionales más caras que va desapareciendo poco a poco por la influencia de la modernidad. “Antes, la confección de la pollera era con tela de castilla; hoy, tiene otras características”, indicó. Según Claudio Malo, la vestimenta de la chola cuencana se remonta a la época de la Colonia. confeccionada por “manos de nuestras propias artesanas”. La Chola Cuencana es el ejemplo de la mujer mestiza, generalmente es la mujer campesina. Su atuendo es un ícono folclórico de la ciudad de Cuenca. Fuente: [www.hoy.com.ec/la chola cuencana-](http://www.hoy.com.ec/la-chola-cuencana-), consultado el 15 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

cuencana está el Sombrero de Paja toquilla¹⁵⁶, una producto que fue adoptado por los azuayos. En honor a este personaje el músico cuencano Rafael Carpio Abad compuso el pasacalle “Chola Cuencana”¹⁵⁷.

Cuenca es considerada por los ecuatorianos como su ciudad más bella, y en esto se debe en gran medida por sus cuatro ríos Tomebamba, Yanuncay, Machángara y Tarqui, que la atraviesan de oeste a este, y que posteriormente se unen para formar el río Paute que desembocará finalmente en el río Amazonas, el más caudaloso del mundo.

El río Tomebamba, es el más importante de la ciudad y nace en el Parque Nacional Cajas¹⁵⁸, atraviesa la ciudad prácticamente por el centro de la misma, dando lugar a hermosos paisajes, uno de ellos es precisamente el sector de El Barranco; el

¹⁵⁶ Durante la construcción del Canal de Panamá en Azuay se empezó a hacer en masa los Sombreros de Paja toquilla, y a pesar del enorme descenso en la demanda, después de que el Canal antes mencionado concluyese, el Sombrero de Paja toquilla pasó a formar parte de la vestimenta típica indígena de esta zona, siendo destacado en la vestimenta de Chola cuencana, y Azuay se convertiría en el hogar adoptivo de este producto, así pues en esta ciudad se puede visitar el Museo de dicho producto. Fuente: www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012

¹⁵⁷ Chola Cuencana es un pasacalle compuesto por Rafael Carpio Abad (1905-2004), inspirado en el poema de Ricardo Darquea Granda (1895-1980) titulado “Alma de España”, del cual se canta las dos estrofas, cuyo texto es: / Chola Cuencana mi chola, Capullito de amancay / / En ti cantan y en ti ríen las aguas del Yanuncay /. / Eres España que vive en Cuenca del Ecuador / / con reir de castañuelas y llanto de rondador /. Con tu donaire y majeza evocas Andalucía pero en todos tus sentires florece la cuencanía. Hay en tu cara morena frescura del amanecer y el sol quisiera en tus ojos cada día atardecer. Guitarras y castañuelas, concertina y rondador, Alma de España que vive en Cuenca del Ecuador. El tema data del año 1949, cuando Carpio Abad, pianista oficial de radio El Mercurio, tuvo que componer en diez minutos aproximadamente, una canción extra para el Programa de Música Nacional, llegando al alma del pueblo, al punto de ser considerado como un Himno de Cuenca. Fuente: Diario Hoy en [www.hoy.com.ec/historia del pasacalle chola cuencana](http://www.hoy.com.ec/historia-del-pasacalle-chola-cuencana), consultado el 1 de noviembre de 2012

¹⁵⁸ El Parque Nacional El Cajas está ubicado en la cordillera de los Andes, al sur del Ecuador, en la provincia de Azuay, a 33 km al noroccidente de la ciudad de Cuenca. Los accesos más comunes al parque inician todos en Cuenca: la vía Colectora Cuenca-Puerto Inca, que también es conocida como la vía Cuenca-Molleturo, cruza en Control de Surocucho; más adelante, esta misma carretera pasa a orillas de la laguna La Toreadora. Posee un ecosistema propio de páramo, con 232 lagunas bien definidas ubicadas sobre sus valles como Lagartococha, Osohuaycu, Mamamag ó Taitachungo, Quinoascocha, La Toreadora, Sunincocha, Cascarillas, Ventanas y Tinguishcocha, las mismas que regulan y conservan a los riachuelos y ríos como el Tomebamba, el Mazán, el Yanuncay y el Migüir, abasteciendo de agua potable a la ciudad de Cuenca, y formando posteriormente el Complejo Hidroeléctrico Paute, que provee de electricidad a casi todo el país. Además tiene dentro de su extensión, grandes elevaciones que guardan en su interior sistemas lacustres a manera de enormes cajas interconectadas (de allí su nombre). En el área no existe una marcada regularidad del clima; se dan frecuentes heladas y hay presencia permanente de lloviznas (garúa) y neblina. Fuente: www.cajaspark.com, consultado el 15 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Tomebamba ha presentado algunas crecientes, algunas de éstas realmente catastróficas, entre las más importantes están las de los años 1596, 1687, 1720, 1804, 1863, 1936, y 1950. El río Yanuncay, el segundo en importancia, nace al sur del Parque Nacional Cajas, en sus orillas frecuentemente se da la práctica de deportes. El río Machángara, se origina al norte del Parque Nacional Cajas, y como particularidad se puede mencionar que varias centrales hidroeléctricas se han construido a su paso, además de que recorre la zona norte de Cuenca. Finalmente el río Tarqui nace al sur de la ciudad. Cruza la zona ganadera, que lleva el mismo nombre, hasta llegar a Cuenca, atravesando la zona sur de la ciudad.

El Barranco es una de las zonas de mayor belleza e importancia de Cuenca, constituye el límite entre el centro histórico y la ciudad moderna. Inicia desde el sector de El Batán y termina en el Parque El Paraíso, al sur este de la urbe. Su paisaje es un aspecto que conjuga armoniosamente galerías de arte con bares y museos. El Barranco de Cuenca cubre una zona aproximada de tres kilómetros y medio, según información del municipio local, incluye desde el sector de Los Molinos de El Batán hasta el parque El Paraíso siguiendo la margen del río Tomebamba.

El Barranco tanto en la Colonia como en la República ha sido el marco físico urbano más importante y referente lineal de remate del sur de la ciudad. En sus componentes histórico-culturales, paisajísticos y urbano-arquitectónicos se han creado los más increíbles mitos y leyendas, que forman parte del folklore narrativo cuencano, y parte de la identidad de la ciudad, sobre todo en épocas en las que aún no existía la energía eléctrica.

“Hasta fines de 1918 los mecheros y velas de sebo y parafina eran los únicos elementos con que contaba el pueblo para alumbrarse [...] Seguramente debido a la obscuridad de las noches fue el motivo y razón del sinnúmero de cuentos que se hilvanaban acerca de duendes y aparecidos, posiblemente tramado por gente pícaro de mal vivir, que para ocultar su vida disipada se



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

valía de toda treta para atemorizar al pueblo que creía a pié juntillas todo lo que narraban alrededor de las almitas en pena [...]”¹⁵⁹

Entre los cuentos más conocidos en Cuenca están La Calavera de la Cruz del Vado, El Cura sin cabeza, El Farol de la Viuda, Los Gagones, Las Brujas de San Roque, y otros. La Calavera de la Cruz del Vado fue una ficción popular, que refería a una calavera que se desprendía de la Cruz del Vado en las noches, para bajar hasta el río Tomebamba a beber agua y saciar su sed, y luego volvía hasta la mencionada cruz; no se conoce el origen de la leyenda, pero verdaderamente atemorizó a los moradores de la zona. El Cura sin cabeza se relacionaba con un sacerdote de esos que mantenían relaciones carnales con las beatas, que cuando falleció le cercenaron su cabeza para obsequiarla al diablo como castigo de su disipada vida, y su alma recorría por las calles de Cuenca, vestida de eclesiástico y sin su cabeza, en busca de su calavera, y que cansado de no hallarla se iba a descansar en los llanos conocidos como “Taita Chavaco”¹⁶⁰, actual lugar en donde se encuentra la Ciudadela Universitaria frente al río Tomebamba. Con respecto al Farol de la Viuda se menciona que era otro cuento de terror sobre una mujer que traicionó a su marido con su propio compadre, y por este nuevo amor estranguló a su hija y en castigo al morir obtuvo como condena por su infidelidad el tener que recorrer las calles después de las doce de la noche con su farol en espera de su terrenal amante sin poder encontrarlo, y buscar el alma de su hija asesinada, que para esta mujer era la peor expiación; se decía que cuando algún ciudadano se encontraba con este espectro, desaparecía instantáneamente tras dejar un olor nauseabundo; incluso hay descripciones que mencionan que la viuda caminaba por la plaza de San Sebastián a la Cruz del Rollo, del Corazón de Jesús hasta el Cementerio de Pérez Pata. La historia de Los Gagones relata que en las noches, generalmente a altas horas, se podía encontrar a dos perros blancos por completo llamados “gagones”, que se iban a jugar en las puertas de las casas en donde se cometía el pecado del estupro, que era un escándalo para la vecindad. Las Brujas de San Roque, otro arcaico mito cuencano, hace alusión a unas

¹⁵⁹ Sarmiento, O., 1993: 118-119

¹⁶⁰ Sarmiento, O., *Ob. Cit.*, 1993: 119



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

mujeres que existían hace muchos años en Cuenca, en épocas en las que no habían aún energía eléctrica ni alumbrado público,

“ [...] las brujas de San Roque durante las noches de luna llena se iban por los aires montadas en sus escobas hacia la ciudad de los mil campanarios [...] Atravesaban a veinte metros del suelo el puente del Vado y así en bandada se dirigían primero al barrio de San Sebastián para visitar a las Zaldúas, las hechiceras más importantes de Cuenca [...] Después de visitar a las Zaldúas, las brujas de San Roque se dispersaban por rumbos diferentes: a Santo Domingo al Cenáculo, a San Sebastián, a San Blas, a la Catedral Vieja, a la misma Catedral Nueva hasta sus torres más altas pintadas de azul y blanco, a María Auxiliadora, al Vergel, pasaban de nuevo al río Matadero a veces bajo el puente porque ya estaba amaneciendo [...] ”¹⁶¹

Nótese que la mayoría de estas narraciones fantásticas tienen lugar en tiempos en los que no existía luz eléctrica, además es importante mencionar las fuertes ideas religiosas sobre pecado y castigo, implantadas por la Iglesia Católica que se reflejan por supuesto en la idiosincrasia cuencana, y forman parte sustancial de la identidad ciudadana.

2.2 Elementos simbólicos del Barranco en Cuenca

El *Barranco del río Tomebamba* es un accidente geográfico arquitectónicamente resuelto, que está ubicado al final de la segunda terraza que conforma la ciudad de Cuenca, entre la calle Larga, la 12 de Abril, la subida a El Vado y la bajada de Todos los Santos, en la Parroquia Gil Ramírez Dávalos y El Sagrario. Está considerado como uno de los elementos más atractivos de Cuenca por el tipo de construcción de sus casas. Como entorno urbanístico se genera desde la época aborigen. Los moradores iniciales buscaron este lugar para construir sus asentamientos, entre ellos se mencionan a los pueblos cañaris e incas como lo confirman los vestigios arqueológicos de Todos los Santos y la Ciudad de Tomebamba. En la etapa colonial el Barranco fue asentamiento de la población española, y posteriormente en la época republicana, fue en donde se estableció la ciudad mestiza. Frente a éste, al otro lado del río se reconocen tres tipos de

¹⁶¹ Crespo, M., *Ob. Cit.*, 1994: 390-391-392



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

estructuras arquitectónicas: las viviendas unifamiliares, edificios modernos de considerable altura y edificios representativos institucionales como es el caso del Hospital Militar, la antigua Escuela de Medicina y la Universidad de Cuenca.

Dentro de sus elementos de mayor atracción está principalmente el río Tomebamba, cuyo vocablo significa “*Valle del cuchillo*” en la lengua quichua. Éste río es un referente emblemático de primordial importancia para la ciudad de Cuenca,

“ [...] el cual según la historia fue bautizado con el nombre de “Julián Matadero”, allá por los primeros años del siglo XIX, cuando desde el sector del vado, monseñor Andrés Quintián Ponte y Andrade lo encomendaba a San Julián para que dejara de causar destrozos cada vez que sus aguas se salían de su cauce natural.”¹⁶²

El Tomebamba tenía primitivamente el nombre de “Matadero”, porque al fundarse la ciudad, se ubicó un matadero a la orilla derecha del río, y posteriormente en la ribera opuesta.

El río Tomebamba y el Barranco se intrincan como en un mecanismo de acto

“ [...] los elementos formales, naturales y culturales, los visuales y los funcionales, en una suerte de crisol urbano de profunda significación colectiva [...] ”¹⁶³

que constituyen el entorno simbólico mas importante de Cuenca Al ser éstos, elementos geográficos de mucha importancia, imprimieron a Cuenca ese carácter imborrable de ciudad histórica. Además del patrimonio urbano, el Barranco comprende alrededor de ciento veinte estructuras arquitectónicas, que están protegidas como bienes de la ciudad por las autoridades correspondientes.

¹⁶² Moreno, A., 2008: Presentación

¹⁶³ Fuente: www.viajandox.com/azuay/barranco_rio_tomebamba_cuenca, consultado el 18 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“ La vegetación está presente en el conjunto urbano, su forma es la de un cordón junto al río, que sirve de arco natural a las edificaciones, así como la base o vínculo de la arquitectura del *Barranco*.”¹⁶⁴

Sobre el río Tomebamba se encuentran varios puentes muy representativos para la ciudad; describimos suscintamente a algunos de ellos, sobretodo los que se ubican dentro del sector de El Barranco. Uno de los mas importantes es el Puente de El Vado, una puerta principal de entrada y salida desde y hacia el sur de Cuenca, es uno de los ingresos del Centro Histórico, que fue construido inicialmente por el ingeniero italiano don Martín Prieti¹⁶⁵, y que fue destruido por la creciente del río.

“¡Histórico Puente del Vado! De emotivos recuerdos, donde la visión del alma se embriaga de cándidos sueños, al columbrar de sus coloniales balaustradas, el regazo de las aguas tomebambinas, cariñosas besando las esmeraldinas riberas del pintoresco Ejido. Sin piedad a vuestra opulencia, Julián el Matadero, se embraveció, como el ciclón contra la majestuosa encina y confundió en la tormentosa vorágine de sus enfurecidas aguas, la pretérita grandeza de la arquitectura colonial, ¡Julián el matadero! has perpetrado el horrible crimen de arrastrar en vuestras turbulentas aguas el relicario de oro, de Cuenca Colonial, personificado en la bella y silenciosa esfinge del “Puente del Vado” [...]”¹⁶⁶

Actualmente el Puente del Vado luce con pequeñas modificaciones en los espacios y edificaciones aledañas. En 1985 se construyó río abajo el Puente peatonal de El Vado, que va desde la Casa de los Arcos uniendo la vieja ciudad con la ciudadela universitaria. Le sigue el Puente del Centenario, que fue y sigue siendo el paso para los alumnos del colegio Benigno Malo así también como de los estudiantes de la Universidad de Cuenca. Prosigue el Puente peatonal Juana de Oro, que se encuentra a la altura de la remodelada escalinata junto al tradicional Hotel Crespo, y que recuerda el antiguo nombre del Puente Centenario. A continuación está el Puente Mariano Moreno, que está al pie de las Escalinatas y nos conduce al Estadio Municipal “Alejandro Serrano Aguilar”, centro de entrenamiento de nuestro glorioso equipo local el Deportivo Cuenca. Posteriormente está El Puente Roto, un hermoso mirador que quedó del antiguo

¹⁶⁴ Fuente: www.viajandox.com/azuay/Idem

¹⁶⁵ Márquez, R., 1995 : 282

¹⁶⁶ Márquez, R., *Ob. Cit.*, 1995 : 284



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Puente de Todos Santos, que se ha convertido en un espacio actual para expresiones artísticas. Éste puente, cercano al barrio de Todos Santos, fue construido en el año de 1840 por el maestro Juan de la Cruz Pigara. Es el puente de mayor antigüedad en Cuenca, que fue reinaugurado con una modificación estructural en 1961, después del fatídico 3 de abril de 1950, cuando la gran creciente del río Tomebamba, arrasaría con casi la mitad de la estructura. Sobre ésta tragedia, Mónica López Avilés, escribe que

“ [...] la creciente socaba el estribo, abriendo un amplio boquete, que luego de derruir el edificio y corrales del camal que se encontraba en el costado derecho, en contados segundos lleva el puente, dejándolo con la imagen que observamos hoy. Ese día no solo el puente de Todos Santos fue arrastrado por la crecida del río sino también el Puente del Vado y el Puente del Vergel [...] Constituye un mirador que ofrece amplias vistas de la parte baja de la ciudad y del río.”¹⁶⁷

El Puente Roto constituye un icono urbano, muy representativo, que se ubica en medio del Barranco del Río Tomebamba. En noviembre del 2000, la Ilustre Municipalidad de Cuenca confirió a la plazoleta junto al puente, el nombre de Antonio Lloret Bastidas (1920-2000), en homenaje a éste cronista vitalicio de la ciudad. En la parte posterior al puente se encuentra la Galería Puente Roto, del colectivo del mismo nombre, que han cumplido una intensa actividad cultural. El Puente Roto constituye un icono urbano, muy representativo, que se ubica en medio del Barranco del Río Tomebamba. En noviembre del 2000, la Ilustre Municipalidad de Cuenca confirió a la plazoleta junto al puente, el nombre de Antonio Lloret Bastidas, en homenaje a éste cronista vitalicio de la ciudad. En la parte posterior al puente se encuentra la Galería Puente Roto, del colectivo del mismo nombre, que han cumplido una intensa actividad cultural.

El siguiente es el nuevo Puente de Todos Santos construido en 1961, no en su ubicación original sino a unos trescientos metros río abajo, luciendo moderno en el presente y que nos conduce a la Iglesia de Todos Santos, desde el redondel en donde se encuentra el

¹⁶⁷ López Mónica. Fuente: www.elmercurio.com.ec/hemerotecavirtual, consultado el 4 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

monumento de un personaje importante de pensamiento liberal como es José Peralta. Después encontramos El Puente de El Vergel, que es la entrada a la Calle de las Herrerías, tradicional sitio cuencano de la forja del hierro.

Otros espacios sumamente importantes dentro de éste sector son el barrio de El Vado, la Plazoleta y la Cruz del Vado, La Casa de los Arcos, La Universidad de Cuenca, la Escalinata nueva de la Universidad, las Bajadas del Padrón y del Centenario, que constituyen otras de las puertas del Centro Histórico, el Parque de la Madre, el Hospital Militar, el Museo de la Medicina, la Iglesia de Todos Santos, El Prohibido Centro Cultural, entre otros.

El barrio de El Vado es un lugar de tradición, que se remonta a la fundación castellana de Santa Ana de los Ríos de Cuenca, aunque su disposición es colonial, y desde el siglo XIX presenta las características identitarias esenciales que se mantienen hasta nuestros días. Los conquistadores ibéricos erigían cruces que se denominaban “humilladeros”, y en el Vado construyeron una que revelaba los límites de la urbe, y que fue cambiada por la actual, que data de 1888, y su caseta y techo de las primeras décadas del siglo XX. Conjuntamente con ésta cruz se levantaron otras, como por ejemplo la de la capilla de San Marcos (actual templo de Todos Santos), en el sector del puente Ingachaca¹⁶⁸ (hoy puente del Vergel) donde surgió el barrio de Las Herrerías, en San Sebastián al occidente y San Blas al oriente de la ciudad (considerados ambos, barrios de indios en la etapa colonial). El nombre de Vado significa cruce, remanso, o paso, porque por la zona cruzaban el Tomebamba hacia el sector de la Universidad de Cuenca y el barrio de San Roque. A partir del siglo XX se instalaron en el barrio las panaderías, unos espacios que le imprimen identidad hasta la actualidad, por lo que el poeta César Andrade y Cordero escribió un poema denominado “Panaderita del Vado”¹⁶⁹, que fuera

¹⁶⁸ Eljuri Gabriela, Revista Coloquio número 38 de la Universidad el Azuay de 2008. Fuente: elvado.wordpress.com, consultado el 25 de octubre de 2012

¹⁶⁹ “Panaderita del Vado” es una composición en ritmo de Pasacalle, con letra de César Andrade y Cordero y música de Rafael Carpio Abad (autor de la Chola Cuencana), que fue creada por pedido de la Sra. Lola Alvarez, panificadora del barrio, quien solicitara una letra y melodía para el gremio. Este pasacalle es emblemático para el El Vado. Letra: /Panaderita del Vado, corazón de ajonjolí / /Manos blancas flor de harina y alma limpia hecha de anís // Panadera vengo a verte por el Barrio de la Cruz / / Pero el horno está cerrado y tu casa está sin luz / / Que te ocurre panadera porque tanta



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

musicalizada por Rafael Carpio Abad (1905-2004)¹⁷⁰, quién vivía en la Calle del Farol, en el barrio de San Roque, pero que se sintió siempre un morador del Vado. En éste tradicional barrio cuencano, hasta el presente habitan artesanos que han conseguido mantener intacta la historia de los morlacos¹⁷¹. Aquí, se continúa con la elaboración de artesanías y a la realización de oficios tradicionales como la confección del sombrero de paja toquilla: Miguel Pulla es uno de los referentes de ésta actividad. Así mismo la pirotecnia se mantuvo como labor de artesanía, destacándose el taller de Froilán, Gabriel, Rómulo y Carlos Torres; otra actividad artesanal que se mantiene hasta ahora es la de la hojalatería. En el Vado vivió la prioste principal del pase del Niño Viajero, Rosa Pulla Palomeque, que heredó de su madre Rosa Palomeque la tradición de realizar

obscuridad // Sólo vengo por cantarte y ofrecerte mi amistad // Son tus labios panadera dos tizonos de pasión // Has que leuden mis pesares ponme al horno el corazón / Fuente: www.cruzdelvado.com, consultado el 25 de octubre de 2012

¹⁷⁰ Rafael Carpio Abad fue un destacado músico y compositor cuencano nacido el 23 de octubre de 1905, hijo del Sr. Joaquín Carpio Cabrera y de la Sra. Margarita Abad Estrella. Su madre falleció cuando él era muy pequeño, por lo que su padre le prodigó todas las atenciones y le enseñó sus primeras letras, pues en razón de su trabajo no pudo enviarlo a la escuela. Más tarde, cuando la situación se lo permitió ingresó a estudiar donde los Hermanos Cristianos. Posteriormente asistió al taller de pintura y litografía del ilustre maestro Sr. Abraham Sarmiento, donde siguiendo sus sabias enseñanzas cultivó y sensibilizó su espíritu artístico. A los veinte años tomó la resolución de estudiar música, para lo cual se dedicó a aprender a tocar el piano. Poco a poco fue perfeccionando su técnica y avanzando en sus estudios de teoría, composición y armonía, hasta convertirse en un verdadero maestro. Fruto de su sensibilidad y talento musical es su magnífica obra creativa que abarca todos los ritmos de la música nacional. Entre sus composiciones más conocidas se encuentran los pasillos Chorrillos de Luz, Vivir Agonizando (Hoja Seca), Dolores del Alma, y Último Suspiro; el fox incaico Rosas y Espinas; el cachullapi Baila Cholita; y los pasacalles Perla Ecuatoriana, Panaderita del Vado, y el inmortal Chola Cuencana. A los 98 años de edad murió en su ciudad natal, Cuenca, el 12 de febrero del 2004. Fuente: Avilés Pino Efrén en www.encyclopediadelecuador.com, consultado el 10 de abril de 2013

¹⁷¹ Morlaco es un sobrenombre con el que se les conoce a los cuencanos en todo el Ecuador. La palabra “morlacco” es originaria de Italia y se refiere a un hombre rústico, patán; procede del habitante de Morlaquí, comarca eslava de las montañas dálmatas, donde los hombres tienen esa reputación. El término tiene varias acepciones: dinero, toro de lidia, habitante de la costa oriental del Adriático “de talla bien puesta, orgulloso de los colores de su traje de su fusil y cuchillo de los cuales nunca se separa, pobre, corajudo, amigo de la independencia”. (Albert Dumont, 1872). Individuo resabiado que finge ignorancia. De éstas definiciones se deduce que el morlaco es orgulloso de sí mismo, valiente, astuto, que aparenta lo que no es para engañar a los demás e identifica la venganza con la justicia. El padre Matovelle sostiene la teoría de que en Cuenca se asentaron muchos dálmatas y que la Inmaculada, advocación de la Virgen María de los morlacos de la Dalmacia, tenía un santuario en el barrio del Vergel con el nombre de Nuestra Señora la Morlaca. Para Alfonso Cordero es un signo de talento e intelectualidad, aunque una sentencia popular diga en latín macarrónico: *Morlacus nunquam bonus, / et si bonus nunquam perfectus, et si perfectus semper morlacus*. Fuente: María Rosa Crespo en www.elmercurio.com.ec/morlacos, consultado el 21 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

desde 1961, y cada año, ésta muestra folklórica de importancia nacional. Está considerado uno de los miradores más hermosos de la urbe cuencana, que conserva varias de las manifestaciones artísticas antiguas y modernas que se evidencian al recorrer la calle La Condamine, como la fabricación de ollas y las canales para el techo realizadas en zinc, la confección de las tradicionales y coloridas polleras hechas a mano y de los sombreros de paja toquilla, bolsos pintados a mano y zapatos con variados diseños. Una edificación de trascendental importancia es La casa de la Lira, en la calle Condamine, donde residía el músico y compositor cuencano José María Rodríguez, quién instaló una especie de academia de música para los amantes del arte de Euterpe. En la plazoleta y mirador de El Vado, existe una cruz tallada en madera, que era un símbolo de protección para los viajeros de la ciudad, además de que la actual calle Juan Montalvo, tenía en el pasado el nombre de calle de “La Cruz”, y era una calle

“ [...] estrecha, larga, sin pretiles, ni acequia al centro, y empezaba del Norte de la ciudad al Sur, viniendo a terminar en el barranco que declina al río, donde se destacaba una hermosa Cruz [...] si hubo una calle con el nombre de “La Cruz” es porque en la época colonial ya existía ese símbolo sagrado en el referido lugar; pero esto no implica a creer que la presente Cruz, tal como se conserva, cuyo material es de cal y de piedra, date del tiempo colonial, que su reconstrucción es moderna llevada a cima en el año de 1884.”¹⁷²

Además en el empedrado actual de la plazoleta del Vado, existen varias piedras con inscripciones en memoria de eventos, personajes, asociaciones, y lugares destacados de la zona, entre las que sobresalen: Crecientes del Tomebamba: 1596, 1687, 1720, 1804, 1863, 1936, 1950; Carrera de las Cruces; Eugenio Moreno Heredia; Taita Ramón Tamayo; Don Alfonso Alemán; Luis “Cocolo” Alvarez; Obispo José Carrión y Marfil; La Niña Lola; Doña Francisca Bravo; Carlos Terán Centeno; La Vecina (una cantina tradicional); La “Mama Michi” Minchala; Carmen Alvarez Picón; El “Migucho: Llivipuma; Coronel Miguel Ángel Estrella; La Mama Felicia; Don Miguel Pulla; Amistad Club 1964; Círculo Cruz del Vado 1949; Misión Geodésica Francesa; Sistema Métrico Decimal; El Metro; Barrio; Panaderita del Vado; Las “Ututas”; Coheteros; Ecuador; Rollo del Tomebamba; Julián Matadero (dos adoquines); Salida de la Ciudad;

¹⁷² Márquez, R., *Ob. Cit.*, 1995 : 94



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Teatro Popular (que posteriormente sería llamado Alhambra); El Cura sin Cabeza; El Ticti de Mama Huazha. Un espacio importante dentro de éste barrio es el El Prohibido Centro Cultural, un Museo Café de Arte Extremo, cuyo director y promotor es el artista Eduardo Moscoso (1964)¹⁷³ ubicado en la calle peatonal La Condamine, que constituye uno de los más importantes centros de arte especializado para el apoyo de las culturas urbanas, marginadas y subterráneas, razón por la que ha sido injustamente criticado por la esfera conservadora. En éste centro de cultura han expuestos algunos artistas populares como el recién desaparecido Paco Bermeo, conocido personaje del barrio de San Roque, quién presentaba esculturas en hueso de muy fina artesanía. En la letra del famoso tema cuencano “Por esto te quiero Cuenca”¹⁷⁴ del compositor Carlos Ortiz (1890-1982) también se menciona a este hermoso y tradicional barrio del Vado. Otra inspiración musical sobre el Vado y el Barranco es el tema “Amor a la orilla del río”¹⁷⁵, un homenaje a Cuenca del cantautor costarricense Diego Sojo (1970)¹⁷⁶.

¹⁷³ Eduardo Moscoso nació el 29 de julio de 1964, en Pananza un caserío muy pequeño al pie de la montaña Pan De Azúcar en medio de la selva de la provincia de Morona Santiago. Cursó sus estudios escolares en Macas, y viajó posteriormente a Cuenca, provincia del Azuay para estudiar artes en la Escuela Remigio Crespo Toral perteneciente a la Universidad de Cuenca, después de egresar es profesor en la especialidad de Escultura efectuando exposiciones individuales y colectivas en la ciudad de Cuenca y posteriormente renuncia a su puesto de profesor para tomar como opción viajar y conocer otras culturas. Su obra presenta varias temáticas, entre ellas los temores y los miedos del ser humano, la fealdad, en donde el artista busca la belleza y la espiritualidad. Fuente: www.elmercurio.com.ec, consultado el 16 de octubre de 2012

¹⁷⁴ El tema musical “Por esto te quiero Cuenca”, es un capischa compuesto por Carlos Ortíz Cobos, músico cuencano de fructuosa labor, que tiene a su haber una gran cantidad de composiciones musicales. La tonada que le dio popularidad, fue ¡ Por esto te quiero Cuenca!, letra: Por tus cholas buenas mozas, por tus longos bien plantados, por tus mañanas preciosas, y tus cielos estrellados. Por tus ríos cantadores, por tus chapas pitadores, por tus cuyes bien asados, por tu mote pelado. ¡ Por esto... por esto.... por esto, te quiero Cuenca. En la fiesta del Vado, y en la del Septenario, todos hemos bailado ya nuestro suelto de "arroz quebrado", como buenos cuencanos por siempre amamos las tradiciones. Esta mi tierra linda con miles de doctores, todos han admirado a los poetas que hay por docenas, nuestro cuenca es la tierra del buen zhumir y el agua caliente. Fuente: es.shvoong.com/por-esto-te-quiero-cuenca, consultado el 1 de noviembre de 2012

¹⁷⁵ Amor a la orilla del río es una canción compuesta como un homenaje a la ciudad de Cuenca Ecuador, por el cantautor Diego Sojo, quién vivió en esta ciudad por algunos años. Fue escrita en la ciudad de Quito en 2005, y grabada en vivo en Cuenca en el 2006. Letra: Amor a la orilla del río, amor que le ganas al frío, amor que te lavó en las piedras tu vestido, amor de flores en la plaza, que compro y llevo a tu casa, amor del adoquín del balcón y la ventana. Amor en tus ojos chiquita cuencana, tu voz como el río me llama y me encanta, amor en tus manos que mecen mi alma, es que en tu corriente navegan mis ansias, es que tu corriente me besa y me calma. Amor que bajas al Barranco, recuerdos de tiempos pasados, los hijos del sol, el Inca y sus vasallos, amor aunque el puente esté roto, te miro y recupero todo, amor entre el maíz las tejas y la Cruz del Vado. Fuentes: www.youtube.com/diegosojo, y diegosojo.blogspot.com, consultado el 1 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La Casa de los Arcos es una edificación que fue construida a finales del 1800, ubicada en la calles Condamine y Tarqui, en la subida de El Vado, a pocos metros de la Casa Vélez, que cuenta la historia de uno de los barrios más antiguos de Cuenca, de gran valor por su arquitectura y sus expresiones artísticas. Actualmente es un centro cultural adquirido, restaurado y administrado por la Universidad de Cuenca que se utiliza para exposiciones de diferentes expresiones artísticas, para conferencias, proyectos universitarios y actividades relacionadas con aspectos culturales. La Casa de los Arcos es el eje del Mega Proyecto de la Ciudad del Saber, y proyectos ecológicos de reforestación urbana, con plantas y árboles originarios de la zona como capulí, nogal, jacarandá, sigsales, y pencos. La Casa de los Arcos es la sede del departamento de difusión cultural de la Universidad de Cuenca en donde se encuentra el Museo Arqueológico del Alma Mater, con más de mil piezas concernientes a las culturas aborígenes del Ecuador, que tiene como propósito reactivar al Barranco como una zona cultural.

El campus universitario de la Universidad de Cuenca, la principal universidad de la Provincia del Azuay, también forma parte de los espacios primordiales del sector de El Barranco. Fue fundada por decreto legislativo del 15 de octubre de 1867, e inicialmente tuvo el nombre de *Corporación Universitaria del Azuay*. Su primer rector fue Benigno Malo, que inauguró en 1887 las cátedras de Química Industrial, Botánica, Zoología, Geología, Ingeniería, Litografía y grabado, bajo la gestión de profesores alemanes. A raíz de esto, se creó en 1890 la Facultad de Ciencias. En 1897 luego de la Revolución Liberal, se reconoció a la entonces *Corporación Universitaria del Azuay* como

¹⁷⁶ Diego Sojo, cantautor nacido en Costa Rica en 1970, su producción discográfica comprende los títulos "Canciones en Gira" (grabado en vivo en Nicaragua y Ecuador entre 1995 y 1997), "Brochas Gordas" (Honduras, 1999) "Vengan" (Ecuador, 2001), "Estrella de Mar" (Ecuador, 2003) y "En vivo en Ecuador" (2008). Ha realizado varias giras por Centroamérica, además de presentaciones en Cuba, Chile, México, Perú, Argentina, Colombia, Bolivia y Ecuador, invitado por la Casa de las Américas al primer encuentro "Un canto de todos" en el 2000. En su disco "Estrella de Mar" participan los cantautores cubanos Frank Delgado y Vicente Feliú y la costarricense María Pretiz. Fuente: diegosojo.blogspot.com, consultado el 1 de noviembre de 2012



Universidad del Azuay. En 1919 se creó la primera representación estudiantil en la universidad. Después de siete años, y bajo la rectoría de José Peralta, se la renombra definitivamente *Universidad de Cuenca*.

La Bajada del Padrón es una calle peatonal muy emblemática, tradicional y singularmente bonita, que ofrece una hermosa vista del Barranco y del río Tomebamba, y habla de la historia y las anécdotas de la ciudad, donde se ubicaron los artesanos desde la época colonial. Es una conexión entre la parte alta y baja de Cuenca, un corto tramo de mucho significado para la ciudad por la arquitectura colonial de la mayoría de sus casas con paredes de adobe y techos de teja, en donde hasta en la actualidad se realizan trabajos en hierro forjado. Ésta calle

“ [...] es un espacio abierto que rompe la continuidad del Barranco, y que sirve para tránsito peatonal para llegar al puente Centenario [...] ha sido un elemento muy conocido e identificador de la ciudad de Cuenca [...]”¹⁷⁷

La actual iglesia de Todos Santos, que también dio nombre al barrio, fue erigida en los inicios del siglo XIX, y reconstruida en 1924. Presenta un estilo ecléctico renacentista, en el que no se advierten elementos constructivos contemporáneos, destacándose en su frontispicio la torre alta del campanario y una portada con líneas horizontales y elementos de tipo renacentista. El interior del templo inviste una característica distintiva que es su piso, dividido en varios niveles para jerarquizar al altar y al presbiterio. Tiene un pequeño atrio triangular que está ubicado frente a la entrada principal en donde se encuentra la cruz de Todos los Santos. Frente a su fachada está una de la cruces urbanas de la ciudad. No es posible concebir a la iglesia de Todos Santos descontextualizada del Barranco, del barrio, y de la Ruinas arqueológicas situadas junto al río Tomebamba. En tiempos de la colonia era una capilla provisional en donde se celebró la primera misa católica tras la llegada de los españoles. Todos Santos, además es el nombre del primer barrio en Cuenca, conocido también con

¹⁷⁷ Entrevista al historiador Claudio Malo, en www.telarama.ec/videos, consultado el 19 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

el nombre de Las Panaderas, en el que se instalaron los ibéricos aprovechando los beneficios que les ofrecía el río Tomebamba, en donde construyeron grandes molinos de granos. Actualmente se conservan varios hornos de leña en este sector, como símbolo del esfuerzo y de la organización de la comunidad.

2.3 Importancia del Barranco para la ciudad

El tradicional tramo cuencano de El Barranco constituye uno de los espacios primordiales de la ciudad dentro del contexto geográfico, histórico, arquitectónico, urbanístico, artístico, cultural, identitario, temporal, paisajístico, que refleja las costumbres cuencanas de las cuales hemos asimilado los nacidos en ésta ciudad.

El Barranco de Cuenca es un espacio urbanístico que fue iniciado por los aborígenes cañaris e incaicos junto al río Tomebamba; una zona representativa, donde el proceso de mestizaje entre las tres estirpes, la Cañari, la Quichua y la Española, se fue expandiendo a través del tiempo. Es un sitio que preserva aún, varios referentes materiales e intangibles de los grupos étnicos componentes de esta mixtura racial. En el sector del Barranco se encuentran ubicados los vestigios arqueológicos de Todos los Santos y de la Ciudad de Tomebamba.

Por el hecho de estar junto al río Tomebamba, El Barranco tiene gran importancia, en aspectos de la tradición cuencana, como por ejemplo por el hecho de que durante varios años concurrían las familias a las orillas de éste río para lavar la ropa sobre las piedras¹⁷⁸. Aunque prácticamente ésta costumbre va de a poco desvaneciéndose, todavía sigue siendo una especie de imagen representativa de las orillas del Julián Matadero.

El hermoso paisaje que presenta El Barranco es otra característica de vital importancia a nivel de la ciudad, que torna el ambiente mágico, y que es reconocido por nacionales y

¹⁷⁸ Fuente: www.hoy.com.ec, consultado el 19 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

extranjeros como único a nivel del país. La posibilidad de múltiples accesos ya sea por el Puente del Vado, la calle Condamine, la Calle Larga (desde los inmuebles ubicados en ésta calle), la Bajada de Todos Santos, la Av. 12 de abril, la Bajada del Padrón, la Bajada y el Puente de Centenario, entre otros, permite ubicaciones privilegiadas, para admirar, fotografiar y videografiar la belleza del entorno natural y arquitectónico del mencionado espacio cuencano.

Otra característica de éste importante sector de la urbe cuencana, es el hecho de que representa un límite natural entre el centro histórico y la ciudad moderna, en donde se conjugan varios estilos arquitectónicos.

A lo largo de su extensión se encuentran galerías de arte y museos, entre los que podemos mencionar al Museo del sombrero de paja toquilla o “Sombrero de Panamá”, el Museo de las Culturas Aborígenes que posee más de 8.000 piezas arqueológicas, el Museo del Banco Central, que data de los inicios de los años 80, conjuntamente con los Vestigios Arqueológicos de Pumapungo, el Centro de Artes Populares Interamericano y el Museo del CIDAP, con cerca de 7.000 piezas de colección, que comprenden artesanías de varios países latinoamericanos, el Museo de Historia de la Medicina Guillermo Aguilar Maldonado, en la antigua Escuela de Medicina de la Universidad de Cuenca, el Museo Remigio Crespo Toral, que tiene más de 18.000 piezas arqueológicas y cerca de 700 piezas de arte colonial.

Otra característica relevante es que El Barranco está como detenido en el tiempo por la presencia de artesanos entre zapateros, talabarteros, peluqueros, hojalateros, talleres de sombreros, joyas, farmacias, tiendas, casas museos, talleres de Forja en Cobre, en los que se fabrican pailas de cobre, rejillas de alcantarillas.

Además ha sido una inagotable fuente de inspiración para artistas plásticos, poetas, músicos, cantautores, quienes han buscado sus musas entre el río, los puentes, la historia, las calles, las plazas, los mercados, los adoquines, los aleros, los balcones, y las casas coloniales de éste hermoso sector de la ciudad de Cuenca.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El Barranco, es un lugar privilegiado de la ciudad, por ser un espacio que preserva las tradiciones y los hábitos de vida, la idiosincrasia, la conducta, de los cuencanos, un pueblo mestizo en su mayoría, pero que también incluye a población indígena, afroecuatoriana y blanca entre otras.

“ Cuando se realizó el Censo de Población y Vivienda en el año 2010 en la ciudad de Cuenca, los resultados, que sugieren la existencia de un proceso de auto-identificación según las costumbres y tradiciones propias de los ciudadanos, indican la presencia de Mestizos en un 89,7%, Blancos 5,7%, Afroecuatorianos con un 2,2%, Indígenas con el 1,8%, Montubios con un 0,4%, y Otros 0,2.% ”¹⁷⁹

La identidad cuencana puede ser reflejada en este espacio urbano de tanta significación, y perpetuar nuestros orígenes, el quiénes somos, hacia donde caminamos, y cuestionarnos en que momento la esencia de nuestra cultura pudo complicarse por la colonizadora acción, y haberse trastocado e incluso absorbida por el fenómeno capitalista.

El mestizaje cultural, representado mágicamente por el Barranco de río Tomebamba es nuestro sustento para la ejecución de la presente obra, una Suite de géneros musicales ecuatorianos, matizada completamente por elementos extranjeros, pero con la convicción de esa justa y necesaria retrospección musical.

¹⁷⁹ Resultados del Censo de Población y Vivienda del INEC, en el año 2010. Fuente: www.inec.gob.ec/estadisticas, consultado el 4 de octubre de 2012



Cap. III

Géneros aplicados a esta composición

3.1 El Pasillo

El Pasillo es un género musical que llegó a ser un símbolo del mestizaje hispanoamericano, debido a que procede de géneros musicales importados desde Europa hasta América, en donde fue adquiriendo diversas características según la región en donde se desarrollaba. Está escrito en el compás de 3/4 y generalmente tiene tonalidad menor. El Pasillo es una danza autóctona de Colombia, desde donde se extendió hacia Centroamérica a finales del siglo XIX, adquiriendo un carácter folklórico en cada uno de los países por los que se difundió, pero es en el Ecuador donde llegó a ser considerado un símbolo musical de la nacionalidad.

Se deriva del vals europeo, llega al Ecuador con las guerras independentistas a comienzos del siglo XIX. Es innegable el aporte del vals en la interpretación del Pasillo. El Pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado, e inicialmente considerado únicamente una pieza instrumental y su ejecución estaba apoyada

“ [...] en los tres instrumentos “básicos” de la música andina: bandola, tiple y guitarra a veces complementados con violín. Posteriormente aparece el pasillo vocal que incluye letras de gran contenido poético e incluso son poemas musicalizados [...] ”¹⁸⁰

¹⁸⁰ Santana, F., Carlota Jaramillo, la reina del Pasillo ecuatoriano, en www.eluniverso.com, consultado el 14 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El Pasillo es un género musical hispanoamericano que en el Ecuador ha sido considerado la música nacional por excelencia, porque simboliza el sentimiento del alma ecuatoriana.

“ El pasillo es una especie de injerto europeo y americano que se enraizó primero en Colombia para hacer su ingreso luego al Ecuador.”¹⁸¹

Podemos afirmar que es de procedencia mestiza, y que surgió en el segundo tercio del siglo XX, en los territorios que tiempo atrás comprendían a la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela). Comenta el compositor ecuatoriano Paco Godoy (1971), que el Pasillo surgió cuando aún no existía Ecuador, sino únicamente la Gran Colombia, por lo que

“ [...] en un momento de la historia del Pasillo, a éste género musical [...] también le decían el Colombianito, pero no se referían a la actual República de Colombia, sino a la Gran Colombia. Entonces debemos decir [...] los ecuatorianos con mucho orgullo, que el pasillo es nuestro, y que nos pertenece [...] ”¹⁸²

Son muy pocas las composiciones con una extensión de mas de setenta compases sin repeticiones. Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), un compositor quiteño que fue además musicólogo, director de banda, y gran coleccionista de instrumentos musicales sostiene que el Pasillo es un baile popular de Colombia que se extendió hasta el Ecuador, cuya figuración era bastante similar al “Valzer, pero más ligero y saltado.”

¹⁸³

Otras opiniones plantean que es una adaptación del vals europeo. En la actualidad, con poquísimas excepciones, en el Ecuador solo permanece el pasillo de movimiento lento y

¹⁸¹ Aguirre, E., 2002: 9

¹⁸² Historia del pasillo ecuatoriano, en www.youtube.com, consultado el 19 de noviembre de 2012

¹⁸³ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005: 1090



Propuesta compositiva de la obra Duenes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

tonalidad menor. Según el periodista Alejandro Andrade Coello (1881-1943), el pasillo es introducido en Quito en 1877, en el gobierno de Veintimilla. Los compositores iniciales de éste género en el Ecuador fueron Aparicio Córdova (184- ca. 194-) con el tema “ Los bandidos” y Carlos Amable Ortiz (1859-1937), además de un desconocido joven compositor de apellido Ramos¹⁸⁴. A partir del Pasillo de baile surgió una versión cantada que fue dando forma a lo que en la actualidad se conoce como Pasillo canción.

El nombre de Pasillo se puede traducir como “baile de pasos cortos”, y proviene de la manera en que se lo bailaba, con pasos cortos y rápidos. El baile de éste genero está considerado un ejercicio bastante fuerte, debido a la exigencia física en su interpretación, poniendo a prueba a los bailadores más expertos, y convirtiéndose en una

“ [...] “pieza de resistencia” en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. Era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama, ya que se trataba, no de una danza suelta popular sino de un baile “cogido” en que la pareja estrechamente abrazada por la cintura debía girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo; eran frecuentes los desmayos en estos saraos muy concurridos [...]”¹⁸⁵

Existe mucha diferencia en la agógica, ya que pueden existir pasillos con carácter alegre y bailable -del que hay muchísimo sobretodo en Colombia- como también con carácter lento y melancólico. El musicólogo y folclorólogo colombiano Guillermo Abadía Morales (1912-2010) sostiene que:

“[...] la denominación de “pasillo” como diminutivo de “paso” se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. El “pasillo”, en compás de 3/4

¹⁸⁴ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005: 1089

¹⁸⁵ Wong, K., La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Banco Central del Ecuador, Quito 1999, Copiados obtenidos en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

tiene una longitud de 25 a 35 centímetros.”¹⁸⁶

Con respecto a los textos podemos exponer que éstos estuvieron influenciados por la poesía modernista, corriente literaria que tuvo su apogeo en el país con los poetas de la “Generación Decapitada”¹⁸⁷ en la década de 1910. A principios del siglo XX fue el único género mestizo de gran popularidad que no tenía relación directa con las raíces indígenas y afro ecuatorianas. Los pasillos de esa época se asemejaban más a la “música criolla” que a una música indígena o mestiza.

Tanto su origen como su evolución están sujetos a varias versiones y teorías, algunas sin sustento histórico-musical.

“[...] El pasillo surge durante la época independentista en los Andes neogranadinos y grancolombianos en las primeras décadas del siglo XIX como una adaptación del vals austriaco, variación que determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de valse [...]”¹⁸⁸

¹⁸⁶ Wong, K., La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX, Idem

¹⁸⁷ La Generación Decapitada es un nombre designado por el escritor Raúl Andrade al grupo de poetas de la generación modernista ecuatoriana formado por cuatro poetas jóvenes ecuatorianos en las primeras décadas del siglo XX. Ellos son dos guayaquileños, Medardo Ángel Silva y Ernesto Noboa y Caamaño; y, dos quiteños, Arturo Borja y Humberto Fierro, fueron los precursores del Modernismo en el Ecuador. Estos cuatro escritores fueron grandemente influenciados por el movimiento modernista de Rubén Darío y la poesía simbolista francesa de finales del siglo XIX. Todos leyeron en su lengua original a emblemáticos bardos franceses como: Baudelaire, Victor Hugo, Samain, Rimbaud y Verlaine. A esta generación se la denominó “decapitada” por el hecho de que todos estos poetas murieron a muy temprana edad, Silva a los 21, Borja a los 20, Fierro a los 39, Noboa a los 38; y porque la muerte de los cuatro fue por suicidio. Es importante el hecho de que aunque ellos se conocieron en vida e incluso se dedicaron poemas mutuamente, nunca se reunieron para crear propiamente una agrupación literaria. Muchos de los poemas de Medardo Ángel Silva de su libro *El árbol del bien y del mal* pueden ser escuchados en la música del cantante ecuatoriano Julio Jaramillo, como por ejemplo el poema *El alma en los labios*, que Silva escribió días antes de su muerte y que estaba dedicado a su amada, dejando así en claro su estilo de poesía depresiva, melancólica, llena de hermosos versos de amor llamando tal vez sin querer a la muerte en forma de musa inspiradora. Fuente: www.encyclopediadelecuador.com, consultado el 20 de enero de 2013

¹⁸⁸ Wong, K., La nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Banco Central del Ecuador, Quito. 1999, Copiados obtenidos en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Básicamente se lo relaciona con géneros musicales europeos, y con la música indígena. Y es así, que se lo asocia con el Lied alemán, el Fado portugués, el Zortzico vasco, con el Passepied francés, y el Vals austríaco. Éstas conjeturas tienen como factor común el hecho de tratar de buscar una raíz europea al género. Según la investigadora y musicóloga Ketty Wong

“ Las hipótesis que proponen un origen europeo para el pasillo reflejan un deseo de “blanquear” el género musical y encontrar su origen en la herencia europea de la nación mestiza.”¹⁸⁹

Por otro lado las versiones indigenistas sostienen que el Pasillo tiene conexión con el Sanjuanito, el Yaraví, el “Toro rabón”, un género musical de la sierra ecuatoriana.

“ El musicólogo Segundo Luis Moreno [...] que en el siglo XX compilara y transcribiera la música indígena de la provincia de Imbabura, sostiene que hay una estrecha relación entre el pasillo y el *toro rabón*. El último es un baile con un patrón rítmico ternario similar al del pasillo que fue aparentemente popular en las postrimerías del siglo XIX.”¹⁹⁰

Moreno no sabe con exactitud el significado del nombre de la danza llamada el “toro rabón”, pero anota que éste

“[...] puede encerrar en sí alguna sátira: solamente me consta que la pareja se colocaba en el salón de baile en sentido diagonal, y que uno de los dos –no recuerdo cuál- iba como toreando al otro, e impidiéndole invadir su campo

¹⁸⁹ Wong, K. La nacionalización del Pasillo ecuatoriano ecuatoriano a principios del siglo XX. Idem

¹⁹⁰ Moreno S., en Wong, K. La nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Banco Central del Ecuador, Quito. 1999, Copiados obtenidos en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

[...] En ésta danza se encuentra el lejano gérmen de nuestro pasillo, no tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo del acompañamiento. ”¹⁹¹

Existe también posturas que vinculan al Pasillo con las tonadas del “Pase del niño”¹⁹², aunque Ketty Wong duda de la legitimidad de ésta relación, arguyendo que sólo se basa en la etimología de las palabras Pasillo y Pase del niño.

La versión más aceptada, desde el enfoque de éste trabajo, es la que sostiene que el Pasillo se deriva del Vals europeo, y que fue introducido a nuestro territorio desde Colombia y Venezuela. Éste género no es exclusivo del Ecuador; existen Pasillos con características rítmicas y melódicas similares en Colombia, Venezuela, Panamá y Costa Rica (Pasillo Guanacasteco), aunque en éstos países no son considerados símbolos de identidad nacional. Con el tiempo fue influenciado por la música e idiosincrasia de las diferentes regiones de estos pueblos, es así que el Pasillo colombiano recibe la influencia del Bambuco, mientras que el Pasillo venezolano del Joropo. El Pasillo en Colombia es un ritmo de gran autenticidad folklórica presente en casi todas las zonas geográficas del país, que utiliza figuraciones, estilos, y hasta una organología propia, con influencias de otros aires, principalmente del Bambuco, con una ejecución vocal más lenta y cadenciosa, y con uso frecuente de calderones. En éste país se practica tanto el Pasillo fiestero e instrumental, como el Pasillo vocal. Abadía Morales se refiere al

¹⁹¹ Moreno S. 1996: 72

¹⁹² El Pase del Niño, es una tradición muy antigua, en la que se brinda culto al nacimiento de Cristo, el Niño Dios. Se realizan procesiones cargadas la figura del niño. Los niños se disfrazan de ángeles y pastores, van acompañados de la banda del pueblo, que tocan los villancicos populares. La procesión culmina en una iglesia en la que se celebra la misa. Los Pases de el Niño se celebran el 24 de diciembre de cada año. El pase del Niño que se celebra el primero de enero, y el pase del Niño Rey, que se celebra el 5 de enero a los cuales se les denomina “Pases Menores” en los cuales la participación de la población es menor. Los Priostes son las personas que auspician social y económicamente las fiestas religiosas, sus tareas son las de organizar el Pase realizar las invitaciones y cubrir los gastos económicos. La manera de seleccionar a éstas personas es muy variada, ya que algunos casos son personas designadas o son personas que solicitan serlo. Fuente: www.discoveringecuador.com, consultado el 25 de noviembre de 2012



Pasillo vocal indicando que se lo interpreta

“ [...] tal como en las demás canciones cordilleranas el pasillo se ejecutó en voz sola de trovador o, más usualmente, en la conjugación de las dos voces típicas, primo y segundo. Del mismo modo a como ocurrió en lo instrumental, el repertorio de canciones en aire de pasillo fue copiosísimo. El acompañamiento varió desde el habitual de los salones que era el piano, hasta el característico del ambiente popular que eran el tiple y la guitarra de los serenateros o bien la estudiantina o conjunto de cuerdas. En cuanto al tipo fiestero e instrumental se hizo tan popular que llegó a sobrepasar en número de composiciones al bambuco [...] Si en los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas arpas y liras que asociaban violines y flautas al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd, en el ambiente puramente popular no se salía de los grupos de cuerdas llamados “estudiantinas”, con percusión de “chuchos” y “guaches” y más habitualmente para este caso especial de los pasillos, de “panderetas” y “cucharas”. En la ejecución instrumental del pasillo hoy se considera insustituible la percusión de “cucharas” que llenan su función de cencerros o, mejor aún, de castañuelas criollas; pero estas cucharas no van enfrentadas como las castañuelas por su cavidad, sino por el dorso. En los salones el pasillo instrumental, desde comienzos del siglo XIX (1800) hasta las tres primeras décadas del siglo XX (1930) se interpretaba con coreografías, modalidad que ahora solo se aprecia en las representaciones culturales [...]”¹⁹³

El Pasillo panameño se parece mucho al de Colombia, pero tiene en su contenido estructural un desarrollo de tres y hasta cuatro partes, y mezcla en una misma composición la modalidad fiestera y la lenta, además su ritmo posee un aire al estilo mejoranero, que es una ejecución con la denominada Guitarra Mejorana.

El Pasillo en el Ecuador fue influenciado por el Sanjuanito y el Yaraví por ello es lento y melancólico y a diferencia de los otros países, en Ecuador el pasillo se convirtió en el símbolo musical de la nacionalidad. Según las investigaciones de la Dra. Ketty Wong menciona que el Pasillo ecuatoriano

“ [...] desde principios del siglo XX deja de ser un género festivo tocado en

¹⁹³ Abadía Morales, Guillermo. *La Música Folklórica Colombiana*, Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1973. Fuente: books.google.com/books, La música folklórica colombiana, consultado el 14 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

las retretas o en los salones y se vuelve canción que recita textos melancólicos y reflejan sentimientos de pérdida y de añoranza, hablan de la belleza de sus mujeres o expresan la valía de sus hombres y la nostalgia por el ser amado. Aunque existen además, textos que expresan admiración por los paisajes ecuatorianos, y muchas veces estos pasillos en honor de una región o ciudad son más conocidos que los propios himnos como es el caso del conocido "Guayaquil de mis amores" de Nicasio Safadi. Tal sentimiento evidencia un comportamiento fuertemente representativo de la nacionalidad ecuatoriana que acompaña el sentido abiertamente romántico de éste género musical [...] Debido a su capacidad de integrar y generar distintos significados entre distintos grupos sociales, étnicos y generacionales, el pasillo se ha convertido en la música nacional por excelencia [...]”¹⁹⁴

Existen imperceptibles diferencias entre el Pasillo Costeño, el Pasillo Lojano, el Pasillo Cuencano y el Pasillo Quiteño. Desde la segunda década del siglo XX, se fueron introduciendo en éste género musical, algunos de los más importantes poemas de escritores ecuatorianos.

Los Pasillos ecuatorianos empiezan a diferenciarse de los Pasillos colombianos, cuando los compositores musicalizan los versos de la poesía modernista, es decir se empieza a cantar a la nostalgia y al desamor, adquiriendo un aire sentimental y melancólico, perdiendo el carácter bailable.

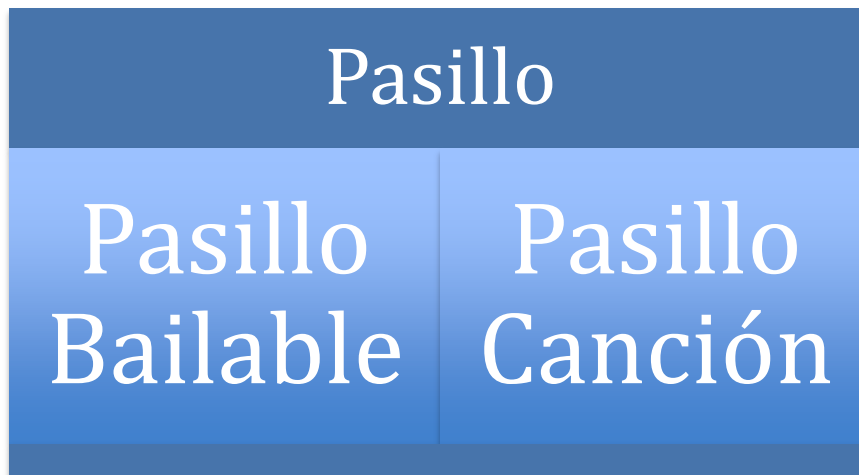
Varias han sido las funciones que ha desempeñado este ritmo en la vida socio cultural de los ecuatorianos. Originalmente fueron interpretados por las bandas militares en las retretas, después fue un baile popular, música de salón, pero es en el siglo XX donde éste se vuelve una canción, cuyos textos evocan los amores frustrados, el despecho, la ausencia de la mujer amada. Por este motivo ha sido también llamado la “canción de la nostalgia” o “canción del desarraigo”. Pero también otros textos pueden expresar admiración por los paisajes ecuatorianos, por la belleza de la mujer, y la valentía de sus hombres.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Wong, K., La nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Banco Central del Ecuador, Quito. 1999, Copiados obtenidos en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical.

¹⁹⁵ Wong, K., La nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. Idem



Es un género musical que se manifiesta en dos variantes principalmente, que son el Pasillo bailable y el Pasillo canción. Otro tipo es el Pasillo de reto o contrapunto. Otras clasificaciones reconocen al Pasillo instrumental fiestero, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, retretas y corridas de toros, y al Pasillo lento vocal o instrumental, característico de los cantos enamorados, el de desilusiones, de luto y de recuerdos; éste es típico en las serenatas¹⁹⁶. Se menciona otra modalidad que es el Pasillo coreográfico, que en la actualidad está en desuso y que era una variedad del Pasillo fiestero para ser bailado con coreografías en grupo¹⁹⁷.



Existía además la costumbre de cambiar la letra de los Pasillos de moda, por textos románticos que eran dedicados a las damas pretendidas o enamoradas. El escritor y político ecuatoriano Eudófilo Álvarez (1876-1940) se refiere al género como una

“ [...] música contradictoria, tan agitada y alegre como melancólica.”¹⁹⁸

¹⁹⁶ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005: 1049

¹⁹⁷ Wong, K., La nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Banco Central del Ecuador, Quito. 1999, Copiados obtenidos en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical.

¹⁹⁸ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005: 1090



Ciertas líricas de algunas de estas composiciones también usaban términos ofensivos al describir a la mujer, pero es de destacar que ninguna de estas composiciones ha formado parte del repertorio antológico.

En la década de 1970-1980 existió un período de degeneración, debido al hecho de que se escribieron Pasillos que comenzaron a ser identificados como “música rockolera” es decir “música de cantina”, y asociado con las clases populares. Este fenómeno en realidad constituyó una crisis identitaria en el Ecuador, debido al impacto generado sobre todo en cierto sector de la población juvenil, la que muy difícilmente aceptaría ser relacionada con los estratos sociales con los que se asociaba al género.

Muchos reportajes de prensa aparecen denunciando un manoseo al género. Pero por otra parte, grupos de intelectuales y músicos académicos hacen propuestas de modernización del género a través de innovaciones armónicas y tímbricas. Se habla de salvar al pasillo, y a la música autóctona en general.

Pese a que algunos grupos sociales han comenzado a catalogar al Pasillo como un género anticuado, creemos que actualmente ha habido un resurgimiento de éste género, debido precisamente a nuevas propuestas que han venido a refrescar, por decirlo de alguna manera, esta etapa de manipulación del folklore seguramente con fines comerciales, lo cual no deja de ser halagador. Es evidente que muchos artistas están tomando otras posturas frente a la identidad cultural que la música refleja, lo cual es plausible frente a una exagerada difusión de música comercial de poco contenido artístico.



Si reconocemos que nuestro país es una nación mestiza, es evidente el aporte hispánico, que se refleja en muchos aspectos culturales. Al hablar de Pasillo “clásico” podemos observar principios característicos propios de este aporte como son las formas poéticas, el ritmo ternario, no generalizado en la música indígena, el acompañamiento instrumental de estilo europeo como las guitarras, el piano, y las bandas militares. Muy diferente son los Pasillos creados en las últimas décadas del siglo XX donde los elementos de la música indígena son mayores, ya sea en la melodía, el tempo más lento, las formas cadenciales con matices pentafónicos, los timbres en las voces e instrumentación. Entonces podemos notar que en el Pasillo “clásico” se destaca la raíz hispánica, mientras que en las composiciones de finales del siglo XX parece sobresalir la raíz indígena. Es un claro ejemplo de como un mismo género musical que representa la identidad nacional, puede cambiar con sólo modificar algunos de los elementos musicales.

Al referirnos al análisis musical del género, comenzaremos anotando que su estructura es de forma A-B-A, con sus variadas posibilidades. Si el tema tiene introducción, ésta puede tener cuatro, ocho, o doce compases, que en muchos casos tienen tonalidad menor. En la primera parte de la pieza se expone el tema que igualmente suele estar en tonalidad menor; es de resaltar que el uso de tonalidades mayores viene desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En la segunda parte hay una modulación a tono mayor, que en algunos casos presentan también un cambio a movimiento allegro. El final puede incluir una cadencia armonizada que a veces incluye un ritardando.

Al final de los años treinta apareció la tendencia a terminar el Pasillo con un acorde fuerte en el segundo tiempo, influencia adquirida de la Mazurca¹⁹⁹, una danza polaca del siglo XVII, practicada por la aristocracia ecuatoriana, como por otros estratos que

¹⁹⁹ Moreno, S. L., en Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005: 1091



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

incluían a esclavos, que con su sabor y cadencia, crearon una variedad a esta danza, llamada Mazurca Negra. Al respecto Segundo Luis Moreno exhorta a los compositores ecuatorianos de Pasillos a que:

“ [...] no los terminen con un acorde en el segundo tiempo, como si fueran mazurcas; pues, el pasillo no tiene ninguna relación rítmica con ésta danza clásica, siendo sabido -por otra parte- que el acento del segundo tiempo del compás de tres por cuatro, es débil; terminar en éste y con un acorde fuerte, es ir en contra de las leyes de la naturaleza; de aquí que toda persona cultivada –aunque no se explique la causa- siente verdaderamente malestar y disgusto al escuchar la conclusión de los pasillos en el segundo tiempo, que le produce la ingrata impresión de tropiezo. ”²⁰⁰

Antes de su nacionalización (décadas de 1920 y 1930), el Pasillo tenía gran popularidad. En el Fondo Vaca²⁰¹ las partituras de pasillos para piano y para banda constituyen el mayor porcentaje. No se ha podido hallar documentos ni evidencias que demuestren la existencia de éste género a fines del siglo XIX, con excepción de algunas partituras de Carlos Amable Ortiz, y de unos pocos compositores más. En éste marco se puede afirmar que el género no ha sido parte de los ritmos nativos y criollos de la época colonial.

Las primeras grabaciones de Pasillos que fueron realizadas por el dueto “Ecuador”, integrado por Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi, hicieron que el género se difundiera a gran escala, logrando masificar su presencia internacional. Importante es mencionar

²⁰⁰ Moreno S. L. *Ob. Cit.*, 1996: 182

²⁰¹ El Fondo Vaca es una compilación formada por partituras, rollos de pianola, discos de pizarra y fotos con imágenes de la colección de partituras antes de ser adquiridas por el Banco Central del Ecuador. Este Fondo presenta un espectro de la música nacional y extranjera que se escuchaba en Ecuador a fines del siglo XIX y primera mitad del XX. Fue creado por el compositor lojano José Miguel Vaca Flores. Fuente: museos-ecuador.gob.ec, consultado el 29 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

también al inolvidable cantante guayaquileño Julio Jaramillo (1935-1978)²⁰², cuya carrera influyó en el auge del Pasillo, además de ser considerado como el creador de un tipo de Pasillo, el Pasillo “rockolero”²⁰³; por esta razón en nuestro país se declaró al 1 de octubre como día del Pasillo ecuatoriano, por conmemorarse ésta fecha el nacimiento del “Ruisseñor de América”.

“ La iniciativa de el 1 de octubre se constituya en el Día del Pasillo Ecuatoriano fue tomada poco después del fallecimiento del recordado Julio Jaramillo (J.J.) que precisamente en ésta fecha ocurrió su nacimiento en la ciudad de Guayaquil en el año de 1935.”²⁰⁴

²⁰² Julio Alfredo Jaramillo Laurido (Guayaquil, 1 de octubre de 1935 - 9 de febrero de 1978) fue un cantante ecuatoriano al que se lo llamaba “El Ruisseñor de América”. Hijo de Juan Pantaleón Jaramillo Erazo, originario de la población de Machachi en Pichincha, y de Apolonia Laurido Cáceres, guayaquileña de ascendencia jamaicana. Su primer contacto con la música fue a través de Ignacio Toapanta, un vecino que le dio lecciones de guitarra y le dejaba jugar con los instrumentos musicales. En sus inicios bohemios, solía frecuentar La Lagartera, una esquina donde los músicos ofrecían serenatas. Con el tiempo, los músicos aceptaron su presencia y dejaron que los acompañara con la guitarra y en ciertas ocasiones le permitieron que cantara. Su primera presentación la realizó en Radio Cóndor, donde conoció a Rosalino Quintero, con quien forjaría una amistad y más tarde sería su arreglista, guitarrista y requintista. Con un vals peruano, titulado Fatalidad (música de Laureano Martínez Smart y letra de Juan Sixto Prieto), que ya había grabado Olimpo Cárdenas exitosamente con discos Victoria en Medellín, Jaramillo salió a la fama en marzo de 1956. En vez usar la guitarra, Rosalino Quintero utilizó el requinto, y le dieron un ritmo entre vals peruano y pasillo ecuatoriano. Otros temas con los que su carrera siguió en ascenso fueron Te odio y te quiero, Hojas muertas, Elsa y Carnaval de la vida fueron las más populares, aunque Nuestro juramento, del puertorriqueño Benito de Jesús, que su arreglista convirtió en bolero, tuvo un éxito especial. La versatilidad en la voz de Jaramillo le llevaron a interpretar exitosamente temas en ritmos tan variados como bolero, tropical, tango, vals, pasillo, joropo e incluso rock and roll. En 1959 Julio debutó en televisión en un programa especial de Telecuador. Ese mismo año debutó en el cine, junto a Antonio Santos, en el drama Mala mujer. Al poco tiempo de recibir una remesa de discos en México, la disquera Peerless se interesó por Julio, que casi de inmediato tuvo que hacer giras de concierto por Perú y Chile. A Colombia llegó por primera vez a Cali, donde se reencontró con su hermano Pepe, que dos o tres años antes había emigrado. En los intervalos de sus viajes Julio cantó en los cines de Guayaquil, pues era costumbre que un artista se presentara antes de una película. Fue tal el éxito que inicialmente cantaba los sábados y domingos, y tuvieron que extenderle el contrato para que cantara toda la semana dos veces por día. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/jaramillo.htm, consultado el 20 de noviembre de 2012

²⁰³ Alarcón Durán Lilian en www.lilianalarcon.blogspot.com/dia-del-pasillo-ecuadoriano, consultado el 20 de enero de 2013

²⁰⁴ Aguirre, E., *Ob. Cit.*, 2002: 9



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Entre los Pasillos ecuatorianos más populares se pueden mencionar a *Sendas distintas*, *Pasional*, *Invernal*, *Ángel de Luz*, *Como si fuera un niño*, *El Lírico*, *El alma en los labios*, *Esta pena mía*, *Faltándome tú*, *Lamparilla*, *Mis flores negras*, *Playas del adiós*, *Pequeña ciudadana*, *Sombras*, *Ojos que matan*, *Romance de mi destino*, *Rosario de besos*, *Se va con algo mío*, *Tu y yo*, *Vamos linda*, *El Aguacate*, entre muchos otros.

Algunos intérpretes y compositores importantes de este género son Enrique Espín Yépez, los hermanos Miño Naranjo, el dúo Benítez - Valencia, Carlota Jaramillo, Los Brillantes, los hermanos Villamar.

Algunos patrones del ritmo de Pasillo son



En el siglo XXI aún se encuentran vigentes los Pasillos tradicionales, interconectándose con ritmos y estilos contemporáneos, dejando de lado las posibles brechas generacionales; y es que en la última década se ha trabajado en la reedición de Pasillos, asociándolos con ritmos modernos, y por supuesto renovando el estilo y reafirmando la identidad ecuatoriana.

El Pasillo Invernal, uno de los más renombrados dentro del género, del compositor Nicasio Safadi (1896-1968), en un versión para piano²⁰⁵:

²⁰⁵ Fuente: www.soymusicaecuador.blogspot.com, consultado el 30 de enero de 2013



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

The image displays two pages of a musical score for a piece titled "Intermedial" by Gerardo Guevara. The score is written for piano and is organized into two columns. Each column contains six systems of music, with each system consisting of a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The left page is headed "Intermedial" and "Pavlova-ecuatoriana". The right page has a tempo marking "Allegro".

Otro ejemplo muy importante del Pasillo ecuatoriano es la afamada obra “El Espantapájaros” del maestro Gerardo Guevara (1930):²⁰⁶

²⁰⁶ Fuente: www.soymusicaecuador.blogspot.com, consultado el 30 de enero de 2013



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



3.2 El Albazo

El Albazo (también conocido por su diminutivo Albacito) es un ritmo y una danza alegre ecuatoriana de la serranía, de raíz indígena y mestiza, escrito generalmente en compás binario compuesto de 6/8, y en ocasiones en 3/8 y 3/4 en tempo allegro moderato, cuyo origen se remonta a finales del siglo XVIII; se fue creando desde la colonia cuando hubo una mixtificación de algunos elementos musicales ibéricos con los vernáculos de la música indígena. Las primeras partituras son del siglo XIX, pero obviamente se lo conoce desde épocas anteriores.

Generalmente ha sido asociado con agrupaciones musicales denominadas bandas de pueblo, que van por las calles en las festividades importantes al alba, por eso su nombre más el sufijo aumentativo “azo”. Puede ser interpretada con guitarra y requinto, con banda de pueblo, y actualmente por grupos de diversas tendencias. Son tradicionales en varios cantones de las provincias de Chimborazo, Pichincha y Tungurahua. Los compositores trascendentales de Albazos por lo general han sido de la zona interandina



del país.

En Licán (Provincia de Chimborazo) el Domingo de Ramos se inicia con el Albazo mientras se bebe canelazo²⁰⁷ y chicha²⁰⁸. También en Alausí, en Cayambe y Pomasqui (Provincia de Pichincha) se tocan Albazos desde el 29 de Junio de cada año por las fiestas de San Pedro. El Albazo, también acompaña un baile de tejido de las cintas en Tisaleo (Provincia de Tungurahua). En un punto geográfico llamado Chaupicruz a las 4 de la mañana se ofrece un Albazo dedicado a los sacerdotes²⁰⁹.

Es de suponer que el Albazo es uno de los ritmos musicales que fue formándose y sincretizándose en la etapa colonial; se afirma también que el Albazo estuvo presente en las serenatas, es decir en la interpretación de algunos temas al pie del balcón de la persona amada.

“ Cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un albazo al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos, acompañándose de la clásica guitarra [...]”²¹⁰

El nombre de Albazo no se refería inicialmente a la composición musical, sino al estruendo bullicioso de música y cohetes que se desplegaba en los poblados, cuando se celebraban las fiestas religiosas importantes.

“ Luis Humberto Salgado (1903-1977) consideraba al albazo como una danza criolla de movimiento vivace “se bailaba (y aún se baila) a los primeros albos matinales de donde proviene su nombre. Ésta y el “alza que te han

²⁰⁷ Bebida caliente de canela con aguardiente o licor

²⁰⁸ Bebida fermentada de maíz

²⁰⁹ Prioste es la persona que aporta económicamente para las fiestas, generalmente religiosas.

²¹⁰ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002:107

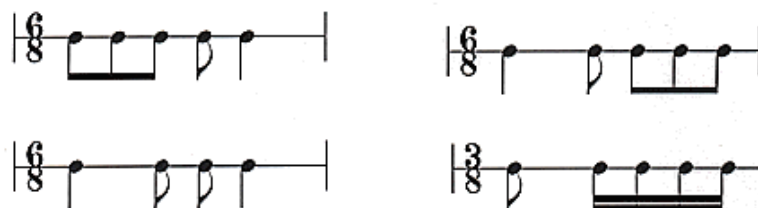


Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

visto” puede decirse que son representantes del criollismo musical ecuatoriano, que con sus ritmos sensuales, han servido para despertar el espíritu festivo y conservar la alegría en las diversiones de esta [naturaleza]”. Este mismo compositor incluye en su catálogo albazos escritos en compás de 3/8 y en compás de 6/8 (lo cual no corresponde con el ritmo del albazo, sino más bien del aire típico [...])”²¹¹

Segundo Luis Moreno hace dos transcripciones de Albazos, uno escrito en compás binario compuesto de 6/8 y el otro escrito en el ternario de 3/8. En el primero, en 6/8 el acompañamiento rítmico contiene una negra, dos corcheas y una negra; y, en el de 3/8 una corchea y cuatro semicorcheas. El ritmo del Albazo alterna los tiempos binario y ternario formando una hemiola, por lo que el acompañamiento se torna complejo sobre todo para los que no están habituados a ejecutarlo. La figuración melódica del Albazo presenta corcheas, negras y negras con punto, y en ocasiones la última corchea del segundo tiempo puede extenderse con una ligadura conjuntiva a la corchea del siguiente tiempo, generando una sincopa, lo que supone mayor dificultad en la ejecución.

Unas fórmulas rítmicas del Albazo pueden ser



Es una característica bastante común la inclusión de estribillos instrumentales, ya sean como introducción o interludios, que remarcan con notoriedad el ritmo base; también se suele disponer metros ternarios y binarios combinados en la melodía y/o el ritmo. Los Albazos en su gran mayoría son composiciones cantadas, pero existen también muchos Albazos instrumentales.

²¹¹ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002:108



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Al igual que otras danzas ecuatorianas está compuesto en tonalidades menores, pudiendo modificar en la parte B a su relativo mayor o al sexto grado de la tonalidad principal.

El baile de parejas se lo realizar de forma suelta, ligeramente zapateado incluyendo dentro de éste, varias vueltas; se usa un pañuelo en la mano, como herencia de algunos bailes pasados, cuyas coreografías son de características europeas.

El investigador musical Julián Tucumbi (1938-) se refiere a un Albazo ejecutado con ocarina que se titula el “Albazo Viajero”, que se lo toca así mismo al amanecer, dedicado hacia mujeres solteras, a manera de una propuesta nupcial con el ejecutante ²¹².

Este género musical fue originándose desde épocas coloniales, y podemos afirmar que es música de los indígenas y mestizos del Ecuador con una evidente influencia española que se manifiesta desde su nombre, aunque Segundo Luis Moreno (1882-1972), opina que el Albazo

“[...] es una composición criolla en la que no han tenido la más leve intervención los indígenas” lo que hace suponer que se trate posiblemente de uno de los primeros géneros musicales mestizos.”²¹³

En la clasificación de Moreno, el Albazo consta como género criollo, el mismo que posee un

“[...] ritmo caprichoso y elegante, cuyo origen puede encontrarse en ciertas melodías autóctonas de figuración sincopada: fue obra de los blancos, pero no tiene la menor similitud con la alborada española: pues, aquí como allá el medio ambiente y la naturaleza física imprimieron sus respectivas características a una y otra composición [...] -no obstante la vivacidad y

²¹² Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002:112

²¹³ Fuente: Moreno, S. L., Albazo, en edlettersandpoems.wordpress.com, consultado el 27 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

elegancia del ritmo- es melancólico, por efecto de la modalidad menor en se encuentra construido [...]”²¹⁴

Según el escritor Honorato Vásquez Ochoa (1855-1933), el Albazo era la música que se ejecutaba a la madrugada, para anunciar de manera regocijada el inicio de una fiesta importante. En otro contexto el Albazo también es el toque o música militar al romper el alba para avisar la venida del día, o música al amanecer que se la ejecutaba en la calle o al aire libre, en honor de una persona²¹⁵. Sin duda el Albazo se refiere además a la alborada en las fiestas religiosas.

El escritor Julio Tobar Donoso (1894- s. XX), subraya en su libro *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador* que el Albazo es

“[...] admitido como ecuatorianismo y sinónimo de alborada [...] El peruanismo de música al amanecer tocada que se destina para festejar a una persona, tiene el mismo sentido que el que tiene en el Ecuador [...]”²¹⁶

El primer ejemplo de notación musical de un Albazo es la pieza titulada “Albacito”, que fue plasmado en 1865, por el compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (ca. 1818-1886), escrita para piano en compás de 6/8²¹⁷.

“ El historiógrafo Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898), presentó esta pieza conjuntamente con otras recogidas por Guerrero en 1881 en el Cuarto Congreso de Americanistas realizado en Madrid.”²¹⁸

En la ciudad de Quito, este alborozo de madrugada o Albazo que tenía relación directa con las fiestas religiosas, fue prohibido en el siglo XVIII por las autoridades gubernamentales, supuestamente para que no se den excesos y desmanes, de tal manera

²¹⁴ Moreno S. L. *Ob. Cit.*, 1996: 54

²¹⁵ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002:107

²¹⁶ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002:107

²¹⁷ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002:107

²¹⁸ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002:107



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

que ningún músico ni cohetero podía reunirse a media noche o al alba, a festejarlos. Este impedimento se perpetró mediante un “Auto sobre prohibición de albazos o alboradas” dictado en 1769, que decía

“[...] deseando atender al bien de la República, evitar las ofensas a Dios y los desórdenes [...] debía prohibir y prohíbe las Alboradas o Albazos, absolutamente, y [...] que ningún músico, cohetero ni otro oficial [artesano] concurra a celebrarlas, ni con este motivo se junte y congregate gente en las calles a la medianoche o el alba [...]”²¹⁹

Su métrica se la puede escribir en compás binario compuesto de 6/8, y en compases ternarios de 3/8, y 3/4. Es más frecuente que su tonalidad sea menor, pero su ritmo es caprichoso y festivo, un tanto complejo, invita al baile. Su tempo es variable, ya que puede ser moderato, allegro-moderato o allegro.

Al parecer su rítmica proviene del Yaraví. El compositor Gerardo Guevara (1930)²²⁰ cree que el Albazo es un Yaraví ejecutado en un tiempo más ágil, es decir se transforma de canción a baile, y no es raro encontrarlos juntos, además algunos Yaravíes terminan con un Albazo a manera de fuga, como es el caso de “*Puñales*”.

“[...] El yaraví es usualmente seguido por un albazo, que resulta de aumentar

²¹⁹ Núñez, J. en Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2002: 110-112

²²⁰ Luis Gerardo Guevara Viteri (Quito, 23 de septiembre de 1930), compositor, director de orquesta, de coros y pianista ecuatoriano que está considerado como el vínculo entre las generaciones de músicos nacionalistas y las propuestas musicales contemporáneas; fue un músico precoz. Estudió con Luis H. Salgado, y Jorge Raycki. Desde 1959, con beca de la Unesco, Guevara estudió composición con Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de Paris en donde se graduó como director de orquesta. Estudió también musicología en Universidad de La Sorbonne. Vivió en París por doce años y al regresar en Ecuador en 1972 fundó el coro de la Universidad Central y en 1973 la SAYCE (sociedad de autores y compositores ecuatorianos). Fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional (1974-1975) y director del Conservatorio Nacional de Música de Quito (1980-1988). Aunque promueve el movimiento nacionalista, ha usado técnicas contemporáneas avanzadas de composición. Ha realizado colaboraciones escritas para infinidad de revistas y periódicos. Como maestro, su incidencia ha sido igualmente importante. Es una de las figuras mayores de la música ecuatoriana. Fuente: www.diccionariobiograficoecuator.com, consultado el 28 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

la velocidad del canto del yaraví.”²²¹

Se diría que el Albazo es un Yaraví rápido, de no ser porque al analizar musicalmente un género no se debe tomar en cuenta solamente la parte rítmica, sino también otros aspectos de gran importancia como son su estructura, armonía, melodía, textos, y función.

El músico ecuatoriano Marcelo Sánchez Pazmiño (1972), publica en su sitio personal de Blogger un párrafo muy interesante, con el que concordamos, en el que menciona que

“ [...] las raíces o el origen del albazo están en el yaraví, el fandango, y especialmente la zambacueca; por lo tanto está interfluenciado con la cueca chilena, la zamba argentina, la marinera peruana [...] ”²²²

Este criterio engranaría bien con el tratamiento sobre el ritmo de 6/8 como pulso de la sobreposición cultural latinoamericana, que hace el músico chileno Horacio Salinas (1951) ex Director de Inti Illimani.

También el Albazo parece ser generador de otros ritmos como es el caso del Aire Típico, el Capishca, la Bomba del Chota, y el Cachullapi. La zona interandina es en donde se registra mayor número de composiciones de este género.

²²¹ Wong, K., 2003-2004: 84

²²² Sánchez. M., en cancionesecuatorianas.blogspot.com/albazos, consultado el 21 de noviembre de 2012



Su lírica, constituida básicamente por coplas o pequeños poemas, está relacionada principalmente a los afectos y relatos de desamores, ingraticudes, decepciones. La instrumentación podía ser arpa sola, como en el caso de la provincia de Imbabura, guitarras, banda, y por supuesto otras más contemporáneas.

Su figuración musical, básicamente contiene corcheas, negras, y negras con punto. Es frecuente que la última corchea del segundo tiempo se prolongue usando una ligadura conjuntiva hasta la primera del siguiente tiempo, característica de este ritmo que se conoce como síncope; también se la encuentra en el Aire Típico, y el Alza, que en conjunto con el Albazo representan el criollismo musical ecuatoriano.

En Colombia existe un tipo de composición llamada “Son Sureño” que es una mezcla o fusión del Bambuco Colombiano con el Albazo Ecuatoriano, que se baila junto con otros géneros como el Sanjuanito, en unas danzas tradicionales llamadas “Ñapangas”²²³.

²²³ Ñapanga es la denominación de la mujer mestiza o mulata de Pasto y Popayán en el sur de Colombia y la región de Quito, Ecuador. El término Ñapanga es una deformación del original *Llapanga*, voz quechua que significa “descalza”, nominativo aplicado a la “mujer del pueblo”. En Quito se la llamaba también *bolsicona* por el gran bolsillo de su falda. La ñapanga representó en un principio la clase popular y la



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Esta palabra de origen quechua identifica a las hermosas mujeres que inspiran estas danzas.

Entre algunas de las composiciones representativas del género se puede mencionara a *Desdichas, Avecilla, Taita Salasaca, Se va mi vida, Triste me voy, Esta guitarra vieja, Amarguras, Aires de mi tierra , Así se goza, Apostemos que me caso, Ay no se puede, Morena la ingratitud, Qué lindo es mi Quito (o El Huiracchurito), Si tú me olvidas, Compadre péguese un trago, Dolencias, Tormentos, El Maicito, Las Quiteñitas, Misa de doce, Casa de teja, Pajarillo, Solito, Vida mía corazón, Negra del alma, y El Pilahuín.*

Compositores de éste genero musical ecuatoriano son Pedro Echeverría, Armando Hidrobo, Ricardo Mendoza, Rubén Uquillas, Víctor Valencia, Jorge Araujo Chiriboga, Benjamín Aguilera, Humberto Dorado Pólit, Jorge Araujo Chiriboga, Guillermo Garzón, Héctor Abarca, entre otros.

Entre los intérpretes populares de Albazos podemos mencionar a los Hnos. Miño Naranjo, Carlota Jaramillo, Paulina Tamayo.

cultura mestiza. Originalmente, las ñapangas o bolsiconas se dedicaban a labores como el bordado y la modistería, o a la atención de la tienda o pulpería, donde se ofrecían artículos de primera necesidad. Algunas, se hacían célebres por su gracia y belleza así como por sus costumbres muy alegres y liberadas para la época, bordeando inclusive el límite de la prostitución. La tradición señala que en San Juan de Pasto una ñapanga inspiró la canción “La Guaneña” que es casi el himno de la región desde el siglo XIX y tonada del carnaval de negros y blancos, interpretada en ritmo de bambuco. En Quito, Manuela Sáenz, la amante de Simón Bolívar, como parte de las extravagancias con que escandalizaba a sus contemporáneos, se disfrazaba de ñapanga y bailaba una danza que en ese tiempo denominaban también como “ñapanga” calificada por el obispo de Quito como obscena. Con el tiempo, de la ñapanga o bolsicona solo ha quedado su imagen como representación arquetípica folklórica y original más que su presencia real en la sociedad. Actualmente su imagen se ve en Popayán participando de las procesiones de la Semana Santa de Popayán generalmente como sahumadoras y en Pasto es personaje infaltable o ícono folklórico en los eventos del carnaval de negros y blancos. Fuente: www.culturapasto.gov.co/ñapanga, consultado el 25 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Uno de los albazos representativos es el Pilahuín, del compositor riobambeño Gerardo Arias (1914-1983), aquí una transcripción para piano²²⁴:

3.3 El Sanjuanito

Según los criterios de investigadores como Pablo Guerrero, se define al Sanjuanito como una músicaailable de los indígenas y mestizos del Ecuador, muy popular en la serranía²²⁵, cuya difusión ha alcanzado el vecino país de Colombia. A nivel de culturas muicales ecuatorianas, es el género más extendido, y esto se sustenta por el hecho de poder encontrar Sanjuanitos indígenas, mestizos y negros.

²²⁴ Fuente: www.soymusicaecuador.blogspot.com, consultado el 31 de enero de 2013

²²⁵ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005:1276



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

De su origen se tiene varias hipótesis. Una de ellas, compartida por el historiador Gabriel García Cevallos (1913-2004)²²⁶ y el compositor Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), que lo consideran originario del Ecuador en la etapa prehispánica, propio de San Juan de Ilumán de Otavalo, región que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. Otra de las ideas referentes al tema sostiene que este género proviene del intercambio cultural que se estableció en la época de la invasión incásica, y que es una transformación del Huayno o Huaynito, ritmo proveniente de Perú y Bolivia, como lo sostuvieron los etnomusicólogos franceses Raúl (1879-) y Margarita d' Harcourt (1884-1964), así como el compositor Gerardo Guevara Viteri (1930).

El nombre de Sanjuanito proviene de la denominación que tuvieron unas composiciones que se bailaban en los días que coincidían con la fiesta española del natalicio de San

²²⁶ Gabriel García Cevallos fue un escritor, historiador y filósofo nacido en Cuenca el 6 de enero de 1913. De joven tuvo la oportunidad de ser corrector de pruebas del Diario del Sur, un periódico político dirigido por el cura Terán Centeno, un tipo cultísimo con quien estudió latín y griego. Con su hermano Eduardo, un excelente humorista fundaron el periódico semanal "Poco Importa" con ideas. Otro trabajo periodístico fue "En Voz Baja. En este campo -del periodismo- se destacó por su criterio vertical, lleno de franqueza y agudeza política, y fue uno de los mentalizadores del Grupo "Elan" de Cuenca, que integraron jóvenes escritores y poetas a los que guió con paso certero por los caminos del periodismo entre las década de 1940-50. Por esa época fue también un gran conductor de juventudes, a las que orientó en las aulas de la Universidad de Cuenca, de la cual también fue Rector entre 1964 y 1968. Después de asistir al Congreso de Academias de la lengua que se reunió en Quito, dejó el rectorado de la universidad cuencana para aceptar el cargo de profesor del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Mayagüez, en Puerto Rico, ciudad en la que se radicó a partir de 1969. Fue Miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y de la Academia Nacional de Historia, y publicó una extensa bibliografía en la que se destacan obras como "Caminos de España" (1947), "Del Arte Actual y de su Existencia" (1950), "Reflexiones Sobre la Historia del Ecuador" (2 volúmenes-1957, 1960), "De Aquí y de Allá" (2 volúmenes de escritos varios, 1962-63), "Evocaciones" (Creencias y Sentimientos, 1977), "Por un García Moreno de Cuerpo Entero" (1978), "Virgilio y sus Milenios" (1982), "La Grandeza de Ser Util" (Luis Cordero, 1982), "La Eneida y la Historia de Roma" (1983), "Problemas Filosóficos", su notable "Historia del Ecuador", que ha tenido varias ediciones, y muchas más. Cevallos García pertenece a ese grupo de intelectuales que teorizaron sobre "nuestra América", desde las raíces propias, desde el mestizaje, desde una lucha secular por conformar una respuesta inédita -es decir una "cultura"- frente a las cambiantes incitaciones del medio. A fines de los 80 se publicaron en Cuenca sus "Obras Completas", en la que se recopilaron sus obras fundamentales y varios de sus discursos, ensayos, críticas y artículos, cuya lista bibliográfica alcanza los 200 títulos. A los 91 años de edad, murió lejos de la Patria, a mediados de marzo de 2004. Fuente: www.encyclopediadelecuador.com, consultado el 30 de noviembre de 2012



Juan Bautista, pero al parecer no tienen relación con la devoción a este santo. Ésta fiesta podría ser mal interpretada, por la consideración de que en estos mismos días de festividades (24 de junio) se celebran también los rituales indígenas del Inti Raymi.

“ Los waynitos, a menudo ejecutados en Ecuador en honor de San Juan, toman el nombre de su santo patrón. Se dice comúnmente los ‘San Juanitos’. Forman una categoría especial dentro del género de las danzas religiosas. La devoción a San Juan, muy desarrollada en ese país, ha dado origen a peregrinajes durante los cuales se venera la imagen del santo (San Juanito de Otavalo, San Juanito de Cotacollao, etc.) en fiestas que conllevan danzas [...]”²²⁷

Ésta afirmación es refutada por Segundo Luis Moreno (1882-1972), en su obra titulada “La música de los Incas” (una perspicaz enmienda al libro “La musique des Incas et ses survivances” de los franceses Raúl y Margarita D’ Harcourt), sosteniendo que

“[...] el sanjuanito no es danza religiosa [...] sino semi-religiosa, que se efectúa [...] en el epílogo de la más grande de las conmemoraciones en homenaje al Sol, en el solsticio de junio. Por no ser totalmente religiosa la danza del sanjuanito, bailan todos los indígenas sin necesidad de revestirse, como sucede en las danzas rituales, en las que toman parte solamente grupos pequeños y especiales de danzantes varones, ya que las mujeres están excluidas de toda ceremonia ritual; mientras que en el sanjuanito bailan hombres y mujeres, indistintamente, en conjunto y con la indumentaria ordinaria.”²²⁸

Además arguye que no ha sido la devoción a San Juan, impuesta por los españoles desde los albores del coloniaje, el motivo de la denominación de esta danza autóctona ecuatoriana, sino que esta música era bailada por los indígenas en los días siguientes a la fiesta del Inti-Raymi, que por simple concomitancia se realizaban también en la misma época de los festejos religiosos de San Juan Bautista. También sugiere que el uso del diminutivo se debe a la analogía con otras composiciones como “vidalita”, “cielito”, del criollismo musical argentino, y del “huaynito” de la música indígena peruana.

²²⁷ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005:1276

²²⁸ Moreno S., *La música de los Incas*, 1957: 137



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Otras opiniones indican que este tipo de música era muy difundida en la región andina mucho antes de la formación del imperio incásico, esto explicaría su gran difusión en varios pueblos de Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Chile, y Colombia.

En relación a ejemplos escritos de Sanjuanitos, se menciona a uno de los primeros que fuera transcrito por Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886), por pedido del historiador español Marcos Jiménez de la Espada (1832-1898), quien los presentaría junto a otras composiciones de corte indígena, en el Cuarto Congreso de Americanistas realizado en Madrid en el año de 1881, y publicado dos años más tarde.

Los siguientes son algunos de los patrones rítmicos básicos del Sanjuanito



Por el año de 1865 el norteamericano Friederich Hassaurek (1831-1885), que en ese momento cumplía una misión diplomática, tuvo la oportunidad de asistir a una festividad indígena en Cayambe, donde

“[...] los bailes de los San Juanes habían comenzado... La orquesta constaba de una trompeta, un bombo, dos flautas, y un cuerno. Tocaban todos un



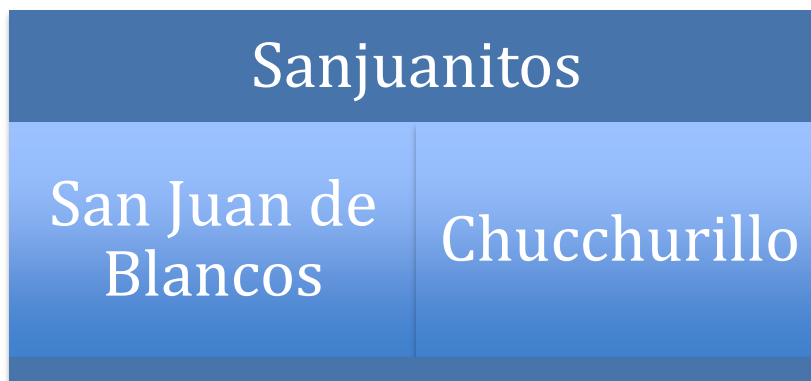
Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

mismo son, que consistía en pocas notas, durante las dos mortales horas que duró el baile. El aire se llamaba también ‘San Juan’.”²²⁹

En la ejecución luego de exponer la frase principal que puede durar dos, cuatro o seis compases, se empieza a introducir algunas variantes melódicas, muchos adornos, en algunos casos de gran complejidad. Los músicos tocan varias horas, conservando el ritmo y la forma, pero sin repetir los temas, y por eso se dice que mucho del repertorio es producto de la inspiración del momento, es decir con un carácter improvisado.

Éste género musical tiene mucha popularidad en el territorio nacional; tanto es así, que el presidente de la República Antonio Borrero (1827-1912), aproximadamente por los años 1875-76, se refería al Sanjuanito indígena como la “marsellesa nacional”.

La tipología de Sanjuanitos registrada por el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972) reconoce dos de gran importancia: El San Juan de Blancos, y el San Juan conocido como Chucchurillo.



El San Juan de Blancos, que era una denominación para los Sanjuanitos mestizos, recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, que produce una hibridación

²²⁹ Hassaurek, F., Four years among spanish-americans, en Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005:1277



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

propia del criollismo; despliega dos frases, una en cada periodo, en modo mayor y menor respectivamente; puede comenzar con el acorde de sexto grado en modo mayor, el acorde del tercer grado también en modo mayor, y retener el uso de la tónica en modo menor únicamente en la cadencia. En el segundo período prevalece el acorde de tercer grado finalizando en la tónica. Moreno menciona que el San Juan de Blancos se originó por el hecho de que la aristocracia tuvo que adaptarse a la música autóctona que ejecutaban los grupos musicales que desconocían sobre música académica europea. Éstas agrupaciones musicales

“[...] no ejecutaban sino música indígena, ya que estaban formados, generalmente, por criollos y mestizos que apenas sí conocían alguna danza europea, que no la comprendían. Y así, la gente aristócrata tuvo que hacerse al ambiente, bailar danzas indígenas y cantar yaravíes. Para lo primero inventaron su “Sanjuán” de blancos que les exaltaba hasta el delirio; sanjuanito que ha llegado a nosotros y todavía se baila en algunas poblaciones, causando la misma exaltación y alegría que a los primeros hijos de los conquistadores [...]”²³⁰

El Chucchurillu, cuya traducción es “temblorcillo”, y que denotaba el directo influjo de la música indígena, también era producido por mestizos. En éste tipo de Sanjuanito predomina el modo mayor, y el modo menor se lo usa en las cadencias solamente. Su melodía es sencilla y se repite constantemente. El movimiento coreográfico de los bailarines del Chucchurillu intenta emular el temblor del escalofrío por paludismo o malaria.

Existe también otro tipo que es el Sanjuanito Negro, compuesto en ritmo binario simple, y se escuchaba en la época de la festividad de Sanjuán en la provincia de Esmeraldas. Frecuentemente se ha reconocido al Sanjuanito Otavaleño como genuina expresión de este género de danza autóctona.

²³⁰ Moreno S. L. *Ob. Cit.*, 1996: 49



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Los antropólogos Alfredo Costales (1925) y Piedad Peñaherrera (1929), registraron el uso de la palabra “Saltashca” (que es un hibridismo quichua), para referirse a un

“[...] baile criollo, Sanjuanito, o tonada alegre.”²³¹

La manera primitiva de ejecución de este ritmo, que se usa hasta nuestros días, está basada en una sola frase que se repite varias veces, con algunas interrupciones en las que el tambor se queda manteniendo el ritmo. El compositor ecuatoriano Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947) escribió en un artículo sobre música ecuatoriana acerca del Sanjuanito indígena, mencionándolo como una danza aborígen o Sanjuán, y describe que era una

“[...] música instrumental de fiesta en compás binario, consta de una sola frase repetible indefinidamente, a cortas interrupciones en las cuales el tambor mantiene el ritmo [...] el ejecutante indígena que con la mano izquierda toca su caramillo con la mano derecha bate el tambor a dos golpes, en ritmo dividido en corcheas, acentuando la primera de cada par [...]”²³²

La estructura de este ritmo es binaria, y se escribe en compás de 2/4, pudiendo también ser escrito en 2/2. Comúnmente su tonalidad es menor, pero existen también composiciones en modo mayor. El tempo puede variar de moderato, a allegro-moderato, o allegro. Según algunos maestros de bandas populares hay una diferencia en el tempo, entre el Sanjuán y el Sanjuanito, siendo este último más vivo, pero no se ha encontrado esta diferenciación en partituras ni grabaciones.

Tiene una introducción que generalmente es de ocho compases, y que también se puede usar como interludio entre sus dos partes. La segunda parte suele estar en tonalidad

²³¹ Costales A., Peñaherrera, P., El Chagra, Revista Llacta, vol. X, en Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005:1279

²³² Durán, S., en Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005:1278



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

mayor. Es un ritmo de danza, por lo que su estructura es cuadrada y simétrica, y sus frases y períodos pueden repetirse cada dos, cuatro, u ocho compases.

Algunas composiciones navideñas se fusionaron con el Sanjuanito, y otras danzas indígenas, como lo muestra el repertorio existente, como por ejemplo los Tonos del Niño.

“ Ciertos cánticos piadosos –especialmente los llamados Tonos del niño– tenían toda la forma de danza indígena [...] nuestros tonos del Niño nada tienen de común con los villancicos españoles [...]”²³³

Así mismo formó parte del “Guagua velorio”, en algunas comunidades de la serranía, también se lo usó como canción y baile de reto o desafío, conocido como contrapunto.

En cuanto a la métrica y compás no existen cambios significativos, no así en el estilo interpretativo, en su carácter, y en su contexto cultural. Tenemos entonces que diferenciar el Sanjuanito del campo, con el de la ciudad. En el campo es una expresión sonora cuya función es aglutinar y dirigirse a toda una agrupación humana, llevando un mensaje comunitario de unidad de sentimiento y pensamiento, además de que se usan de acompañamiento en los rituales indígenas. En cambio en la versión urbana su mensaje es más estilizado, ya sea por la importancia que se le da a la ejecución en sí misma, como por el lucimiento de los ejecutantes que adornan sus interpretaciones, y por la instrumentación con la que se lo puede interpretar.

²³³ Moreno S. L. *Ob. Cit.*, 1996: 70



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La popularidad del Sanjuanito en general viene de principios del siglo XX, según revelan algunos indicios como las partituras y discos de pizarra encontrados en el Fondo Vaca²³⁴ las. Al igual que otros géneros, representa el concepto de “nación mestiza”, sobre el cual se ha basado la imagen de la identidad nacional ecuatoriana. Existen sanjuanitos con textos en quichua, como por ejemplo “Curi Shunguito”, “Ñuca Huambra”, y otros cuyos títulos en español, se refieren a temas indígenas como “La Otavaleña” e “Imbabura”; es innegable que en esta música mestiza se sincretizan las raíces indígena e hispánica.

Es posible interpretarlo con rondador, flauta de carrizo, arpa, piano, guitarra, con bandas civiles y militares, y otras conformaciones instrumentales. Al ser considerado danza nacional, es evidente lo extenso del repertorio.

Es muy importante la propuesta compositiva de Luis Humberto Salgado (1903-1977) que presenta con su obra para piano titulada “Sanjuanito futurista” (microdanza autóctona dodecafónica)²³⁵, una de las primeras composiciones latinoamericanas de este tipo que fue creada en el año de 1944, en la que el autor experimenta con el sistema atonal y el docetonal. Otros Sanjuanitos de éste compositor son Mascarada indígena, y Mascarada de inocentes (Sanjuanito de blancos).

²³⁴ El Fondo Vaca es una compilación formada por partituras, rollos de pianola, discos de pizarra y fotos con imágenes de la colección de partituras antes de ser adquiridas por el Banco Central del Ecuador. Este Fondo presenta un espectro de la música nacional y extranjera que se escuchaba en Ecuador a fines del siglo XIX y primera mitad del XX. Fue creado por el compositor lojano José Miguel Vaca Flores. Fuente: museos-ecuador.gob.ec, consultado el 29 de octubre de 2012

²³⁵ El Sanjuanito futurista, es una obra del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado, escrita en 1944, como una microdanza para piano. Salgado manifiesta: “Atraído por el incentivo de amalgamar la osatura rítmica del sanjuanito con el procedimiento de la música serial [...] constituye un experimento de hibridación de la pragmática dodecafónica y el melismo autóctono, a fin de estar a tono con la estética contemporánea”. Conjuntamente con su Cantata ameríndica para voz y piano (cuya quinta parte se llama Intermedio dodecafónico) representan las primeras obras dodecafónicas del Ecuador. Fuente: iloapp.juliobueno.com/blog/musicaecuatoriana, consultado el 27 de enero de 2013



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Se han registrado otras composiciones, que teniendo designaciones genéricas, están relacionadas directamente con el Sanjuanito, como es el caso de “Danza Ecuatoriana” (melodía indígena) de José Ignacio Canelos (1898-1957), “Native Inca Dance” (danza incásica) de Sixto María Durán (1875-1947), y “Jatari Danzay” (danza campesina) compuesto por Rafael Sojos Jaramillo (1889-1988).²³⁶

Dentro de los Sanjuanitos de corte popular, es posible citar a los mayormente conocidos como *Pobre corazón*, *Chamizas*, *Peshte longuita*, *Achachay aguacerito (El Pobrecito)*, *Chagrita caprichosa*, *Mis pesares*, *Esperanza*, *Palomita cuculí*, entre otros.

Algunos de los compositores del género, que han tenido una destacada labor son entre otros Alfonso Martínez (inicios s. XX-?), Benjamín Aguilera (?-s.XX), Francisco Paredes Herrera (1891-1952), Rubén Uquillas (1904-1976), Guillermo Garzón (1902-1975), Víctor de Veintimilla (1914-1998), Manuel Espín (1926-1997), y Gonzalo Moncayo (1927-2004).

El Sanjuanito “Palomita Cuculí”, del compositor Richard Colonia en versión para piano²³⁷:

²³⁶ Guerrero, P., *Ob. Cit.*, 2004-2005:1280

²³⁷ Fuente: www.soymusicaecuador.blogspot.com, consultado el 31 de enero de 2013



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



3.4 El Jazz

La propuesta interpretativa del recital que refiere éste trabajo, posee en su estructura algunas características estilísticas, estructurales y de improvisación del Jazz. En este marco se realiza un acercamiento a éste género, y para comenzar consideramos que es menester revisar brevemente el significado del término;

“[...] para algunos jazz proviene de jase, la versión creole del francés jase (charlar, parlotear). Para otros, el origen está en el mandinga jasi (exagerar, o en el argot del blues, calentar, excitar o, incluso, hacer el amor) [...]”²³⁸

El Jazz es un género musical que se consolida en el siglo XX, y se deriva de la mezcla de la vertiente musical negra africana, con la blanca europea en los Estados Unidos,

²³⁸ Fischerman, D., en Ñ Revista de Cultura del diario argentino Clarín, del 14 de mayo de 2011: 14



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

básicamente el folklore africano de los esclavos con la música popular europea de los colonizadores franceses, españoles e ingleses. Por esto algunos especialistas afirman que:

“[...] aunque nacido en los Estados Unidos, el jazz es hoy una música universal que ha atravesado las peripecias de nuestra historia y, por lo tanto, de la que todo el mundo participa [...]”²³⁹

Es un resultante de la tensión racial que se acumuló en Estados Unidos en los años posteriores a la guerra civil (1861-1865).

“[...] La historia del jazz es la de una relación extraordinaria entre los blancos y los negros: los músicos blancos copian el estilos de los negros en pos de un beneficio comercial; los músicos negros recuperan por sí mismos la iniciativa creativa e inyectan en su música un agresivo simbolismo político y los músicos de ambas razas tocan juntos en una armonía musical y racial [...]”²⁴⁰

En Europa el desarrollo jazzista casi no tuvo tensión racial, a pesar que irónicamente los europeos pueden ser considerados como los primeros responsables del comercio de esclavos desde el siglo XVI.

Una de las primeras formas de mayor difusión de la música africana eran las llamadas “*work songs*” o canciones de trabajo, y los “*field hollers*” rituales, los que según el antropólogo americano especializado en folklore, Alan Lomax²⁴¹, sobrevivieron sin cambios sustanciales. En lo que a formatos instrumentales de banda se refiere, inicialmente adoptan la trompeta, el saxo, y el clarinete. Estos aerófonos que sustentan melódicamente al conjunto se acompañaban con el segmento rítmico-armónico conformado por la batería, el contrabajo, el piano, y el banjo, instrumento basado en la

²³⁹ Fondebrider, J., en Ñ Ob. Cit., 2011: 8

²⁴⁰ Cooke, M., 2000: 7

²⁴¹ Lomax, A., en Cooke, Ob. Cit., 2000: 11



bania senegalesa, que fue reemplazado después por la versatilidad de la guitarra a partir de 1930. Posteriormente aparecería la *Big-band*²⁴², formato típico del jazz, de amplia sonoridad y difusión.

De la misma manera que la música académica, el Jazz ha transitado por algunas épocas, desarrollándose así un gran número de géneros y estilos diferentes. Dentro de los géneros con los que inicialmente se cimienta el Jazz podemos anotar al *Rag-time*, el *Fox-trot*, los *Espirituals* (cantos negros por excelencia) y el Blues. Como estilos de jazz están el *New Orleans*, el *Dixieland*, el *Swing*, *Boogie*, *Bebop*, *Cool bop*, y el Jazz Sinfónico. Tendencias estilísticas de mayor desarrollo son el *Hard bop*, el *Free jazz*, el Jazz-rock, el *Pop jazz*, el *Jazz de fusión*, producto de la mezcla de ritmos populares y étnicos. Definiendo regionalmente su procedencia podemos mencionar al *Latin jazz*, el *Jazz europeo*, y como no, se va generando nombres de origen más específico, según los países donde se desarrollen. Otros importantes ritmos que se han relacionado con el jazz son el *Bossanova*, el *Rythm & blues*, el *Soul*, entre otros.

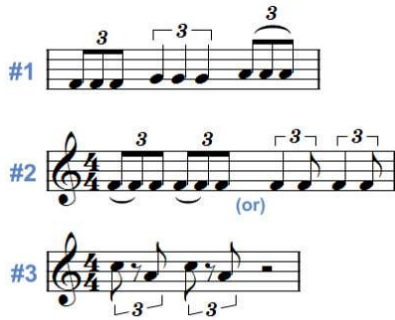
Como características principales del Jazz podemos referir la improvisación (que no es exclusivo del género), el lucimiento de los intérpretes por medio de su sonoridad y fraseo particular basado en su expresividad emotiva, la libertad de los formatos instrumentales, el uso frecuente de las síncopas, los cambios vertiginosos de tonos, el patrón rítmico conocido como swing que consiste en prolongar la primera de cada dos corcheas a modo de tresillos, la mayor importancia de la expresión sobre la estética, sin querer decir con esto que el Jazz no posea una estética definida. El *Swing* es una

²⁴² El término *Big Band* significa “gran banda” y define a un extenso grupo de músicos de jazz. Surgen a finales de la década de 1920, pero es entre 1935 y 1950 cuando logran su mejor momento. A lo largo de su evolución se han reconocido formaciones desde las bandas de diez u once músicos de la época inicial del *swing*, hasta las grandes orquestas de más de veinte músicos de los años setenta. Están formadas por diferentes secciones: Metales (*Horn section*), Maderas (*Reeds*) y Ritmo. La de Metales incluye, al menos, tres o cuatro trompetas, y dos o más trombones (incluyendo en ocasiones un trombón bajo). La sección de Maderas, que tiene cuatro o más saxofones (normalmente un alto, dos tenores y un barítono), que alternan usualmente con otros instrumentos como clarinete y flauta. La sección rítmica, llamada también de acompañantes, puede tener piano, guitarra, bajo y batería. Fuente: Cooke, M., *Ob. Cit.*, 2000: 76-95.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

característica de suma importancia en lo que hace referencia al ritmo en el Jazz. Aunque se lo puede representar de manera escrita, en la realidad ésta escritura no es exacta. El Los siguientes son ejemplos de atresillamiento en el swing.²⁴³



El Swing se puede considerar como el resultante del encuentro de los ritmos africanos con la música europea, al integrar un ritmo irregular en un compás binario. En el ambiente musical jazzista, el Swing hace relación a una cierta intuición rítmica que deben tener los intérpretes de Jazz, y ésta se enfoca en privilegiar el discurso musical antes que una lectura rígida.

Como ejemplo insertamos un fragmento de la composición “*Swing March*”, en la que se observa una indicación sobre la rítmica del swing²⁴⁴:

²⁴³ Fuente: [www.tocarpiano.about.com/od/lessons/Counting Musical/Triplets](http://www.tocarpiano.about.com/od/lessons/Counting_Musical/Triplets), consultado el 31 de enero de 2013

²⁴⁴ Fuente: www.google.com/partituras de swing, consultado el 1 de febrero de 2013

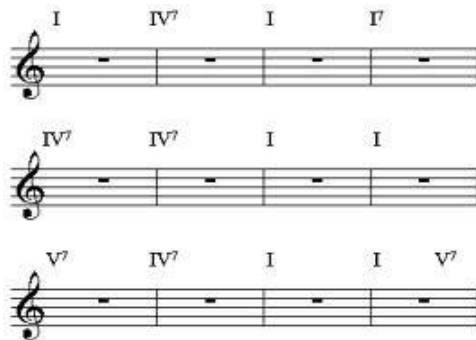


Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



Es importante resaltar que la instrumentación, melodía y armonía del Jazz provienen primordialmente de la tradición musical occidental, en tanto que el ritmo, el fraseo, la producción del sonido y los elementos del Blues proceden de la música africana.

El Blues como forma es una estructura armónica desarrollada en doce compases, que se basan en los acordes básicos de la tonalidad, como son la tónica, dominante y subdominante. La disposición se presenta en cuatro compases en la tónica, dos compases en subdominante, dos compases en tónica, dos compases en la dominante y dos compases en la tónica. A continuación un gráfico de las relaciones tonales del blues²⁴⁵:



²⁴⁵ Fuente: [www.google.com/blues forma](http://www.google.com/blues%20forma), consultado el 1 de febrero de 2013



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Los músicos africanos ya en América, empezaron a tocar adecuando su sistema pentatónico al sistema tonal europeo. Una de las complicaciones que surgieron era el uso de los grados tercero y séptimo que no tiene el sistema pentatónico, por lo que ejecutaban la tercera y la séptima mayor o menor, de manera indistinta, generando una sonoridad ambigua, y en algunos casos choques de tercera mayor y menor a la vez o de séptima mayor y menor. Este tipo de notas que forman parte de la sonoridad del Blues, pero que no se pueden explicar en la armonía europea tienen el nombre de “*blue notes*”, representadas en el siguiente gráfico de la escala de blues²⁴⁶:



Rítmicamente el Jazz tiene un carácter inestable, debido a que en un compás cuaternario no se acentúan los tiempos fuertes (primero y tercero) sino los débiles (segundo y cuarto) como es el caso del Swing, aunque en los primeros ritmos que se utilizaban en el jazz como el *Ragtime* de los años veinte, se acentúan los tiempos fuertes.

El Jazz al igual que cualquier género está en constante cambio y transformación, por lo que la apertura hacia diversas fusiones son infinitas.

²⁴⁶ Fuente: [www.google.com/blue notes](http://www.google.com/blue%20notes), consultado el 1 de febrero de 2013



“[...] Algunos estudiosos aseveran que el jazz es para la música lo que el cine es para el teatro [...]”²⁴⁷

Representantes del Jazz a nivel mundial son, entre muchísimos otros, Louis Armstrong (1901 –1971), Edward Kennedy “Duke” Ellington (1899-1974), Charlie Parker (1920-1955), Dizzy Gillespie (1917-1993), Miles Davis (1926 -1991), John Coltrane 1926-1967), Wynton Marsalis (1961), Pat Metheny (1954), Arturo Sandoval (1949), Paquito de Rivera (1948), Chucho Valdés (1941), Gonzalo Rubalcaba (1963).

Al referirnos al movimiento jazzista ecuatoriano debemos mencionar al músico guayaquileño Nicolás Mestanza (1893-1942) como pionero de este género, quién en el año de 1924 en Guayaquil dirige la primera *Jazz Band* del país. Posteriormente en la época de las primeras agrupaciones eléctricas, aparecería el grupo de Jazz moderno llamado *Tropical Boys*, conformado por los músicos Felipe Cueva Jones, Gustavo “Gus” Tola Carbo, los hermanos González, Leonidas Carrasco, José Vicente Blacio entre otros.

En Quito, el mismo Felipe Cueva Jones, formaría *Los Reyes del Ritmo* junto a Josueth González y Humberto Jácome Maldonado. Además otros músicos quiteños que incursionarían en el jazz son Calicho Díaz González, Luis Aníbal Granja, Rafael Ramos Albuja, los Hermanos Salgado, Claudio Jácome Harb; éste último presentó en varias ciudades del Ecuador un concierto titulado “La Historia del Jazz” con temas norteamericanos interpretado por una Big Band, cantante y coro.

²⁴⁷ Bueno, J., El jazz en el Ecuador, en iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana 2002, consultado el 28 de septiembre de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Entre los músicos ecuatorianos que han desarrollado éste género se encuentran Nicasio “El Turco” Safadi, Héctor “Manito” Bonilla, Ángel Serafín Pulgar, Jorge y Aníbal Salgado, los Hermanos Baca, las agrupaciones Jazztá, 5pa Jazz, Cabo Frío que fue liderado por el pianista Raymond Rovira.

En la actualidad el movimiento jazzista esta representado en Quito por el dúo Ferrer-Durán, Miguel Jiménez, Néstor Zurita, Larry Salgado, Angel Cobo, Mauricio Noboa, María Tejada, el grupo Pies en la Tierra con Cayo Iturralde en la dirección, grupo Rarefacción, el grupo Mate Jazz. En Guayaquil tenemos a Alejandro Cañote, Carlos Prado, Manuel Larrea, Francisco Echeverría, Lucho Silva, el grupo Bolaños Jazz, Roberto Viera. En Cuenca algunos referentes del jazz son Enrique Vallejo, Arturo Sack, Fernando Avendaño, el proyecto musical Ébano, Ensemble Jazz Trío, Andrea Ruilova, A Trio, A Bad Jazz Quartet, el grupo Latin Caravan, Mainstream. En Loja podemos mencionar a Marco “Kuky” Ortega, a Hitalo Coello, David Israel Cuenca, Daniel Ortega, Norman Saraguro, Paúl Caraguay, Rafael Minga, Daniel Ochoa, Pablo Valarezo, Daniel Cañar, Cristian Peralta. En la ciudad de Machala la labor del maestro Aníbal Romero ha sido decisiva para el desarrollo a nivel de la ciudad y de la provincia de El Oro, además se menciona a Richard Cueva, el grupo Jazz Tree con Víctor Hugo Espinoza, entre otros. Por supuesto nos resulta imposible intentar nombrar todas las agrupaciones y artistas de cada ciudad del país que están involucrados en la actividad jazzística ya sea actual o pasada.

Al ser el Jazz una tendencia musical en auge en nuestro país se han venido desarrollando propuestas musicales, en las que la fusión de géneros juega un papel primordial, y como no, los seguidores de estas nuevas manifestaciones han aumentado significativamente. En la actualidad existen muchos eventos relacionados con el tema, sean éstos conciertos, recitales, festivales, programaciones de radio y televisión, entre otros, y lo que es muy importante, clases maestras y seminarios dictados por músicos especialistas, nacionales e internacionales, de un alto nivel teórico-interpretativo, en las que comparten sus propias experiencias y brindan sus conocimientos.



¿Podríamos afirmar que la fusión, y en el caso concreto con el Jazz, se atenta de alguna manera contra la tradición cultural autóctona de la música ecuatoriana, al ser interpretada, fusionada o mixturada con algunos estilos musicales vanguardistas? En el criterio del autor la fusión no quebranta a éste proceso, sino enriquece desde otras perspectivas a la mencionada tradición musical.

Si nos referimos a propuestas musicales vanguardistas, consideramos congruente mencionar a la producción musical experimental del Ecuador²⁴⁸, que ha incrementado sus propuestas compositivas (debido sin duda a la presteza del avance tecnológico, como consecuencia de la globalización), y que incluyen entre otros tipos a música Concreta, Aleatoria, Serial, Electroacústica. Entonces, nos cuestionamos si ¿podríamos considerar a estas propuestas como agentes alienantes para nuestra identidad, al ser éstos, originarios de otros países? Bajo esta óptica estaríamos percibiendo el fenómeno de la producción de música vanguardista nacional como una irrupción cultural, y quizás cuestionando indebidamente el interés por parte de los consumidores ecuatorianos de arte musical, hacia géneros y estilos pertenecientes a contextos culturales totalmente ajenos a la realidad del país.

La improvisación es una característica relevante en el Jazz, que ha sido practicada también en muchas otras épocas como estratos musicales. Improvisar es hacer algo no previsto, en cuestión de música sería tocar algo que no está escrito o planificado. Es una forma de creación artística esencialmente efímera e irrepetible.

²⁴⁸ Como referencia se recomienda el CD de la Red de Compositores Ecuatorianos Vol. 1, publicado por Producciones REDCE, y producido por Arturo Rodas y José Urgilés en el año 2010, que incluye trabajos de compositores importantes, entre los que se destacan Mesías Maiguashca, Juan Campoverde, José Rafael Subía, Jorge Campos, Lucho Enríquez, Eduardo Flores Abad, Williams Panchi, Fernando Avendaño, Julián Pontón, y porsupuesto Arturo Rodas y José Urgilés.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La creación por medio de la improvisación debió ser la manera en la que los humanos se descubrieron como seres musicales. Establece una ordenación espontánea, que generalmente se realiza sobre pautas determinadas, es decir con una especie de libertad condicional, aunque, dependiendo del caso, puede también ser planteada con total libertad. Es un proceso abierto que acontece en el momento y transfiere a una obra la capacidad de mantenerse en permanente construcción. El cambio de paradigma que sugiere la improvisación implica prepararse para movimientos desconocidos.

“[...] La espontaneidad, la improvisación, la experimentación y la exploración están arraigados en la mente de cualquier músico creativo (se dice que Mozart era prácticamente incapaz de tocar una pieza musical -suya o de otro- sin improvisar, sin enredar un poco con ella) [...]”²⁴⁹

Definirla musicalmente es una tarea compleja por constituir una experiencia sonora indeterminada. La improvisación es una forma de construcción, de experimentación y/o exploración activa de elementos sonoros y musicales. Para improvisar requerimos entre otros aspectos, una aproximación intuitiva a la música, y la capacidad de jugar engendrando continuamente materiales musicales efectivos y auténticos. Improvisar música es como hablar. Son dos modos genuinos de comunicación y expresión del ser humano.

Improvisar requiere alcanzar una interacción que permita una composición individual o colectiva, viva, variable y en constante cambio. Debería ser una etapa indispensable del artista en el proceso de creación y en la generación de un lenguaje propio.

Las normas o reglas que se instauran para la improvisación son más posibilitadoras que delimitadoras, y se aprovechan como una especie de hilo conductor. Pero la omisión consciente de las reglas y técnicas comúnmente aceptadas, pueden tener un valor positivo como generador creativo. La estética de esta forma creativa está establecida por la capacidad de juego e interacción de los participantes, más que por las reglas preestablecidas.

²⁴⁹ Sacks, O., 2009: 238



El proceso de improvisación puede ser generado por estímulos musicales como el sonido, ritmo, melodía, o extramusicales del mundo externo como impresiones de color, forma, naturaleza y del mundo interno como los sentimientos o las ideas.

A través de esta herramienta musical se puede conseguir una aproximación física con el instrumento así como desarrollar la técnica instrumental, se puede adquirir elementos del lenguaje musical, y desarrollar la creatividad.

“[...] La improvisación ha existido en otros estilos, pero en la música clásica de la civilización occidental su utilización se ha visto ahogada por las instrumentaciones ampliadas y la complejidad de las técnicas compositivas, las que no han dejado lugar a este medio de expresión individual. El compositor logra el efecto de espontaneidad cuando su música escrita fluye con naturalidad y se halla bien ejecutada [...]”²⁵⁰

La improvisación era frecuente en el período del Barroco y se prolongó hasta el Clasicismo, aunque en el Romanticismo al parecer existió una especie de disminución, debido quizás a las progresivas dificultades técnicas que los compositores desarrollaron en sus obras.

Para poder ejecutar improvisaciones los músicos deben emplear su capacidad intelectual, controlando sus emociones a la hora de interpretar un solo. Pero sin un conocimiento teórico musical suficiente las posibilidades de lograr buenas improvisaciones serían mínimas. El sustento académico es prioritario, ya que sobre éste se desarrolla la obra creativa.

“[...] Cinco factores son los principales responsables del resultado de la improvisación del ejecutante de jazz: la intuición, el intelecto, la emoción, el sentido de las alturas, y el hábito [...]”²⁵¹

²⁵⁰ Coker, J., 1974: 15

²⁵¹ Coker, J., *Ob. Cit.*, 1974: 17



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

En nuestra presentación anhelamos dar cabida a la inspiración, que en varias manifestaciones de la música contemporánea ha quedado en la omisión, convirtiendo a la composición musical en un proceso únicamente cerebral. Es por eso que al considerar la improvisación como material compositivo pretendemos lograr que los intérpretes dejen volar su inventiva a través de la inspiración. El compositor, trompista y director de orquesta neoyorkino Gunther Schuller, subraya que el proceso creativo se mueve en todos los niveles de la conciencia, y que esto es posible porque

“[...] la inspiración se da precisamente en el momento en que se ha logrado la preparación mental y psicológica más completa para una tarea dada (así sea meramente la elección de la nota que sigue, por ejemplo). La inspiración es como una semilla que no puede germinar hasta que el terreno esté preparado y haya transcurrido un determinado período de formación [...]”²⁵²

En el espacio de improvisación es tan importante el movimiento que hace el solista como el soporte armónico y rítmico del piano principalmente, además del que realizan otros instrumentos como la guitarra, el bajo, la batería y/o la percusión, y en general de todos los instrumentos que acompañen al solista. Este acompañamiento se lo conoce con el término de “*comping*”.

“ El *comping* es un calificativo inglés para referirse a lo que hace el pianista al acompañar o complementar lo que hace el solista, y en los momentos en que toca toda la agrupación. El papel del que hace el *comping* es el de proporcionar un estímulo armónico y rítmico al solista, subrayar las vueltas, los puentes, etc. de fortalecer la forma del tema y de no meterse con el solista [...]”²⁵³

Este acompañamiento puede ser con muchas notas, o también con un mínimo de notas, pero el término medio está en la síntesis entre la osadía y la moderación, entre un *comping* agresivo y uno tan tímido que se mantiene al fondo. Lo importante es que se puedan percibir los movimientos del solista con un acompañamiento sólido e integrado.

²⁵² Schuller, G., en Coker, *Ob. Cit.*, 1974: 12

²⁵³ Levine, M., 2003: 223



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El hecho improvisatorio no es exclusivo del jazz, sino constituye uno de los pilares más antiguos en la composición musical. Por supuesto la improvisación en el Jazz es bastante disímil a la improvisación en la música barroca, clásica, romántica, o de otros períodos de la música europea. En el Jazz el solista tiene libertad para construir o reinventar esquemas de improvisación sobre las estructuras armónicas y rítmicas, como en el caso de los llamados “standars”, y a veces como en el caso del *free jazz* sobre estructuras menos definidas. Todo lo contrario sucede en la música académica europea, donde la idea era tratar de ser lo más fiel posible con respecto al compositor o a la época.

En la Suite plantearemos un arreglo, en el que se designe espacios a la interpretación improvisada. El arreglo en el Jazz no debe ser un obstáculo sino una construcción, una especie de improvisación fija, que puede repetirse varias veces inclusive en diferentes voces y ritmos, sobre una estructura para los solos que los músicos desarrollen.

La improvisación dentro de la estructura general de la obra musical, es decir a nivel melódico, armónico y/o rítmico, imprime el carácter de apertura a la composición, permitiendo una constante actualización de la misma. Esta característica denominada apertura, es tratada por Umberto Eco en su libro titulado “*Obra Abierta*”. Eco expone, en relación a la intención estética de la obra, que:

“[...] la apertura es [...] la condición de todo goce estético, y toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es abierta. Lo es, como se ha visto, aún cuando el artista tienda a una comunicación unívoca y no ambigua [...]”²⁵⁴

La obra abierta permite que el goce estético se produzca de una manera nueva o diversa, pues puede lograr que los sentidos de un mensaje determinado aumenten y se multipliquen, por lo que esta apertura consigue un aumento de información. La

²⁵⁴ Eco, U., 1985: 126



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

característica de la apertura de la obra, permite libertad al intérprete, accediendo a la posibilidad de ser cómplice en la recomposición del tema.

El arte contemporáneo propone estructuras artísticas que necesitan de una reconstrucción siempre variable del material propuesto. Al parecer es una propensión actual hacia procesos que persiguen ese campo de posibilidad, y que estimulan las interpretaciones siempre distintas. Precisamente la característica de la probabilidad hace que la improvisación sobre una estructura temática, sea única e irrepetible, lo que mantiene a las composiciones en vigencia, por expresarlo de alguna manera.

Poder definir el mensaje preciso de una composición musical, o menos aún de un discurso de improvisación, es totalmente utópico. ¿Cómo intentar entonces delimitar el valor artístico de una propuesta, a través de una simple audición, que en el mejor de los casos será una escucha minuciosa, o simplemente al revisar los arreglos del tema en mención ? Por eso se evidencia de alguna manera lo infructuoso de la crítica al querer censurar cierto tipo de arte, tal vez por que resulte incomprendible o peor aún irreverente.

La nueva música en general busca moverse en ciertas direcciones, examinando estructuras en donde las posibilidades de encontrar resultados diversos, mensajes distintos, se convierten en su objetivo principal.

Por eso es que la aceptación de la música de vanguardia se torna polémica, debido a una supuesta imposibilidad de comprensión del hecho sonoro, o de la complejidad que supere la costumbre auditiva.

“ El problema es siempre el de una dialéctica entre forma y apertura, entre libre multipolaridad y permanencia, en la variedad de los posibles, de una obra [...]”²⁵⁵

²⁵⁵ Eco, *Ob. Cit.*, 1985: 161



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La práctica de la fusión, exige del oyente la capacidad de superar esta costumbre de receptar la música de la misma manera. Es un proceso que no se puede conseguir sin un cambio de actitud hacia las nuevas tendencias artísticas, y por supuesto también es un problema de educación, que debería ser observado desde las instancias gubernamentales, a fin de que tengamos en los medios de comunicación un mayor espacio a la música experimental ecuatoriana sobre todo, y como no, un mayor control de la música comercial, que como todos conocemos responden solamente a intereses de mercado.

Es nuestra intención generar un híbrido folklórico, replantear de alguna manera la interpretación de la música ecuatoriana, usando ritmos tradicionales y representativos del folklore, fusionar ciertos elementos de la música académica europea y del Jazz, con la música autóctona, con cierta libertad interpretativa pero intentando no comprometer totalmente la tradición musical del país.



Cap. IV

Composición de la Suite “Duendes del Barranco”

4.1 Técnicas compositivas

“El análisis de la música, la interpretación de textos pautados [...] es algo completamente imprescindible, tanto para el intérprete-instrumentista como para el músico [...] que pretenda penetrar seriamente el sentido de una obra.”²⁵⁶

La presente propuesta se enfoca en la fusión de los géneros ecuatorianos Pasillo, Albazo y Sanjuanito, con el Jazz y la música orquestal europea, en un marco que conecta pensamientos estéticos y estructurales. Se proponen algunas ideas sobre análisis musical, así como una breve descripción de las técnicas compositivas que consideramos más relevantes aplicadas en esta obra, para exteriorizar un escenario referencial macro, antes de abordar un análisis estructural, en el que examinaremos si existen constantes rítmicas, armónicas, melódicas, o tímbricas.

Previo al acercamiento analítico hacia la Suite “Duendes del Barranco”, consideramos relevante mencionar algunos aspectos generales. En primer término la paleta sonora de ésta composición tiene la siguiente instrumentación: flauta, clarinete en Bb, saxo alto, trompeta en Bb, trombón, batería, bajo, piano, violín 1 y 2, viola, violoncello, marimba (en el segundo y tercer movimiento), y guitarra eléctrica (en el tercer movimiento). El discurso sonoro se desarrolla en tres movimientos, cada uno de ellos en diferentes ritmos: en Pasillo, Albazo, y Sanjuanito respectivamente.

El análisis musical es una disciplina que puede considerarse reciente y se viene desarrollando desde la segunda mitad del siglo XIX aproximadamente. Estudia obras musicales, ya sea su forma, estructura, sus técnicas de composición, y las diversas relaciones que se puedan generar entre estos aspectos y la interpretación. Existen

²⁵⁶ Guinovart, C., en LaRue, J., 2007:VII



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

amplias posibilidades en el análisis musical, debido a los muchos contornos que puede examinar, como a los distintos géneros musicales a los que aborde.

El proceso de análisis examina el valor expresivo y de comunicación que tiene una determinada obra musical, para posteriormente expresarlo a través de un informe. A pesar del subjetivismo evidente de ésta labor,

“[...] el análisis nunca llegará a matar el espíritu de la música, el misterio de la obra de arte, porque el duende que le alimenta es inaprehensible.”²⁵⁷

Analizar una composición musical demanda una exploración (en diferentes niveles según cada caso) de algunos elementos constitutivos de la obra; es

“[...] bucear en ese pozo insondable que es el misterio del arte como expresión de la gran incógnita del hombre.”²⁵⁸

Existen grandes discrepancias entre los conceptos de música y obra musical, por lo que en el proceso del análisis musical resulta de mucha importancia definir y delimitar el objeto del análisis (obra, forma musical, procedimientos armónicos, estructura rítmica, movimiento melódico, crecimiento del conjunto de los parámetros musicales, entre otros) para posteriormente ensayar un esquema analítico, en el que se incluyan los elementos que se precisen según cada caso. Evidentemente cualquier tipo de análisis que podamos plantear, ya sea éste formal o estilístico podría ser refutado por puntos de vista diferentes o quizás por investigaciones más minuciosas. Con lo expuesto aquí, se puede intuir que existen muchas maneras de analizar la música, bajo intereses y perspectivas diferentes. El análisis no debería restringirse al mero estudio de los elementos de una obra musical, dejando aspectos externos de la obra (o de la partitura, que suele ser el objeto del análisis convencional, limitado generalmente al análisis

²⁵⁷ Guinovart, C., en LaRue, J., *Ob. Cit.*, 2007: IX

²⁵⁸ Guinovart, C., en LaRue, J., *Ob. Cit.*, 2007: IX



armónico y formal).²⁵⁹

Los autores Ian D. Bent²⁶⁰ y Anthony Pople²⁶¹ mencionan que el análisis es parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música en sí, en lugar de los factores externos; incluye la interpretación de las estructuras de la música, para resolver en elementos constituyentes relativamente simples, y la investigación de las funciones pertinentes de dichos elementos. En el proceso analítico la estructura musical puede

²⁵⁹ Nagore, M., "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica", *Músicas al sur*, n.º 1, enero 2004, en www.filomusica.com/filo87/analisis.html, consultado el 21 de febrero de 2013

²⁶⁰ Ian Bent es Profesor Honorario en la Historia de la Teoría de la Música en la Universidad de Cambridge. Estudió en el King Edward VI School, Birmingham, graduándose con honores de primera clase en Música en Cambridge (1961), MUSB (1962) y Doctor (1969). Fue Profesor asistente de la Universidad de College de Londres Rey (1965-75). Fue profesor de música en la Universidad de Nottingham (1975-1987), en 1982 Profesor Visitante en la Universidad de Harvard, y desde 1987 catedrático de Música de la Universidad de Columbia en Nueva York hasta 2003. De 1971 a 1980, fue Editor Consultor Senior para *El diccionario nuevo de la arboleda de la música y los músicos*, durante veinte años trabajó para la editorial Editions de l'Oiseau-Lyre en las ediciones completas de polifonía medieval tardía, y desde 1986 es Editor General de la serie Estudios de Cambridge en Teoría de la Música y Análisis. Durante los últimos treinta y cinco años, su principal interés ha sido la historia de la teoría de la música y el análisis. Entre sus publicaciones de libros principales son *Analysis* (Macmillan, 1987, traducido al italiano y francés), *Análisis de la música en el siglo XIX*, 2 vols (CUP, 1994), y (editado) *Teoría de la Música en la Era del Romanticismo* (CUP, 1996). Ha publicado artículos en revistas especializadas y capítulos en volúmenes recogidos, más recientemente, *Pasos hacia Parnassus: Teoría del Contrapunto en 1725: Precursores y sucesores*, en *Cambridge History of Western Music Theory* (2002), y "que la luz brillante nuevo": Schenker, Universal Edition, y los orígenes de la serie Erläuterung, 1901-1910 ", *Revista de la Sociedad Americana de Musicología* (2005). Con un equipo internacional de colaboradores, actualmente está dirigiendo un proyecto a largo plazo, denominado *Schenker documentos en línea*, que es una edición en línea y la traducción de la voluminosa correspondencia de Schenker, diarios, notas y lecciones. Fuente: www.mus.cam.ac.uk, consultado el 26 de marzo de 2013

²⁶¹ Anthony Pople (1955-2003) fue un músico, pensador inagotable, maestro y gran creador, que se dedicó al estudio y promoción de música clásica occidental, de manera específica con la música del siglo XX, de la que fue un excepcional protagonista, que dejó un gran legado e influencia para los compositores actuales. Además compartió su experiencia en comités, como editor, examinador, asesor, productor de estudio y compositor e intérprete. Sus escritos muestran, su talento para la claridad y profundidad de pensamiento. Fue uno de los autores que querían que cada pieza sea especial, evitando la rutina. Pople desarrolló importantes aplicaciones informáticas para el estudio musical, en una época de una verdadera revolución tecnológica. Fuente: <http://journals.cambridge.org>, consultado el 26 de marzo de 2013



representar una parte de una obra, una obra en su totalidad, e inclusive un grupo o un repertorio de obras.²⁶²

El impulso principal del análisis es poder familiarizarse con un fenómeno en sí, el análisis busca encontrar sentido y resolver estructuras en elementos. La relación entre las estructuras y los elementos estudiados en el análisis, además de las perspectivas experienciales, ha suscitado debates a diferentes niveles, ya sea de estética musical como de la teoría de la composición. El método analítico es un medio de descubrimiento que persigue la resolución y explicación, mientras que la teoría de la composición tiene un proceso inverso, es decir de síntesis, y se convierte en un medio de verificación, de generación de la música. En todo caso ambos campos están interconectados, pese a tener diferencias esenciales de sujeto, objeto y método.²⁶³

El problema principal de ésta tarea es que la música no es tangible y medible debido a la naturaleza de su material. Debido a la existencia de numerosas categorías dentro de éste ámbito, el objeto de un análisis musical tiene que ser determinado inicialmente; si se trata de la partitura en sí, de alguna imagen del sonido, de la imagen del sonido en la mente del compositor en el momento de la creación, del rendimiento interpretativo, quizás de la experiencia temporal del oyente en una actuación, entre otras muchas opciones. Es difícil buscar un acuerdo entre los analistas sobre cual de ellos sea el más correcto, en todo caso el resultado podría proporcionar un punto de referencia, sobre el cual construir alguna tesis.²⁶⁴

El proceso del análisis debe estar dirigido a responder la interrogante de ¿cómo funciona? Su acción esencial es la comparación, para determinar los elementos

²⁶² Bent I. y Pople A., “Analysis”, The New Grove (OnLine - 2001), en hugoribeiro.com.br/download-textos-diversos/Analysis.doc, consultado el 26 de marzo de 2013

²⁶³ Bent I. y Pople A., “Analysis”, ídem

²⁶⁴ Bent I. y Pople A., “Analysis”, ídem



estructurales y descubrir las funciones de estos elementos. En toda clase de análisis musical, sea éste un análisis de características, análisis formal, análisis funcional, análisis schenkeriano, pitch-clase de análisis conjunto, análisis de estilo, entre otros, estará presente la comparación. Además debe aportar una prueba de identidad, que generaría una medición de los niveles de diferencias o de similitudes. Estos procedimientos van encaminados a aclarar las tres fórmulas fundamentales del proceso de creación: la repetición, contraste y variación.²⁶⁵

La interpretación del análisis, debería tener como objetivo imparcial, el responder “funciona de la siguiente manera” en vez de “funciona bien” o “funciona mal”. En todo caso cada analista se ocupa de su propósito, aunque cada uno de ellos lo hará sin dejar de lado los prejuicios propios de su cultura, edad y personalidad.²⁶⁶

Ya en el contexto de éste trabajo, es importante circunscribir de la ingente cantidad de definiciones sobre análisis, alguna con la que se identifique la presente investigación. Se ha planteado, por ejemplo, que

“[...] todo tipo de análisis musical es una construcción que presupone una posición teórica, y un mínimo marco que lo organiza. No es posible construir un análisis sin un sustento teórico que articule los diferentes lenguajes y posibilidades de dar contestación a las interrogantes sugeridas en el proceso analítico, de tal forma entonces, las teorías nos aportan descripciones generalizadas de las estructuras y sus comportamientos, mientras que el análisis de una obra específica nos permite aprobar la validez empírica articulada a la aplicación de la teoría [...]”²⁶⁷

El análisis intenta un perfil interactivo, por el hecho de que se toma como punto de partida algunas de las características compositivas, que se integrarán nuevamente en la observación de la estructura. El objetivo del análisis musical se aplicará en función de

²⁶⁵ Bent I. y Pople A., “Analysis”, ídem

²⁶⁶ Bent I. y Pople A., “Analysis”, ídem

²⁶⁷ Molerio, A., sobre Corrado, O., *Vanguardias del sur, La música de Juan Carlos Paz*. Fondo Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba 2010



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

relevar algunas constantes de la obra, como una posible homogeneidad en la selección de métodos compositivos, también proponemos una construcción analítica, por lo general inductiva, donde enlazaremos primero algunos elementos básicos de las técnicas compositivas, en busca de un ascenso a niveles superiores de pensamiento organizativo. En el corpus del análisis presentaremos ejemplos de fragmentos de la partitura según el abordaje analítico, sobre todo por tratarse de una obra inédita, lo que permitirá un mejor entendimiento de la trayectoria del mismo.

Entendemos que

“[...] las perspectivas analíticas no pretenden legitimar un método de análisis específico, sino ser parte del análisis de la obra musical en sí misma regida a sus calidades sensibles y estructurales [...]”²⁶⁸

En este mismo sentido, ningún método o enfoque revela la verdad acerca de la música por encima de todos los demás.²⁶⁹

Entre las técnicas más representativas que hemos usado en el proceso compositivo de la Suite “*Duendes del Barranco*”, mencionaremos el uso de armonía tonal y modal, de escalas pentafónicas y locrian, y momentáneamente del contrapunto imitativo.

Armonía tonal

²⁶⁸ Corrado, O. 2010: 17

²⁶⁹ Bent I. y Pople A., “Analysis”, ídem



El término armonía se refiere al equilibrio de las proporciones entre las distintas partes de un todo. Musicalmente es la disciplina que estudia la ejecución y percepción del sonido de manera vertical o simultánea, formando los acordes y las relaciones que se generan con los de su entorno próximo. Probablemente la cultura occidental sea la única que posee una música polifónica, aquella en la que se puede ejecutar notas musicales en forma simultánea y coordinada, por lo que el estudio de la armonía es justificable con la música occidental. En ésta música, la armonía es una subdisciplina que estudia el encadenamiento de diversas notas superpuestas o acordes, las progresiones armónicas y los principios estructurales que las rigen.

Al referirnos a la armonía tonal o funcional, se debe aclarar que la designación de armonía funcional proviene de la función que cumple cada sonido, y es más apto que el de armonía tonal o “armonía de los sonidos”. La tonalidad es un sistema de ordenar las alturas de los sonidos, que prevaleció durante aproximadamente tres siglos como único método, del que se sirvieron los músicos del barroco, clásico, romántico, postromántico, y los del siglo XX y XXI. En éste sistema las alturas de los sonidos están jerarquizadas existiendo un sonido principal que influye sobre todos los demás, cuya significación proviene de la relación con el principal. La armonía tonal abarca la armonía tradicional de una parte del estilo prebarroco, así como del barroco, clásico y romántico, y principalmente está basada en el sistema tonal. Desde el período romántico del siglo XIX se comenzó a trabajar con el color de la armonía, por lo que la función estructural de la armonía tonal decayó progresivamente, volviéndose al uso de una armonía más libre y modal, apareciendo compositores impresionistas, nacionalistas, y contemporáneos neoclásicos.

Generalmente la música popular de la actualidad tiene una construcción tonal, pudiendo presentar variaciones en su grado de complejidad, e inclusive introducir algunas características modales.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

En la presente composición se ha utilizado armonía tonal en el primer movimiento, que está compuesto en la tonalidad de Gm, como se aprecia en éste fragmento desde el compás 71:

The musical score consists of six staves: Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is G minor (two flats). The time signature is 4/4. The score starts at measure 71. The piano part (Pno.) features a harmonic progression of chords: E^bM7, B^bM7, and C m6. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vlc.) play a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass part (Bass) plays a rhythmic line.

Ilustración 1. Ejemplo armonía tonal primer movimiento compases 71-77

Armonía modal

En la Suite “Duendes del Barranco” hemos utilizado armonía modal, en el segundo y tercer movimiento. En el segundo movimiento “Duendes del Centenario” emplearemos como plan armónico tonal el sistema pentafónico, y en el tercer movimiento el modo locrio.



La armonía modal²⁷⁰ se remonta a los orígenes de la música occidental, desde la antigüedad hasta el período Barroco, y se plasma a partir de una melodía modal, aquella que está siempre asociada a un modo. Un modo es una escala cuyos grados de manera consecutiva, coinciden o no con la escala tonal, es decir que todas las escalas son modales, y solo hay una escala tonal; por ende cualquier otra disposición nos da un modo, porque iniciará con una nota diferente a la primera de la escala tonal.

Es conveniente recordar que una escala se construye con una serie ordenada de sonidos, comenzando por una nota que va a dar el nombre a la escala, y que el tipo de escala se determina por la relación interválica entre las notas que la forman. El modo está en relación con las escalas y las reglas para la composición de la melodía. La noción de los modos ya formó parte de los sistemas musicales antiguos, como por ejemplo los “modos medievales”, y por supuesto los “modos griegos”.

Pentafonía

La Pentafonía es un sistema musical tonal formado por una serie de cinco sonidos diferentes dentro de una octava, que tiene como característica el no poseer semitonos. Estuvo presente antes que las escalas heptatónicas o los modos diatónicos²⁷¹ en algunas civilizaciones avanzadas antiguas como por ejemplo Mesopotamia o China. Su sonoridad evoca regiones de oriente, probablemente porque fue el primer sistema musical de China, utilizado en casi toda Asia. El sistema pentafónico también fue utilizado desde épocas de la antigua India y el antiguo Egipto²⁷², y otras más recientes

²⁷⁰ Fuente: enciclopedia.us.es/index.php/Armonía_modal, consultado el 5 de marzo de 2013

²⁷¹ Peñalver, J., en <http://hdl.handle.net>, consultado el 25 de marzo de 2013

²⁷² Gevaert, F., en J. J. Luetich. Fuente: www.luenticus.org, consultado el 18 de marzo de 2013



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

como por ejemplo en la música de las culturas americanas precolombinas, como la de los quichuas, que son los habitantes de la región andina del Ecuador, Perú, y Bolivia. Al respecto se menciona que

“[...] la música de los quichuas era monódica, estaba privada de armonía. Además, la ausencia de semitonos en las escalas no permitía recurrir a efectos cromáticos y de modulación. La línea melódica se movía entonces con entera libertad y ése es uno de sus mayores encantos [...]”²⁷³

En algunos relatos de los conquistadores se consignan datos concernientes a la música en las fiestas y ceremonias de los aborígenes americanos, pero no se presentan registros de piezas o fragmentos musicales, por lo que la certeza del uso de la pentafonía está basada en el hallazgo de instrumentos musicales en tumbas, y en las composiciones musicales del folklore actual.²⁷⁴

La construcción de la escala pentafónica se desarrolla con quintas justas desde la tónica, que posteriormente serán ordenadas. Es así que para la escala pentafónica de do, se añaden las quintas justas (do-sol-re-la-mi), y al ordenarlas quedan do re mi sol la. A partir de la tónica, los intervalos de la escala pentatónica son: segunda mayor, tercera mayor, quinta justa, y sexta mayor. Evidentemente ésta escala puede generarse cualquier tono.

En la música clásica europea el método para la formación de la escala pentatónica mayor, radica en eliminar la cuarta y la séptima a la escala mayor. En la escala de do mayor (do, re, mi, fa, sol, la, si), al quitar el cuarto y el séptimo grado (fa y si), la serie queda integrada por las notas do, re, mi, sol, la, que es la escala pentatónica mayor. Por otro lado la escala pentatónica menor, se forma a partir de una escala menor de la que prescindiremos del segundo y sexto grado. En la escala de la menor (la, si, do, re, mi, fa, sol), al eliminar el segundo y sexto (si y fa), se logra elaborar la escala pentatónica

²⁷³ Palma Athos, *Teoría de la Música*, en J. J. Luetich. Fuente: www.luenticus.org, consultado el 18 de marzo de 2013

²⁷⁴ Luetich, J. J., *ídem*



menor con las notas la, do, re, mi, sol.

En la música académica europea la pentafonía tuvo un vasto abordaje en el período impresionista con los compositores Debussy (1862-1918)²⁷⁵, y Ravel (1875-1937)²⁷⁶. Ya

²⁷⁵ Claude Achille Debussy (St. Germain en Laye, 1862 - París, 1918) Compositor francés, quien fuese el iniciador y máximo representante del movimiento llamado impresionismo musical, que sus innovaciones armónicas abrieron el camino a las nuevas tendencias musicales del siglo XX. Debussy ingresó en 1873 en el Conservatorio de París, en donde tuvo por maestros, entre otros, a Lavignac, a Marmontel y a Ernest Guiraud. En 1880 tuvo un empleo de acompañante como pianista de cámara y profesor de piano de los hijos de una rica dama rusa, Nadesda von Meck, protectora de Chaikovski y fanática de su música, en sus viajes a través de la Francia meridional, Suiza e Italia. Esto le permitió conocer a Wagner. Debussy vio renovado el empleo en los veranos siguientes, posiblemente hasta 1884, y entonces visitó Moscú, donde pudo establecer cierto contacto con la música del “grupo de los Cinco”. Debussy estuvo buscando salidas hacia una nueva concepción artística lo que le condujo al wagnerismo. Dentro de su música instrumental se destacan dos *Arabesque* (1888) y la *Suite bergamasque* (1890) para piano, así como del *Cuarteto* (1893) y el *Preludio a la “Siesta de un fauno”* en 1892. Es en el ámbito pianístico en donde se desarrolló la creación de un impresionismo musical, que cimentó las bases para una disolución de las formas clásicas propias del romanticismo, y dando paso al futuro musical. Con ello se produjo el tránsito del momentáneo clasicismo de *Para el piano* (1901) a la libertad impresionista de *Estampas* (1903), de *L'isle joyeuse* (1904) y de las dos colecciones de *Imágenes* (1905 y 1907). Hacia 1910 plantea una nueva orientación clasicista que tiende a reaccionar contra la dispersión impalpable del impresionismo en el ambiente, manifestada en la restauración de una necesidad de precisión fónica e incluso formal cada vez más consciente. La renacida voluntad de clasicismo y de reconstitución formal se manifestó claramente en el proyecto de seis *Sonatas* para varios instrumentos diversamente agrupados, idea surgida en el curso de la Guerra Mundial y que el artista sólo pudo llevar a cabo en su mitad, con una audaz *Sonata* para violoncelo y piano (1915), la *Sonata* para flauta, arpa y viola (1915), y la *Sonata* para violín y piano, que ha alcanzado gran popularidad. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm, consultado el 18 de marzo de 2013

²⁷⁶ Maurice Ravel (Ciboure, Francia, 1875-París, 1937) Compositor francés. Junto a Debussy, con quien se le suele relacionar habitualmente, es el gran representante de la moderna escuela musical francesa. Conocido universalmente por el *Bolero*, su catálogo, aunque no muy extenso, incluye una serie de obras hasta cierto punto poco conocidas que hablan de un autor complejo, casi misterioso, que evitaba cualquier tipo de confesión en su música. Un autor que concebía su arte como un precioso artificio, un recinto mágico y ficticio alejado de la realidad y las preocupaciones cotidianas. Stravinsky lo definió con acierto como “el más perfecto relojero de todos los compositores”, y así hay que ver su música: como la obra de un artesano obsesionado por la perfección formal y técnica de su creación. Nacido en el País Vasco francés, heredó de su padre, ingeniero suizo, su afición por los artilugios mecánicos –cuyos ecos no son difíciles de encontrar en su música– y de su madre, de origen vasco, su atracción por España, fuente de inspiración de muchas de sus páginas. En 1889, fue admitido en el Conservatorio de París, donde estudió con maestros como Gabriel Fauré entre otros. Moderado pianista, su interés se centró pronto en la composición, campo en el que dio muestras de una gran originalidad desde sus primeros trabajos, como la célebre *Pavana para una infanta difunta*, si bien en ellos es todavía perceptible la huella de su maestro Fauré y de músicos como Chabrier y Satie. Ravel fue un músico conocido y apreciado por su capacidad única para tratar el color instrumental y el timbre, como se aprecia de manera especial en su producción destinada a la orquesta, como su *Rapsodia española*, *La valse* o su paradigmático *Bolero*, una obra de virtuosismo orquestal cuyo interés reside en la forma en que Ravel combina los diferentes instrumentos, desde el sutil pianísimo del inicio hasta el fortissimo final. Su música de cámara y la escrita para el piano participa también de estas características. Sus dos conciertos para piano y orquesta, sombrió el primero en re menor, luminoso y extrovertido el segundo en Sol mayor, ejemplifican a la perfección su carácter dual, propia de su personalidad. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/d/Ravel.htm, consultado el 18 de



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

en lo posterior sería muy utilizada en la música popular como en el blues, y el rock como se ha conocido en los estilos *hard rock*, el *heavy metal*, y el rock alternativo.

Creemos pertinente mencionar el hecho de que pese a que la pentafonía es uno de los sistemas más antiguos reconocidos en la historia de la música, en América existieron ya otros antes de éste. Como lo manifestó el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno (1882-1972):

“[...] en el Ecuador existen otros sistemas musicales anteriores a la pentafonía [...] la trifonía y la tetrafonía.”²⁷⁷

Dentro del proceso compositivo de la Suite “Duendes del Barranco” utilizamos el sistema pentafónico como material melódico/armónico en el segundo movimiento “Duendes del Centenario”, que está en ritmo de Albazo. Intentamos que el resultado en la interpretación del presente segmento en el modo pentatónico, nos transporte de alguna forma hacia épocas pasadas, e impregnarle un matiz indígena, algo guerrero, sobre todo en los cortes que existen entre los temas. La siguiente es la serie pentafónica en Gm (compás 33) sobre la cual está compuesto éste movimiento:



Ilustración 2. Ejemplo serie pentafónica compás 33

marzo de 2013

²⁷⁷ Moreno, S. L.1957: 11



El modo locrio

El modo locrio es tanto un modo, como también una escala diatónica con semitonos entre los grados primero y segundo, y cuarto y quinto. Está formado

“[...] por un tetracordio frigio seguido de uno tonal. El modo carece de dominante ya que su quinto grado se encuentra a distancia de quinta disminuida de la tónica. La nota característica es el grado Vb y el acorde de tónica y el a evitar son el mismo. Así pues, este modo es considerado impracticable.”²⁷⁸

En la práctica moderna, la escala locrian, como también se la llama, puede ser considerada de menor importancia. El modo de locrian, denominado también hipofrigio, podría ser calificado como un inicio en el séptimo grado de la escala de cualquier jónica o escala mayor. La fórmula del modo de locrian es 1, 2^b, 3^b, 4, 5^b, 6^b, 7^b. El acorde de tónica presenta una triada disminuida (B dim. en el modo locrio de la escala diatónica que corresponde a Do mayor) que está considerada disonante, debido a que el intervalo entre la nota raíz y quinta del acorde, se forma una quinta disminuida.

Por ejemplo el modo B locrian comienza el B y va a contener las mismas notas que la escala de Do Mayor (B, C, D, E, F, G, A, B). El modo E locrian comienza en E y contiene las mismas notas que la escala de Fa mayor (E, F, G, A, B^b, C, D, E). El modo G locrian comienza en G y tendrá las mismas notas que la escala A^b Mayor. (G, A^b, B^b, C, D^b, E^b, F, G). El F[#] modo locrio comienza en F[#] y contiene las mismas notas que la escala de Sol Mayor (F[#], G, A, B, C, D, E, F[#]).

La denominación de locrio se ha extraído de la teoría musical de Grecia; aunque es importante mencionar que lo que hoy se llama modo locrio, en su época era lo que los

²⁷⁸ Herrera, E., (vol. 2) 2004: 186



griegos llamaban tonos diatónicos mixolidios. Los griegos usaban el término “locrio” como un nombre alternativo para su “Hypodorian”.

El modo locrian ha sido empleado como sustento compositivo en obras como el Preludio en si menor Op. 32 número 10 de Rachmaninov (1873-1943)²⁷⁹, en el Ludus Tonalis y un movimiento denominado “Turandot Scherzo” de Hindemith (1895-1963)²⁸⁰, la Sinfonía número 4 en la menor Op. 63 de Sibelius (1865-1957)²⁸¹, y la

²⁷⁹ Serguéi Vasilievich Rachmaninov (1873-1943) nació en Oneg Rusia, y nacionalizado estadounidense; fue un compositor, pianista y director de orquesta. Hijo de una familia de terratenientes, debió su temprana afición musical a su padre y a su abuelo, ambos músicos aficionados. A pesar de sus extraordinarias dotes para la interpretación al piano, la composición fue desde el principio el verdadero objetivo del joven Rachmaninov. No obstante, su carrera en este campo estuvo a punto de verse truncada prematuramente por el fracaso del estreno en 1897 de su *Sinfonía núm. 1*. Este revés sumió al compositor en una profunda crisis creativa, sólo superada a raíz del *Concierto para piano núm. 2*, cuyo éxito supuso para él el reconocimiento mundial.

Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rachmaninov.htm, consultado el 27 de marzo de 2013

²⁸⁰ Paul Hindemith (1895-1963) Compositor alemán, una de las figuras más importantes dentro del panorama musical alemán de la primera mitad del siglo XX. Su relevancia radica en que fue uno de los más fervientes experimentadores de la música clásica del siglo, puesto que trató de renovar la tonalidad que imperaba en el sistema musical desde hacía más de trescientos años. Hindemith tenía la creencia de que el compositor debía actuar como un artesano, al tiempo que debía mostrar en su música las necesidades sociales. Como profesor de música, su influencia en las generaciones posteriores de compositores alemanes e internacionales fue muy destacada. El interés por el arte musical apareció en Paul Hindemith desde niño. Comenzó a tocar el violín, realizando actuaciones en cafés y en teatros con bandas de baile. Para él no había trabajo musical que se debiera desdeñar, ya que afirmaba que el conocimiento de todo el espectro musical le favorecería en sus futuras composiciones. Inició sus estudios de violín y composición a los catorce años en la ciudad de Frankfurt, en el Conservatorio Honch (entre 1908 y 1917), donde recibió las enseñanzas de maestros tan destacados como Arnold Mendelsson y Bernard Sekles. Desde muy pronto se labró una merecida reputación, en especial por su música de cámara y sus óperas expresionistas. Muestra clara de la precocidad de su arte fue que, a partir de 1915 y hasta 1923, desempeñó la labor de dirección de la Orquesta de la Ópera de Frankfurt. Las primeras composiciones de Hindemith se enmarcaron en una época posromántica, una etapa convulsa en todos los aspectos de la vida europea tras la Primera Guerra Mundial. Quizá esta desorientación general puede explicar el continuo cambio de trabajo en Hindemith, quien en este periodo creó tanto composiciones para bandas de música de baile, impregnadas de todo el ambiente jazzístico de la época, como una *Suite para piano* (1922) o diferentes obras expresionistas (*Der Dämon*, 1922; *Nusch-Nuschi*, 1921). Una gran parte de estas primeras composiciones fue interpretada, con éxito, en los festivales de Donaueschingen, Salzburgo y Venecia entre 1921 y 1925. Posteriormente, su visión creadora cambió radicalmente, dando paso a una etapa neoclásica en sus composiciones. En este sentido, trató de distanciarse lo más posible de Stravinsky y lo logró, ya que mientras éste trabajaba con variaciones sobre la música de Mozart, Hindemith estaba más interesado en las composiciones de Bach. Buena muestra de ello fue su música de cámara, que inició con *Kammermusik no.1*, el primero de una serie de siete trabajos escritos entre 1917 y 1924, en los que Hindemith trataba de imitar los conciertos barrocos, aunque usando una armonía tonal mucho más amplia y añadiendo unos elementos jazzísticos muy acordes con la moda de la época. Muchas de estas obras eran claros homenajes a los *Conciertos de Brandeburgo* de Bach. La idea de experimentación de Hindemith le condujo a utilizar diferentes orquestas de cámara mezcladas, con las que intentaba llevar a sus extremos la música de contrapunto. La mayor parte de esta música de cámara



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

composición *Jeux* de Debussy (1862-1918) que también presenta tres pasajes largos en éste modo, entre otras.

En la composición de la Suite “Duendes del Barranco” hemos aplicado este modo como material melódico/armónico en la composición del tercer movimiento “Duendes del Puente Roto”, que está en ritmo de Sanjuanito. Como resultado de la interpretación de éste movimiento de la composición se puede mencionar que se imprime un carácter caótico, como efecto para esta última parte de la obra. En el puente que hace la flauta entre los compases 98 y 99 se observa la serie del modo locrio en G:

era compuesta para el conocido como Amar-Hindemith Quartet (1921-1929), en el que el propio Hindemith tocaba la viola. A pesar de estar volcado en la música de cámara, Hindemith no desdeñaba otros trabajos, como la organización administrativa del Donaueschingen Festival (1923-30). En esta década de los veinte realizó diferentes trabajos encaminados a unir el espíritu de los poetas de lengua alemana con el arte de la música. Así fue como escribió un ciclo de canciones conocido como *Die junge Magd* (1922), basado en poemas del escritor austríaco George Trakl. Dos años más tarde compuso *Das Marienleben* (La vida de María) inspirada en poemas de Rainer Maria Rilke. También trató de componer para orquesta sinfónica y, así, en 1926 escribió la ópera *Cadillac*, un melodrama fantástico de estilo neoclásico. Cuando ocupaba el puesto de director principal de la Orquesta de Frankfurt, era reconocido como el compositor más importante de su generación. La aclamación internacional que recibió del mundo musical le valió para que, en 1927, se le nombrase profesor de composición de la Academia de la Música de Berlín. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hindemith.htm, consultado el 27 de marzo de 2013

²⁸¹ Jean Sibelius (Tavastehus, 1865-Järvenpää, 1957), fue un compositor finlandés de ascendencia sueca, que inició de la escuela moderna de composición musical de su país. Estudió composición con Wegelius y violín con Csillag en la capital finesa hasta 1889. Incursionó en la escritura para orquesta gracias a la influencia de las obras de Bruckner y Wagner. Tras el estreno en 1898 de la obra teatral *Kung Kristian II* de Adolf Paul, cuya música incidental compuso Sibelius, le surgieron ofertas para publicar su obra tanto en su país como en Alemania, donde firmó un contrato con la prestigiosa editorial Breitkopf. En julio de 1900 realizó una exitosa gira por Europa (Escandinavia, Alemania, Holanda y Francia) que le sirvió para adquirir fama y prestigio en estos países. Firmó un contrato en el que se comprometía a entregar varios trabajos por año. El primero que vio la luz en la editorial fue *Pélleas y Mélisande*, una partitura de música incidental. También en 1905 se produjo su primer viaje a Inglaterra, donde dirigió varias de sus obras y adquirió gran popularidad. Siguió componiendo y en 1907 terminó su *Tercera Sinfonía en Do mayor*, una obra más recatada que sus dos sinfonías anteriores. Ese mismo año coincidió en Helsinki con Gustav Mahler, y pudo conversar con él sobre temas musicales. En 1914 viajó a los Estados Unidos de América donde estrenó su poema sinfónico *Las Océánidas*, compuesto por encargo del Festival de Música de Norfolk, y recibió un doctorado honorífico que le concedió la prestigiosa Universidad de Yale. Fuente: www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sibelius.htm, consultado el 27 de marzo de 2013



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



Ilustración 3 Ejemplo modo locrio compases 90-199. Fragmento compases 99-100

Contrapunto imitativo

El contrapunto es una disciplina de la escolástica musical, complementaria a la armonía, por lo que suele ser confundida con ésta; estudia la producción de melodías combinables simultáneamente, enfocándose más en la percepción de las partes que en la del todo. Como disciplina el contrapunto tuvo su auge creativo durante el período Barroco con Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Tanto el contrapunto como la armonía son ciencias cuyo enfoque es el estudio de la textura armónica. La armonía trata sobre la construcción y enlaces de los acordes; el contrapunto nos sugiere melodías que podemos adicionar a otras preexistentes. En el Renacimiento se desarrolló la Polifonía Renacentista; el contrapunto imitativo es una técnica de aquella, y es una imitación de pequeños fragmentos entre las diferentes voces que componen la textura de la composición. Era habitual en los autores de la época el combinar pasajes de contrapunto imitativo con otros homofónicos. Se puede comenzar una melodía en una voz determinada, y posteriormente reiterar con otras voces inmediatamente, ya sea al unísono, más alta o más baja, a distancia de cuarta o quinta. En ocasiones esta técnica, inversa a la homofonía, podría restar claridad al discurso, debido a la mayor elaboración y complejidad textural.

Un fragmento en el que utilizamos esta técnica está en el primer movimiento “Duendes



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

del Vado”, en la introducción, entre los compases 9-11 y 17-18:

Ilustración 4 Ejemplo Contrapunto imitativo compases 9-11 y 17-18

También está presente en el tema C, en las líneas de las cuerdas, entre los compases 68 y 83, como se observa en el ejemplo:

Ilustración 5 Ejemplo Contrapunto imitativo compases 68-83



4.2 Análisis estructural de la obra

“Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él, puede, en cambio, aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego [...]”²⁸²

El objeto de análisis de éste trabajo es la obra misma, con sus tres partes que la conforman; es decir se proyecta un examen a la grandes dimensiones de la composición. Cada una de las partes de ésta Suite, plantean de alguna manera un discurso musical independiente, es decir que cada una de ellas presenta sus propias características estructurales.

“Muchos movimientos, aunque formen parte de grupos tales como suites o sonatas, constituyen individualmente algo completo, un todo musical que requiere una observación de acuerdo con la gran dimensión. Al investigar los elementos estilísticos propios de un movimiento aislado nos fijaremos en las relaciones mutuas de unas partes con otras y en el movimiento general, visto en conjunto, como un todo [...]”²⁸³

Los grados estructurales del análisis musical, han sido examinados por varios autores, entre los que se destaca Jan LaRue (1918-2003)²⁸⁴, quien se refiere a éstos como dimensiones estructurales, reconociendo tres desde lo más general a lo particular:

²⁸² LaRue, J., 2007: 1

²⁸³ LaRue, J., 2007: 5

²⁸⁴ Jan LaRue (1918-2003) nació en Sumatra, hijo del famoso botánico Carl LaRue, fue un estudioso de los compositores clásicos. Conjuntamente con algunos de sus colegas formaron una gran base de datos con un sistema de localización de obras e identificadores temáticos, con información tomada de bibliotecas y archivos de todo el mundo, que se convirtió en un modelo importante. El primer volumen de su *catálogo octavo Siglo Symphonies* (1988) contiene aproximadamente unas 17.000 entradas. Probablemente su obra más influyente fue *Guías para el análisis de estilos* publicada en 1992, y traducida al español en 2003. Obtuvo el BA (Harvard, 1940), MFA (Princeton, 1942), y un doctorado (Harvard, 1952). Enseñó en Wellesley College desde 1942, labor que fuera interrumpida por el servicio militar en el Pacífico. En 1957 se unió a la facultad de la Universidad de Nueva York, donde se desempeñó como decano de la Escuela de Artes y Ciencias y director del Departamento de Música. Fue Presidente de la Sociedad Americana de Musicología de 1967 a 1968, y fue nombrado miembro honorario en 1998. En 2003 fue elegido miembro de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias. Fuente: www.ams-net.org/opus/LaRue.html, consultado el 26 de marzo de 2013



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

- Las Grandes dimensiones (movimiento-obra-grupo de obras)
- Las Dimensiones medias (período-párrafo-sección-parte)
- Las Pequeñas dimensiones (motivo-subfrase-frase)²⁸⁵

Éstas dimensiones de LaRue podrían ser correspondientes con los niveles estructurales del análisis de Heinrich Schenker (1868-1935)²⁸⁶, que examina:

- La base subyacente
- La base generatriz media
- La base generatriz de la superficie²⁸⁷

Es realmente destacable como un esquema analítico puede llegar a desarrollarse con tanta minuciosidad como el que plantea el Organigrama de análisis musical²⁸⁸ de LaRue,

²⁸⁵ Guinovart, C., en LaRue, J., 2007: X

²⁸⁶ Heinrich Schenker (1868-1935) fue un compositor, pianista, crítico musical, profesor de música, y teórico de la música. Schenker estudió derecho y composición en Viena antes de establecerse allí como profesor particular y actor ocasional. Su percepción sobre la música tonal la expresaba en capas de ornamentación de simples declaraciones musicales. Sus teorías controversiales y gráficos de notaciones que publicó en textos como *Harmony* (1906) y *Composición Libre* (1935) se difundieron ampliamente en la década de 1970. A finales del siglo XX sus conceptos sobre análisis musical se habían convertido en la base de las técnicas para la música tonal. Fue alumno de Bruckner en Viena y se convirtió en un acompañante lied, intérprete de música de cámara, crítico, editor y profesor particular. Su interés por las obras maestras y en los procesos creativos de los grandes compositores influyó notablemente su trabajo teórico y editorial. Entre sus ediciones más significativas son Las últimas cinco sonatas de Beethoven (1913-1921). En su trabajo teórico está *Harmonielehre* (1906), que culminó en *Der freie Satz* (1935). También publicó dos periódicos. Su concepto de niveles estructurales ofrece una diferenciación jerárquica de los componentes musicales, que establece una base para la descripción y la interpretación de las relaciones entre los elementos de cualquier composición. Schenker sostuvo que el trabajo total en todos los niveles, no sólo en el nivel de base, es el objeto de estudio y la percepción estética. Sus teorías han tenido una gran influencia, especialmente en los EE.UU. Fuente: www.answers.com/topic/heinrich-schenker, consultado el 30 de marzo de 2013

²⁸⁷ Forte y Gilbert 2003: 143

²⁸⁸ **Organigrama de análisis musical de Jan LaRue**

I Antecedentes

-Marco de Referencia

-Observación significativa: prioridad de la selección la multiplicación de evidencias

II Observación



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

del cual únicamente pretendemos extraer pocos aspectos, de acuerdo a los objetivos de esta investigación. Una mirada minuciosa de la obra sería sustento de otras investigaciones académicas.

El esquema analítico que proponemos para el estudio de la Suite “*Duendes del Barranco*” plantea un sencillo abordaje hacia los tres movimientos como elementos constitutivos de la obra, es decir básicamente hacia las grandes dimensiones que sugiere LaRue, en busca de algunas relaciones o interconexiones que presenten los movimientos de la obra. Y es que

“[...] siendo la música ante todo relación, esas interconexiones reflejan exactamente las interrelaciones, interacciones, e interdependencias de la música misma.”²⁸⁹

-
- Las tres dimensiones principales del análisis: grandes, medias y pequeñas
 - Los cuatro elementos contributivos: sonido, armonía, melodía, ritmo (S A Me R)
 - El quinto elemento “crecimiento”, es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, además, el que combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y como resultado:
 1. Fuentes de movimiento: grados de variación y frecuencia de cambio
 - a) Estados generales de cambio: estabilidad, actividad local, movimiento direccional
 - b) Tipos específicos de cambio: estructural, ornamental (secundario)
 2. Fuentes generadoras de Forma:
 - a) Articulación
 - b) Las cuatro opciones de continuación:
 - Recurrencia: repetición, retorno después del cambio
 - Desarrollo (interrelación): variación, mutación
 - Respuesta (interdependencia):
 - S: fuerte frente a piano, tutti frente a solo, etc.
 - A: tónica frente a dominante, mayor frente a menor, etc.
 - Me: ascenso frente a descenso, grados conjuntos frente a grados disjuntos o saltos, etc.
 - R: estabilidad frente a actividad o dirección, proporción entre módulos (4 compases contestados por cuatro), etc.
 - Contraste
 - c) Grados de control: conexión, correlación, superrelación
 - d) Formas convencionales
- Aspectos básicos en el análisis de estilo : tipología, movimiento, forma

III Evaluación

Logro del crecimiento (movimiento, forma, control)
Equilibrio entre unidad y variedad
Originalidad y riqueza de imaginación
Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad, etc.

Fuente: LaRue, J., 2007: 2

²⁸⁹ LaRue, J., 2007: 3



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

No podemos olvidar que la presente propuesta está basada en el Jazz y la improvisación, por lo que el análisis debe tener una trayectoria que no deje de visualizar ésta característica, debido a que mantiene la posibilidad de apertura, ampliando de hecho la presencia de materiales melódicos, armónicos y rítmicos en constante reconstrucción. El esquema estructural seleccionado para cada uno de los temas que conforman la Suite, sería el siguiente:

Título
Tonalidad
Ritmo
Compás
Forma
Instrumentación
Elementos estructurales (Introducciones, Temas, Secciones de Improvisación, Puentes, Finales)

Ilustración 6 Ejemplo Esquema de elementos estructurales para análisis



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Tema 1- Duendes del Vado (Pasillo)

Título

Duendes del Vado

Tonalidad

Gm

Ritmo

Pasillo

Compás

3/4

Forma

A B C

Instrumentación

Flauta, Clarinete en Bb, Saxo Alto, Trompeta en Bb, Trombón, Batería, Bajo, Piano, Violín 1, Violín 2, Viola, y Cello.

Elementos estructurales

Introducción compases 1-24
Tema A compases 25-56
Tema B compases 57-67
Tema C compases 68-86
Tema A (Improvisación de saxo)
compases 87-118
Tema B (Improvisación de flauta)
compases 119-129
Tema C compases 130-148

Ilustración 7 Ejemplo Esquema de elementos estructurales del movimiento 1



Materiales Rítmicos

Los materiales rítmicos tienen la función de cimentar el discurso musical en general, por lo que resaltaremos los más influyentes. En este primer movimiento de la obra, proponemos el patrón característico del Pasillo tradicional, que en éste caso lo inicia el bajo, ejecutando la tónica desde el primer compás de éste movimiento:

Duendes del Vado

Adagio ♩ = 90



Ilustración 8 Ejemplo Patrón característico del pasillo tradicional compás 1

Ésta figuración marca el inicio de la composición y constituye un elemento conector sobre el cual se va desarrollando las ideas del discurso, con una apreciación estética más bien tradicional en éste espacio introductorio. Además es evidente la función jerárquica de la tonalidad que se expone desde el principio mismo de la obra.

Otro importante material rítmico dentro de este primer tema es una variación del patrón original, que lo ejecutan las cuerdas conjuntamente con el bajo, y que proveen una sensación diferente, sin exponer un cambio abrupto en el desarrollo. Ésta variante la encontramos entre los compases 41-54 y 103-116





Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Ilustración 9 Ejemplo Variante rítmica del patrón compases 41-54 y 103-116

Por su parte, aunque la línea del bajo mantenga la célula rítmica tradicional, el arreglo de la batería, expone una distribución no convencional para la ejecución del Pasillo popular, lo que le imprime un carácter estético distinto:

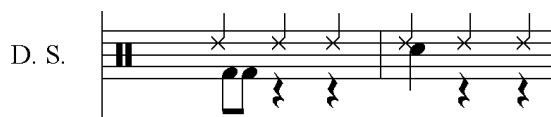


Ilustración 10 Ejemplo Célula rítmica de la batería

Materiales Melódicos

Los materiales melódicos van a contribuir directamente en el desarrollo y crecimiento del discurso. Por supuesto nos referiremos a ciertas células motívicas que por su jerarquía determinan de manera decisiva el flujo melódico. El motivo en el corpus del trabajo se entiende como:

“[...] una unidad temática breve con significado musical y con una configuración propia que lo hace fácilmente reconocible. El motivo habitualmente aparece de un modo característico y notable al inicio de una pieza, siendo objeto de repeticiones y transformaciones posteriores.”²⁹⁰

Entre éstas células podemos resaltar a la siguiente que forma parte de la frase inicial del tema A en el compás 25, y que la expone la flauta:

²⁹⁰ Mas Devesa M., *Fundamentos de Composición*, en <http://www.riveramusica.com>, consultado el 31 de marzo de 2013



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



Ilustración 11 Ejemplo Celula motívica tema A compases 56-57

Otra de las células motívicas de mucha importancia para el flujo melódico la constituye la que inicia la frase del tema B entre los compases 56-57:



Ilustración 12 Ejemplo Celula motívica tema A- B compases 56-57

También es importante el movimiento melódico que se produce en el inicio del tema C en el compás 68, porque representa una variación del material melódico del tema A, cuando el violín ejecuta éste motivo:



Ilustración 13 Ejemplo Celula motívica tema C compases 68-69



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Tema 2- Duendes del Centenario (Albazo)

Título

Duendes del Centenario

Tonalidad

Gm (modo pentafónico)

Ritmo

Albazo

Compás

6/8

Forma

A B A'

Instrumentación

Flauta, Clarinete en Bb, Saxo Alto, Trompeta en Bb, Trombón, Marimba, Batería, Bajo, Piano, Violín 1, Violín 2, Viola, y Cello.

Elementos estructurales

Introducción compases 1-52
(Improvisación de marimba del 21-36, y de batería del 45-52)
Tema A compases 53-82
Puente compases 82-84
Tema B compases 85-98
Puente compases 99-106
Tema A (Improvisación de clarinete) compases 107-138
Tema B (Improvisación de marimba) compases 139-154
Puente compases 153-154
Tema A (Ruptura de la pentafonía) compases 155-186
Puente final compases 187-194

Ilustración 14 Ejemplo Esquema de elementos estructurales del movimiento 2

Materiales Rítmicos



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Entre los materiales rítmicos que prevalecen en este segundo movimiento de la obra, está un patrón de Albazo, que inicia con la batería desde el primer compás y se mantiene durante casi todo éste segundo movimiento:



Ilustración 15 Ejemplo Patrón de Albazo para batería compases 1-2

Éste inicio de la batería representa una fórmula fundamental del proceso creativo como es el contraste dentro de la obra, por el hecho de que presenta un cambio a nivel de métrica y agógica respecto al primer movimiento.

A continuación podemos resaltar la exposición de una figuración decisiva en el discurso musical, que advierte la llegada del tema A. Es una figuración de un ritmo ecuatoriano llamado Yumbo²⁹¹. Está tocada por la marimba, la batería y el bajo entre los compases 37 y 40 .

²⁹¹ El Yumbo es una danza y música de los indígenas y los mestizos del Ecuador, que tienen orígenes prehispánicos y su localización está centrada en la región oriental. Su nombre se utiliza también para referirse a los personajes que participan en ella. Los Yumbos fueron una comuna indígena quichua que habitaron la vertiente oriental de los Andes. La palabra Yumbo viene del quichua y significa brujo. Esta danza estaba conformada casi siempre por un solo periodo, pero con el tiempo fue mezclándose con los formatos armónicos y estructuras de las danzas mestizas de dos o más periodos, conservando de alguna manera la parte rítmica. El enlace de estos dos elementos rítmicos es la base de mucha de la música ecuatoriana mestiza que tiene características sincopadas. Está escrito en compás de 6/8 y es yámbico es decir formado por una célula rítmica que incluye una figura corta seguida de una larga (lo contrario del danzante que es trocaico). Fuente: Guerrero, P. Ob. Cit., 2005:1472-1474



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



Ilustración 16 Ejemplo Figuración rítmica de Yumbo compases 37-40

Posteriormente entre los compases 41 y 44 se expone una variación en el flujo de la figuración, estilizando el discurso:



Ilustración 17 Ejemplo Variación rítmica compases 41-44

para disminuir la actividad rítmica (con excepción de la batería que regresa al patrón de Albazo) entre los compases 45 al 52, y anunciar el Tema A que comienza en el compás 53.

El Tema B ilustra un ejemplo de variación en la disposición rítmica de la batería desde el compás 85 hasta el compás 98, ejecutando éste patrón:

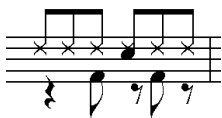


Ilustración 18 Ejemplo Disposición rítmica de la batería tema B compases 85-98

Resalta a continuación éste material rítmico



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



Ilustración 19 Ejemplo material rítmico compases 99-104

que al repetirse forma parte de una frase que va desde los compases 99 a 104, y que va a resolver con un contundente



Ilustración 20 Ejemplo Resolución rítmica 105-106

en el compás 105 y 106, para dar paso a la exposición improvisatoria del clarinete y la marimba.

Al finalizar los solos se presenta un puente en los compases 153 y 154, con ésta figuración:



Ilustración 21 Ejemplo Puente compases 153-154

que constituye un evento importante, porque prepara el ámbito para otra variación rítmica en la batería desde el compás 155, que consiste en anexar a la disposición del Albazo, una figuración de ritmo afro-cubano en 6/8 en el platillo, que intenta ilustrar el proceso de mestizaje, conectando el discurso de hibridación cultural, y resaltando el hecho de que en la ciudad de Cuenca también están presentes otros elementos, y no únicamente los indígenas e hispánicos. El patrón es el siguiente:



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



Ilustración 22 Ejemplo Fusión rítmica en la batería compases 155-156

reforzado con ésta rítmica en el bajo:



Ilustración 23 Ejemplo Refuerzo rítmico en el bajo compás 155

El movimiento termina con la repetición de un material ya expuesto que es:



Ilustración 24 Ejemplo Material rítmico

ésta vez desde el compás 187 al 192 y que va a resolver finalmente en los compases 193 y 194 con el mismo



Ilustración 25 Ejemplo Resolución final compases 193 y 194



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Materiales Melódicos

Las cuerdas presentan dos veces a manera de pregunta éste significativo motivo pentafónico, desde el compás 29 al 30, y del 33 al 34:



Ilustración 26 Ejemplo Célula motívica compases 29-30

El siguiente motivo trascendental en éste movimiento es el que está en el compás 53 al iniciar el Tema A, también a manera de pregunta:



Ilustración 27 Ejemplo Célula motívica tema A compás 53

Como respondiendo aparece esta célula motívica desde el compás 58:



Ilustración 28 Ejemplo Célula motívica tema A compás 58



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Tema 3- Duendes del Puente Roto (Sanjuanito)

Título

Duendes del Puente Roto

Tonalidad

Gm (modo locrio)

Ritmo

Sanjuanito

Compás

2/4

Forma

A B

Instrumentación

Flauta, Clarinete en Bb, Saxo Alto, Trompeta en Bb, Trombón, Marimba, Guitarra eléctrica, Batería, Bajo, Piano, Violín 1, Violín 2, Viola, y Cello.

Elementos estructurales

Introducción compases 1-65
Tema A compases 66-97
Puente compases 98-105
Tema B compases 106-137
Puente compases 138-145
Tema A (Improvisación de guitarra) compases 146-177
Puente compases 178-185
Tema B (Improvisación colectiva de flauta, clarinete, saxo, trompeta, marimba, y guitarra) compases 186-217
Puente compases 218-241
Final Tema A del primer movimiento en 3/4 compases 242-273
Tutti compases 274-275

Ilustración 29 Ejemplo Esquema de elementos estructurales del movimiento 3



Materiales rítmicos

En éste tercer movimiento podemos resaltar el inicio de la introducción que la ejecuta el piano, la viola y el cello, con la siguiente figuración:

Duendes del Puente Roto
Allegro ♩ = 112

Piano

G m7(b5)

f

Detailed description: This musical notation shows the beginning of a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff with a whole rest, and a bass clef staff with a rhythmic pattern of quarter notes. The notes in the bass staff are G2, Bb2, D3, and G2, which form a G minor 7(b5) chord. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The dynamic is marked 'f' (forte).

Ilustración 30 Ejemplo Figuración inicial del piano compás 1

A continuación seleccionamos un material rítmico, en el que se aprecia una variación a contratiempo, y está ejecutado por el violín 2, en el compás 11:

Vln. 2

Detailed description: This musical notation shows a rhythmic variation for Violin 2. It consists of a single staff with a treble clef. The notes are G4, Bb4, D5, and G4, which form a G major 7 chord. The rhythm is a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note followed by an eighth note. The notes are marked with accents (>).

Ilustración 31 Ejemplo Variación rítmica compás 11

Ésta figura la utilizamos en la entrada de la batería, la misma que está acompañada por el bajo, en los compases 24-28 y 52-54:



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

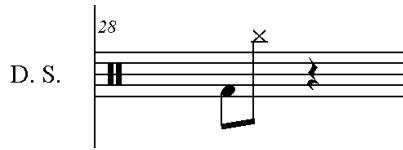


Ilustración 32 Ejemplo Figura de inicio de la batería compases 24 28 52 y 54

El siguiente material rítmico tiene mucha fuerza en el contexto estructural introductorio, ejecutada también conjuntamente con el bajo, en el compás 32 y 36:

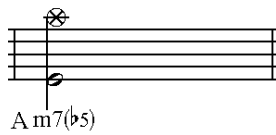


Ilustración 33 Ejemplo Figuración de la batería compás 32 36 y 48

Mostramos ahora una variante rítmica de la batería, que es ejecutada con el violín 2, en los compases 40-47:



Ilustración 34 Ejemplo Variación de la batería compases 40-47

Ya en los compases 62 y 63, se expone recién el patrón típico del Sanjuanito, con la trompeta, la guitarra, el bajo, el piano, y la batería como se ilustra:



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Ilustración 35 Ejemplo Patrón de Sanjuanito compases 62-64

Otro material rítmico que se destaca, es el que toca la batería en el compás 65, que funciona como una llamada y un nexo a la vez, para el tema A:

Ilustración 36 Ejemplo Llamada de batería compás 65

En el tema A, la batería comienza tocando un patrón de Sanjuanito en los toms²⁹², en los compases 66-81:

²⁹²Los Toms, conocidos también como tom-tom, tomtom, o tantán son instrumentos de percusión originarios de las culturas americanas y asiáticas principalmente, que fueron utilizados como instrumentos de comunicación. En la actualidad forman parte de la batería, desde los comienzos del siglo XX, con la aparición de las primeras orquestas de jazz americanas y europeas. Pueden estar dispuestos solos, de a dos o más. En algunos casos pueden estar montados en el bombo, sobre todo los de dimensiones pequeñas. Pueden tener uno o dos membranas, que les imprimen diferentes efectos sonoros. Fuente: Blades y Dean, 1985: 21-23



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite



Ilustración 37 Ejemplo Patrón de Sanjuanito en los toms de la batería compases 66-81

Posteriormente la batería deja la ejecución del patrón tradicional del Sanjuanito, para abordar una fusión dentro del movimiento, al utilizar un patrón que si bien es cierto conserva de algún modo la esencia rítmica, también presenta tintes de rock, como se observa en la siguiente ilustración:

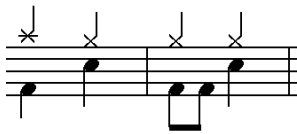


Ilustración 38 Ejemplo Patrón de variación rítmica en la batería compases 82-83

En el tema B, la batería hace otra variación rítmica usando semicorcheas, en los compases 106-107:



Ilustración 39 Ejemplo Patrón de variación rítmica en la batería compases 106-107

Otro material rítmico importante en las cuerdas, flauta, clarinete, trombón, marimba, y batería es el que se produce en los compases 120-121:



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

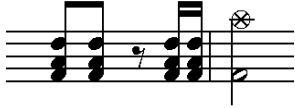


Ilustración 40 Ejemplo célula rítmica compases 120-121

En los compases 138-145 se presenta un puente que conecta el tema B con el discurso improvisatorio. Ésta figuración la tocan al inicio la batería, bajo, y viola y cello:



Ilustración 41 Ejemplo Figuración en el puente compases 138-145

El siguiente momento de actividad rítmica se presenta en otro segmento nexos, en los compases 218-237, en donde se observa un diseño rítmico de tres motivos que van alternando, y que forma una frase en la que el Sanjuanito está evidentemente implícito:

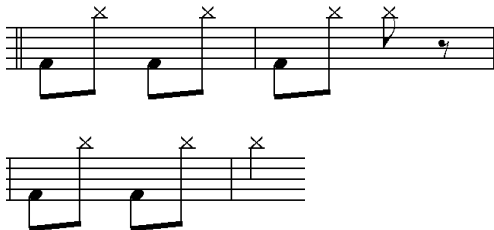


Ilustración 42 Ejemplo Diseño rítmico en segmento nexos compases 218-237



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El siguiente material de la rítmica del tercer movimiento, que está presente tanto en el segmento de transición del final de éste movimiento al tema A del primer movimiento en 3/4 (compases 238-241), como también en el final de la Suite, ya en los compases 274-277:

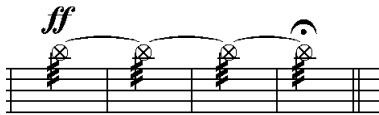


Ilustración 43 Ejemplo Material rítmico compases 238-241 y 274-277

Materiales melódicos

El primer motivo melódico que se destaca, lo constituye ésta disposición que la presenta el violín 2 compases 4-6 y en seguida la flauta compases 6-8:



Ilustración 44 Ejemplo Motivo melódico compases 4-6 y 6-8

Es importante ésta célula motívica, que recrea un efecto de tensión melódica en la introducción, que es tocada por la flauta y la marimba al unísono, en los compases 12-13:



Ilustración 45 Ejemplo Célula motívica compases 12-13



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

que resuelve en:



Ilustración 46 Ejemplo Frase de dos células motívicas compases 14-15

Después advertimos una frase conformada por tres células motívicas en los compases 24-27, ejecutada por flauta y marimba:



Ilustración 47 Ejemplo Frase de tres células motívicas compases 24-27

En el patrón rítmico de Sanjuanito ubicado entre los compases 62-64, la línea melódica que prevalece es:



Ilustración 48 Ejemplo Línea melódica compases 62-64



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

El tema A empieza con un diseño ejecutado por flauta y trompeta en los compases 66-68:



Ilustración 49 Ejemplo Línea melódica compases 66-68

que es respondido por una frase típica del Sanjuanito, por clarinete, saxo alto, trombón, marimba, y cuerdas en los compases 68-69, y también en un puente previo al tema B entre los compases 98-105:



Ilustración 50 Ejemplo Frase melódica de Sanjuanito compases 68-69 y 98-105

En el tema B se observa una frase de cuatro células melódicas tocada por saxo alto, trompeta, y guitarra entre los compases 106-109:



Ilustración 51 Ejemplo Frase de cuatro células melódicas compases 106-109



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

respondida por los mismos instrumentos con una frase de rítmica idéntica, en los compases 110-113:



Ilustración 52 Ejemplo Frase de cuatro células melódicas compases 110-113

Podemos visualizar una variación de la frase anterior entre los compases 114-117, en donde los mismos instrumentos exponen:



Ilustración 53 Ejemplo Variación de frase compases 114-117

En el puente ubicado antes de la improvisación de guitarra entre los compases 138-145, la marimba expone unas frases basadas en éstos motivos:



Ilustración 54 Ejemplo Motivos melódicos compases 138-145



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Cuando termina la improvisación de guitarra, nuevamente existe un puente que se ubica entre los compases 178-185 que funciona interconectando los solos, con una frase de tres motivos, basado en una tan utilizada como estribillo en la interpretación del Sanjuanito, pero dispuesta obviamente al modo de la composición:



Ilustración 55 Ejemplo Frase de Sanjuanito de tres motivos compases 178-185

Después de éste puente se presenta una improvisación simultánea de flauta, clarinete, saxo, trompeta, marimba, y guitarra en el tema B, ubicado entre los compases 186-217, donde el acompañamiento no muestra diseños melódicos importantes en la estructura.

Terminado este solo colectivo se presenta un último puente de una mayor duración, entre los compases 218-241, que está conformado por estructuras melódicas ya ejemplificadas.

Para concluir planteamos un abrupto regreso hacia el tema A del primer movimiento de la obra, que está en ritmo de Pasillo, exponiendo el tema esta vez en piano con acompañamiento de cello. Los materiales melódicos de mayor importancia estructural de éste segmento ya fueron expuestos en el análisis de materiales melódicos del primer movimiento.

El final está entre los compases 274-277, planteado por un acorde a tutti basado en ésta armonía:



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

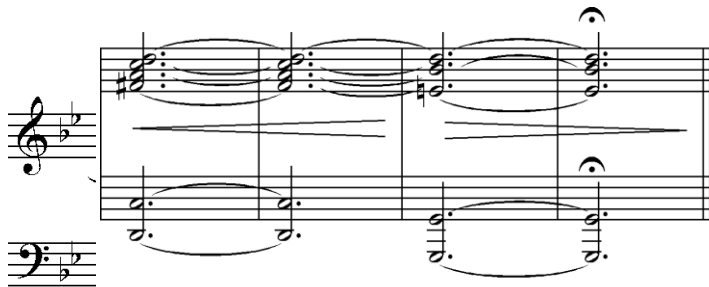


Ilustración 56 Ejemplo Acorde final compases 274-277

Análisis Espectral de “Duendes del Barranco”

Presentamos también una consideración analítica por medio de una experimentación tímbrica de materiales generada por medio de instrumentos virtuales, con la que se puede lograr un estudio espectral²⁹³ tridimensional, que constituye un análisis micro de algunos segmentos de la composición. En el presente trabajo éste acercamiento no pretende más que conseguir una visualización de ciertos segmentos de cada movimiento, que aporten otro tipo de percepción de la música, y que identifique a la misma con un diseño espectral único, en analogía a las huellas digitales humanas, en éste caso sonoras.

²⁹³ Espectro es el contenido de frecuencias de un sonido o una señal de audio que usualmente se muestra mediante una representación gráfica de amplitud versus frecuencia. La representación tridimensional de un espectro suma la variación temporal sobre el tercer eje. El espectro de un sonido es un determinante primario del timbre que de aquel se percibe. Un espectro de parciales consiste de frecuencias discretas conocidas como sobre tonos, armónicos o inarmónicos. Un espectro continuo contiene componentes de ruido. El espectro de un sonido puede ser determinado mediante analizadores o por análisis de Fourier, y puede estar distribuido a lo largo del rango audible (20 a 20.000 Hz). Un espectro de parciales, donde hay frecuencias discretas, es también conocido como un espectro de líneas. Un espectro continuo, por otro lado, muestra frecuencias distribuidas en forma continua sobre el rango audible. Fuente: Barry Truax (1999). Handbook for Acoustic Ecology, en www.ears.dmu.ac.uk › Disciplinas de Estudio [DdE] › Acústica, consultado el 6 de abril de 2013



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“La preocupación por la percepción inmediata también motivó desarrollos en el análisis de los fenómenos de timbre, el contorno melódico, aspectos del ritmo y el compás. Robert y Cogan Pozzi Escot (1976) tomaron el análisis fonológico, como se realizó en el campo de la lingüística, como un modelo para la investigación de lo que ellos llaman “diseño sonoro” [...] la forma en que el sonido espectros se forman en el espacio musical. Su argumento era que las composiciones son formaciones apenas tanto de cosas básicas sónica como formaciones de materiales tonales o rítmicos, y que los compositores y épocas de la música llevan a menudo reconocibles de huellas dactilares sónicas. Hicieron uso de recursos gráficos para llevar a cabo el tono de color de análisis individuales y conjuntos de sonidos instrumentales y también hizo uso de análisis de espectro de sonido, una técnica desarrollada por IBM que fue capaz de fotografiar el contenido “sónico” de una composición en conjunto [...]”²⁹⁴ (redacción tomada de la traducción al español del documento)

Para este sencillo análisis se toman algunos períodos más representativos en cuanto a movimiento y agógica, así como también aquellos generadores del discurso, y las células rítmicas que definen la construcción de la obra. Podemos apreciar en las tres fases de los movimientos una marcada característica de imbricación de materiales tímbricos, y un organizado uso de la densidad como se podría interpretar de las gráficas y sus ejes, tiempo, amplitud y frecuencia.

Para éstos análisis espectrales hemos utilizado una herramienta de experimentación tímbrica como es el sistema de producción de audio digital Logic Pro 9²⁹⁵.

²⁹⁴ BENT, I., Y POPLE, A., *Ob. Cit.*, 2001: 69

²⁹⁵ Logic Pro es un software que ofrece todo lo necesario para realizar una sesión de grabación profesional: grabación perfecta de pinchazos, gestión automática de tomas, creación de marcadores. Hacer todo esto es intuitivo, y deshacerlo, también. Además, funciona con la misma fluidez con una sinfonía de dos horas o con una sencilla maqueta de cantautor. Con más de 250 pistas de audio a disposición y la posibilidad de ejecutar cientos de plug-ins, siempre se tendrá lo que necesita para terminar proyectos musicales de diseño sonoro. Logic Pro permite documentar todo lo que ocurre durante una sesión. Track Notes es una prestación perfecta para detallar cosas como el micro a utilizarse o los ajustes del compresor externo. Con Project Notes, se puede llevar un registro a otro nivel. Los marcadores permiten etiquetar y recordar momentos importantes, como el inicio de una estrofa o el espacio de un solo. Y como las notas y marcadores admiten hasta 20.000 caracteres, no se tendrá que recurrir a abreviaturas innecesarias. Logic Pro tiene un exclusivo modo de baja latencia que permite monitorizar la señal. Graba sobre un proyecto que lleva una mezcla muy elaborada, usando limitadores u otros plug-ins capaces de activar retardos compensatorios (incluso en sistemas basados en DSP). Logic Pro ofrece un potente conjunto de herramientas de edición que permiten pulir interpretaciones en poco tiempo. Monta fácilmente la composición perfecta a partir de múltiples tomas. Y realiza rápidamente ediciones complejas que antes requerían docenas de pasos, como corregir errores de sincronización y alargar el tiempo. Fuente: <http://www.apple.com/es/logicpro/top-features/>, consultado el 6 de abril de 2013.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Análisis Espectral de “Duendes del Vado”

Hemos muestreado un segmento de éste movimiento, ubicado entre los compases 8 y 20, en el que se puede visualizar un periodo y medio.

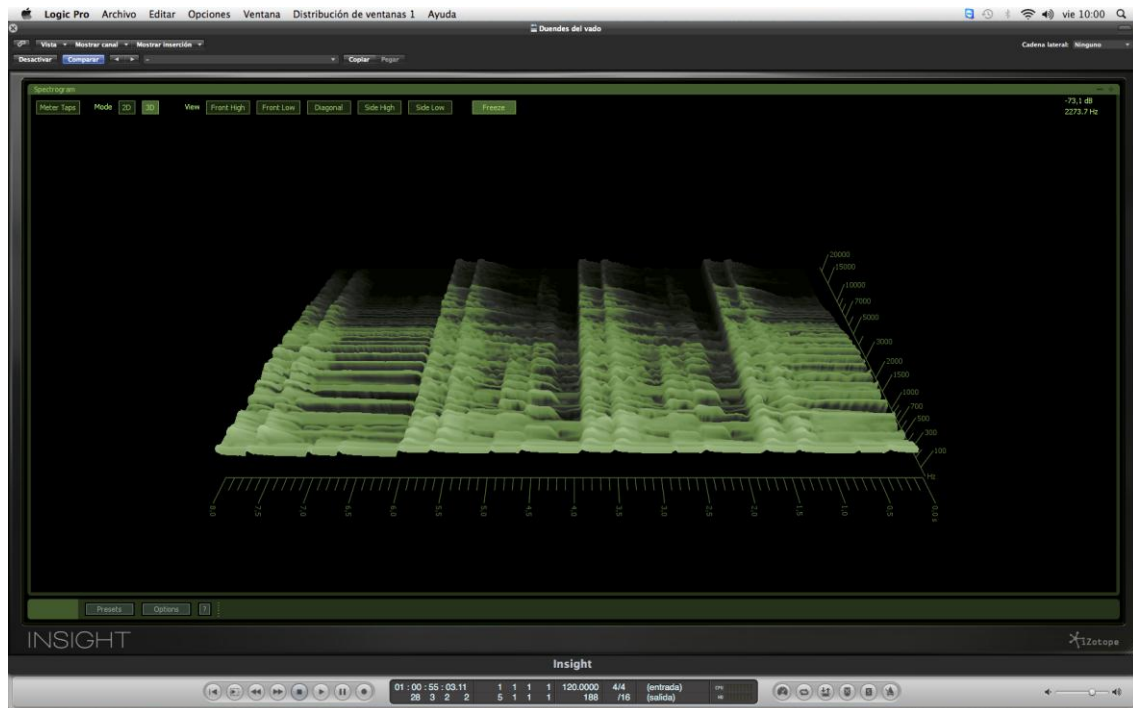


Ilustración 57 Ejemplo: Estudio espectral de *Duendes del Vado*, compases del 8 al 20



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Análisis Espectral de “Duendes del Centenario”

En **Duendes del Centenario** examinamos el fragmento ubicado entre los compases 13 y 20 que corresponde a un periodo de 8 compases.

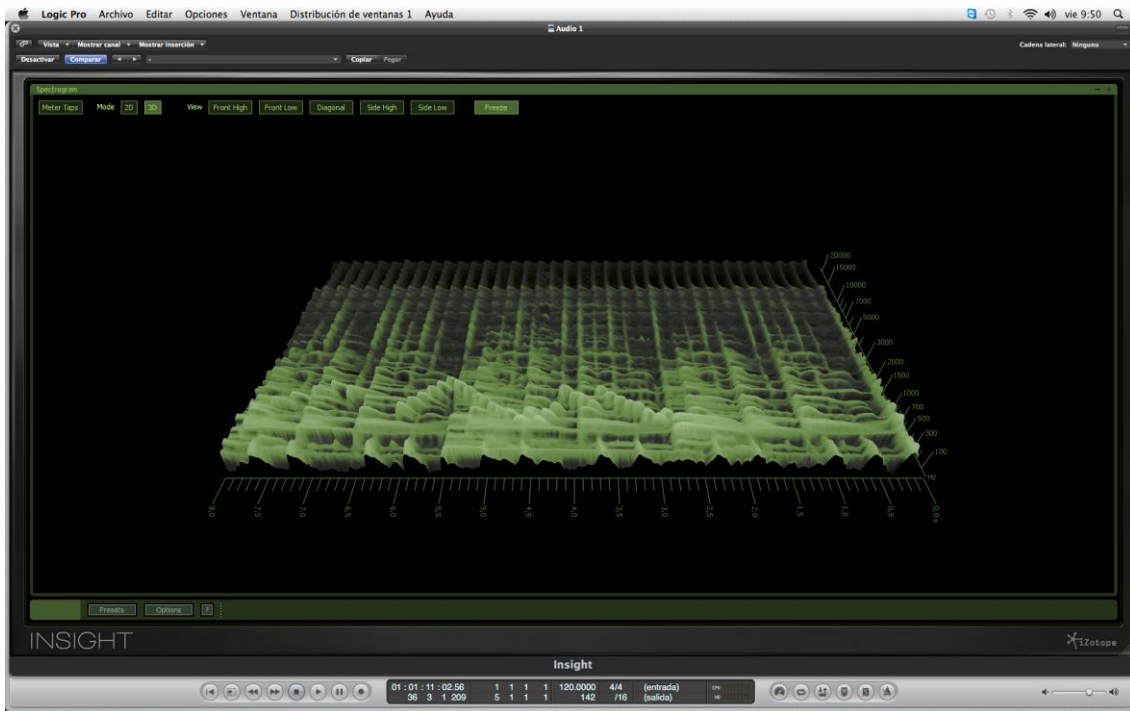


Ilustración 58 Ejemplo: Estudio espectral de **Duendes del Centenario**: compases 13-20



Análisis Espectral de “Duendes del Puente Roto”

En el último movimiento *Duendes del Puente Roto*, observamos una fracción entre los compases 1 y 16, que corresponde a dos periodos de 8 compases.

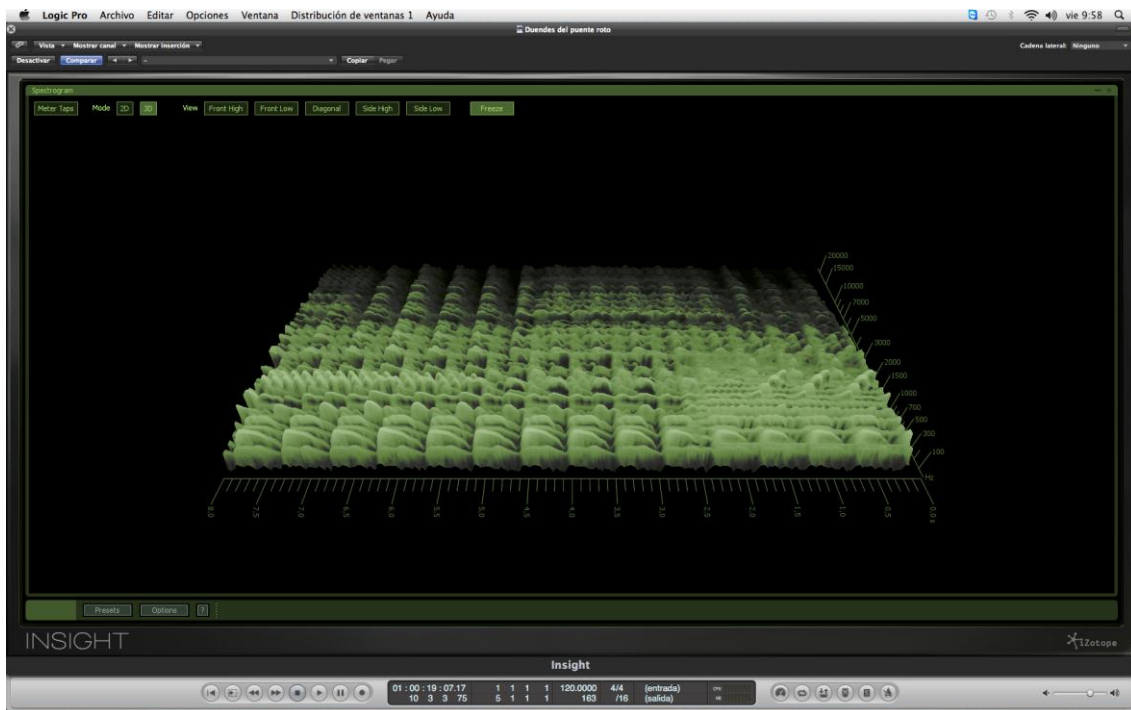


Ilustración 59 Ejemplo: Estudio espectral de *Duendes del Puente Roto*, compases 1-16.

Consideramos de suma importancia para aprovechar de mejor manera el estudio de éstos métodos analíticos de tecnología actual, una comparación con la partitura, con lo que podemos conseguir asociaciones adicionales, en éste proceso tan ambiguo, relativo y personal que es el análisis musical de una obra.



Conclusiones y recomendaciones

Nuestra percepción de los resultados de la presente investigación, sustento de la composición de la Suite “*Duendes del Barranco*”, nos han permitido ratificar algunas posturas examinadas en el desarrollo del trabajo, las que anhelamos estén reflejadas en la estructura de la obra.

El objetivo fundamental de éste proyecto ha sido intentar una actualización de la música ecuatoriana, basados en patrones académicos europeos al utilizar la secuencia estructural de la Suite, proponiendo un acercamiento histórico cultural a la figura icónica del Barranco de Cuenca, incorporando tres de los ritmos ecuatorianos más representativos, además de elementos identitarios de la ciudad de Cuenca.

Hemos estudiado algunas características de una forma instrumental barroca, como es el caso de la Suite. A pesar de que la música del período Barroco presentó un nuevo concepto armónico al dejar de usar la música modal y preferir la tonal, en nuestra Suite hemos utilizado ambas, la armonía tonal en el primer movimiento, y la armonía modal en el segundo y tercer movimiento, ensayando una alternativa sonora de los géneros ecuatorianos en una representación académica. De la Suite barroca europea hemos tomado como sustento compositivo, algunas características para plasmar la obra, entre ellas la posibilidad de estructurar la composición por partes, la opción de mantener la misma tonalidad, la alternancia y/o contraste de los materiales temáticos, así como tonalidades, métrica, agógica o carácter de los movimientos; muy importante también la posibilidad de generar improvisaciones dentro de la estructura, así como por la opción de reexponer temas iniciales al final de la obra. Éstas características también aplican a otros géneros de la música culta europea.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Una característica formal de la música barroca era el desarrollo de la textura homofónica, que presentaba una sola línea melódica con un acompañamiento armónico como el del Bajo Continuo. Algunos compositores escribían solo la melodía, para que la línea de bajo y la armonía en sí fuera ejecutada con mayor libertad interpretativa gracias al uso de los acordes cifrados, característicos de la música barroca y del Jazz, del que también recurrimos a ciertos elementos. En “Duendes del Barranco” utilizamos ligeramente esta característica, sobre todo en algunos espacios de acompañamiento escritos en cifrados, para sugerir una ejecución más espontánea. Nos resultaría muy interesante bajo éstos criterios, la posibilidad de practicar una reducción de la obra a una versión de líneas melódicas y acordes cifrados, en busca de la posibilidad de realizar interpretaciones al estilo de los estándares de jazz, lo que nos podría permitir otro tipo de exploración y acercamiento estilístico hacia la composición. En este mismo sentido, el admitir el uso de ornamentos y recursos de expresión en las improvisaciones (y por que no en los temas), sin duda enriquecería cada ejecución de la obra, y ampliaría la posibilidad de mantenerla actualizada; recordemos que algunos géneros y estilos de la música barroca sugerían cierta apertura hacia propuestas compositivas que planteaban la inserción de improvisaciones (vocales o instrumentales), adaptaciones, cambios, modificaciones de partituras preliminares tanto de la obra misma como en las disposiciones instrumentales, entre otras. En algunos estilos de la música barroca, la notación musical era considerada un perfil esquemático de la composición, y los intérpretes debían improvisar u ornamentar el contorno estructural, lo que estrechaba los lazos entre el compositor y el intérprete, entre la composición y la improvisación. Nuestro planteamiento aspira a que la obra pueda ser ejecutada de diversas maneras, y con recursos sonoros diferentes, respetando por supuesto los elementos estructurales relevantes.

El significado formal, estilístico, y estético que ha tenido el término Suite dentro de la amplia historia moderna de la música, ha evolucionado constantemente; es así que en el siglo XXI, en ésta propuesta los géneros musicales que utilizamos en la composición de cada uno de los movimientos de la obra tienen muy poca relación con las danzas barrocas (y con el orden formal de la Suite del barroco que incluía a la Alemanda, Courante, Zarabanda y Giga) de los siglos XVII y XVIII; la excepción podría ser la



coincidencia de los ritmos ternarios de algunas Courantes y Zarabandas, y el 6/8 de algunas Gigas.

Una característica que distinguía a las Suites de otras composiciones multimovimiento, era la disposición en conjunto; normalmente la Suite ha estado constituida por partes individuales que tienen una identidad externa, tal como es el caso de nuestra composición.

El principio que sostenía que todos los temas de una Suite debían estar en la misma tonalidad, fue abandonado por los compositores después de 1800. Se manifestaba que las Suites no cambian de tono debido a algunas dificultades técnicas de épocas pasadas, como por ejemplo la de cambiar la afinación de algunos instrumentos como el laúd. En la obra del presente trabajo mantenemos de alguna manera más que la tonalidad un centro tonal que corresponde a la nota G (sol), únicamente como otra característica con la cual justificar el hecho de haber escogido la Suite como molde compositivo, pero entendiendo que no necesariamente un aspecto como el mencionado aquí debería determinar el plan tonal de una obra.

Algunas Suites del siglo XVII frecuentemente finalizaban con una especie de conclusión, que en ocasiones estaba fuera del ritmo y la forma de la pieza final, pero que constituían una manera de acabar la obra, y así conferir una especie de unidad a la misma. Además los preludios o introducciones que presentaban podían producir este mismo efecto. Estas características las hemos utilizado en la composición puesto que todos los movimientos tienen una breve introducción, y el tercer movimiento presenta una conclusión al final, con un cambio de ritmo y forma, al repetir el tema A del primer movimiento.

En la investigación previa a la composición de la Suite hemos abordado escuetamente el tema de la identidad, planteando el trabajo con una visión étnica y de diversidad



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

cultural, que pretende conectar históricamente el pasado con el presente, con la intención de plasmar en la obra parte de esa tradición que hemos heredado de la ciudad y del país, aunque la formación academicista europea que recibimos en la educación musical inicial imprima sus inevitables influencias externas, que, enriquecen por supuesto el contenido artístico.

Con éste sustento hemos encaminado la presente composición y ejecución de la Suite, la misma que incluye en su discurso sonoro tres de los más importantes géneros musicales ecuatorianos como son el Pasillo, el Albazo y el Sanjuanito, como referentes estilísticos. A partir del siglo XX se debía precisar si una Suite era “de danzas”, lo cual hubiese sido redundante en el período barroco; nuestra obra está moldeada con géneros ecuatorianos que han sido destinados a la danza.

Analizadas algunas características del proceso evolutivo de la Suite en la sociedad europea, creemos posible una interconexión cultural, aplicando una mixtura musical tan disímil histórica y geográficamente; en el Ecuador del siglo XXI, ésta propuesta, aspira a acrecentar el sentido de pertenencia hacia el patrimonio cultural del país, y recordarnos que las raíces indígenas y latinoamericanas están presentes en la producción musical, en éste caso dentro de una estructura musical que se originó en Europa del siglo XVII.

El proyecto intenta una propuesta de exponer el folklore musical ecuatoriano, por medio de una selección de materiales, rítmicos sobre todo, que se queden en el espacio intelectual y sensorial, ojalá como legado y referente a futuros planteamientos y procesos investigativos musicales.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Habíamos revisado que el análisis de una obra puede aprobar la validez empírica de la misma, siempre que éste tenga una articulación con la reflexión basada en aspectos teóricos. En nuestra consideración analítica trazamos una trayectoria hacia las grandes dimensiones, con lo que se advierte que ésta tarea puede ampliarse considerablemente hacia muchos niveles y espacios inherentes a la composición.

Hemos dispuesto el contingente instrumental en un formato no habitual, adaptado al carácter que hemos querido imprimir: la orquesta no es una big band de jazz ni una sinfónica. Creemos factible permitirnos interpretar la obra con otros formatos que seguramente aportarán y beneficiarán la práctica performativa.

Una constante rítmica detectada dentro de la obra sería el ritmo 3/4 del Pasillo, con el que inicia y concluye la Suite. Una constante armónica podría ser la tonalidad de Gm, aunque en el segundo y tercer movimiento el material armónico es modal. La constante tímbrica que podríamos advertir sería el uso de la paleta sonora, con sus instrumentos que aparecen en cada uno de los movimientos, con excepción de la marimba y la guitarra eléctrica que no están presentes en toda la construcción compositiva. Es nuestra opinión que en la composición de una Suite, podemos mixturar géneros musicales, así como también formatos orquestales, sin utilizar necesariamente los de la música barroca.

Por el hecho de que la identidad se preserva a través del arte, se podría sugerir a los compositores nacionales en algún instante de su trayectoria creativa, una introspección hacia la memoria colectiva, hacia el entorno, hacia la música popular ecuatoriana, sea cual fuere su especialidad, investigando el aporte cultural ancestral. Indudablemente consideramos también muy necesaria la exploración y experimentación, con música proveniente de realidades culturales diferentes.

A pesar de la globalización actual, consideramos muy importante el acceso a propuestas artísticas nacionales que privilegien elementos identitarios, y que hagan frente al



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

descomunal bombardeo comercial de los grandes consorcios transnacionales, cuyos intereses desconocen en muchos casos, valores culturales del arte regional, y contribuyen a generar procesos de aculturación musical.

La hipótesis formulada para la presente investigación, composición y ejecución de la obra basada en géneros ecuatorianos, planteaba un fortalecimiento en el conocimiento y desarrollo de los mismos. Aspiramos a que éste trabajo cumpla las expectativas mencionadas, y motive a los investigadores musicales a la constante búsqueda y experimentación. Evidentemente las reflexiones surgidas en ésta investigación son apenas aproximaciones hacia el tema escogido, que esperamos aporten con ideas y cuestionamientos, y que indiscutiblemente no podrían abarcar la totalidad de aspectos a tratar.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Anexos

Anexo 1

Partitura de la Suite “Duendes del Barranco”



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Tema 1- Duendes del Vado (Pasillo)



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Barranco
Suite ecuatoriana

Freddy Abad

Duendes del Vado
Adagio ♩ = 90

Pasillo

Score

Flute

Clarinet in B \flat

Alto Sax.

Trumpet in B \flat

Trombone

Drum Set

Bass Guitar

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

2 Duendes del Vado

Fl.

B♭ Cl.

A. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

mp

mp

mf

f

p

f

p

f

p

f

D7(b9) Gm7 Gm7(#11) Gm7 Gm7(#11) E9M7



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado

3

Musical score for the piece "Duendes del Vado", page 3. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Double Bass (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 15. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for the woodwinds and *ff* (fortissimo) for the strings. The piano part features a series of chords: A dim7, A♭7, G m7, G m7(#11), G m7, G m7(#11), and E♭M7. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vlc.) play a rhythmic pattern of eighth notes with accents.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

4 Duendes del Vado

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

22

A dim7 A♭7 Gm7

ff *p* *p* *ff*



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado

5

Musical score for 'Duendes del Vado', page 5. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B \flat Cl. (B-flat Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- B \flat Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- D. S. (Drum Set)
- Bass
- Pno. (Piano)
- Vln. 1 (Violin 1)
- Vln. 2 (Violin 2)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)

The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations:

- Flute: *p* (piano)
- B \flat Trumpet: *p* (piano)
- Trombone: *f* (forte)
- Bass: *f* (forte)
- Piano: *f* (forte)
- Violoncello: *f* (forte)

Chord symbols for the Bass part include: E m7(\flat 5), E \flat M7, and B \flat M7.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

6 Duendes del Vado

Fl. *mp* *mp* *f*

B♭ Cl.

A. Sx. *f*

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass *Cm9* *Gm7*

Pno.

Vln. 1 *pizz.* *f pizz.*

Vln. 2 *f pizz.*

Vla. *f pizz.*

Vlc. *f pizz.* *f*



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado

7

The musical score for 'Duendes del Vado' is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line starting at measure 43.
- B♭ Cl.** (Clarinet): Melodic line starting at measure 43.
- A. Sax.** (Alto Saxophone): Melodic line starting at measure 43, marked with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Tpt.** (Trumpet): Melodic line starting at measure 43, marked with a piano (*p*) dynamic.
- Tbn.** (Trombone): Melodic line starting at measure 43, marked with a piano (*p*) dynamic.
- D. S.** (Drums): Percussion part starting at measure 43.
- Bass**: Bass line starting at measure 43, with chordal accompaniment. Chords indicated are G m7/F# and E m7(b5).
- Pno.** (Piano): Piano accompaniment starting at measure 43.
- Vln. 1** (Violin 1): Violin part starting at measure 43.
- Vln. 2** (Violin 2): Violin part starting at measure 43.
- Vla.** (Viola): Viola part starting at measure 43.
- Vlc.** (Violoncello): Cello part starting at measure 43.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado 9

The score is for the piece "Duendes del Vado" and is page 9. It features the following parts:

- Fl.** (Flute): *mf*, measures 57-64.
- B♭ Cl.** (Bass Clarinet): *mf*, measures 57-64.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): *f*, measures 57-64.
- B♭ Tpt.** (Bass Trumpet): *f*, measures 57-64.
- Tbn.** (Tuba): *mf*, measures 57-64.
- D. S.** (Drum Set): measures 57-64.
- Bass**: measures 57-64. Chord progression: C m7, F 7, B♭, E♭M7, A m7(b5), D7(b9), G m7.
- Pno.** (Piano): measures 57-64.
- Vln. 1** (Violin 1): *mf* arco, measures 57-64.
- Vln. 2** (Violin 2): *mf* arco, measures 57-64.
- Vla.** (Viola): *mf* arco, measures 57-64.
- Vcl.** (Violoncello): *mf*, measures 57-64.

Measures 57-64 are marked with a first ending bracket and a "1." instruction. The score includes dynamic markings (*mf*, *f*) and performance instructions like "arco".



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

10 Duendes del Vado_C

The musical score is for a piece titled "Duendes del Vado" in common time (C). It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Trumpet in Bb (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Drums (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is divided into two systems. The first system (measures 64-72) includes a key signature change to one flat (Bb) and a time signature change to common time. The second system (measures 73-80) continues in Bb and common time. The piano part includes chord markings: G7, D7(b9), Gm7, Gm7, and Dm7. Dynamics include *mf* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado

11

Musical score for 'Duendes del Vado' page 11. The score includes staves for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Drums (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B♭ major/D minor). The piano part includes chords E♭M7, B♭M7, and C m6. The string parts (Vln. 1, Vla., Vlc.) are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score begins at measure 71.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

12 Duendes del Vado

78

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

1. 2.

G m7 A 7 E♭7 D7(b9) D7(b9)



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

A Solos Duendes del Vado

13

85

Fl.

B \flat Cl.

A. Sax. *E m7*
Solo saxo
ff

B \flat Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass *G m7* *G m7*

Pho. *>* *>* *>* *>* *>*

Vln. 1

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vlc.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

14 Duendes del Vado

The musical score is for a piece titled "Duendes del Vado" (page 14). It features a multi-instrument ensemble. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Double Bass (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 92. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The double bass part has a melodic line with some chromaticism. The strings (Violins, Viola, and Cello) play a sustained, melodic line. Chord markings include C#m7(b5) and CM7 in the Alto Saxophone part, and Em7(b5) and E♭M7 in the Bass part.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado 15

Fl. *mp*

B♭ Cl. G M7 A m7 F M7

A. Sax.

B♭ Tpt. *p*

Tbn. *p*

D. S.

Bass B♭ M7 C m7 A♭ M7

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

16 Duendes del Vado

102

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

E m7

E m7/D#

p

p

mf

G♭7

Gm7/F#

pizz.

f pizz.

f pizz.

f pizz.

f



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado

17

109

Fl.

B \flat Cl.

A. Sax.

B \flat Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

C \sharp m7(b9) C M7 G M7 A m7

E m7(b9) E \flat M7 B \flat M7 C m7

mj



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

18 **Duendes del Vado** F7 B \flat E \flat M7

Solo de flauta

Fl. *ff*

B \flat Cl. *p*

A. Sx.

B \flat Tpt.

Tbn.

D. S. *R*

Bass

Pno. *arco*

Vln. 1 *arco*

Vln. 2 *arco*

Vla. *arco* *p*

Vlc. *p*

F#m7(b5) F#dim7 A m7(b5) A dim7/D C m7 F7 B \flat E \flat M7



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado 19

Am7(b5) D7(b9) Gm7 D7(b9) Gm7

123 1. 2.

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass

Am7(b5) D7(b9) Gm7 G7 D7(b9) Gm7

123 1. 2.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

20 C Duendes del Vado

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

f

p

mf

ff

G m7 D m7 E♭M7 B♭M7



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Vado

21

Musical score for *Duendes del Vado*, page 21. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Drums (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B♭). The piece begins at measure 137. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vlc.) play a melodic line. The woodwind parts (Fl., B♭ Cl., A. Sx., B♭ Tpt., Tbn.) play a melodic line. The drums play a rhythmic pattern. The score includes dynamics such as *f* (forte) and a first ending bracket. Chord symbols Cm6, Gm7, A7, and E♭7 are indicated below the Bass line.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Tema 2- Duendes del Centenario (Albazo)



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Barranco

Score

Suite ecuatoriana

Freddy Abad

Duendes del Centenario

Albazo

Allegro ♩ = 140

Flute

Clarinet in Bb

Alto Sax.

Trumpet in Bb

Trombone

Marimba

Drum Set

Bass Guitar

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

p

p

p

p

C sus4



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

2 Duendes del Centenario

The musical score is for a piece titled "Duendes del Centenario" and is marked with the number "2". It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), D.S. (Drum Set), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The piano part includes a specific chord marking "Dm11omit5" and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. The strings (Violins, Viola, and Violoncello) are marked with *mf* and *pizz.* (pizzicato). The D.S. part shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific drumming technique. The Maracas part is also marked with 'x' marks, indicating a specific rhythmic pattern. The overall structure is a suite, as indicated by the title and the variety of instruments.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

3

Musical score for 'Duendes del Centenario', page 3. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Mrb. (Maracas) - Solo section starting at measure 16, marked *ff*.
- D. S. (Drum Set)
- Bass
- Pno. (Piano) - Solo section starting at measure 16, marked *C sus 4*.
- Vln. 1 (Violin 1)
- Vln. 2 (Violin 2)
- Vla. (Viola)
- Vcl. (Violoncello)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The page number '3' is located in the top right corner.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

4 Duendes del Centenario

The score is for a piece titled "Duendes del Centenario" and is marked with the number "4". It features a variety of instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vlc.). The score includes dynamic markings such as *mp* and *arco*, and specific performance instructions like "Dm11omit5". The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score is divided into systems, with some instruments having rests in the earlier measures and entering later.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

5

Musical score for the piece "Duendes del Centenario", page 5. The score is arranged for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 32. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and meter are not explicitly indicated. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte) and *f* arco. The piano part includes specific fingering instructions: *Dm11omit5 C sus4* and *Dm11omit5 C sus4*. The maracas part consists of rhythmic patterns. The string parts (Violins, Viola, and Cello) play sustained notes with some movement. The woodwinds and brass parts have specific rhythmic figures and dynamics.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

6 Duendes del Centenario

Fl. *ff*

B♭ Cl.

A. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

Bass

Pno. *f*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc. *ff*

Dm11omit5 C sus4 C sus4 Dm11omit5 C sus4 Dm11omit5 C sus4 Dm11omit5 C sus4



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

7

Musical score for the piece "Duendes del Centenario", page 7. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- B. Tpt. (Bass Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Mrb. (Maracas)
- D. S. (Drum Solo) - Solo
- Bass
- Pno. (Piano) - Chords: Dm11omit5, Dm11omit5
- Vln. 1 (Violin 1)
- Vln. 2 (Violin 2)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)

The score features a variety of musical textures, including melodic lines for woodwinds and strings, a rhythmic solo for the drum set, and harmonic support from the piano and bass. The piece is in a minor key and features a complex rhythmic structure.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

8 A Duendes del Centenario

Fl.
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Mrb.
D. S.
Bass
Pno.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.

52

f

f

f

f

f

f

C sus 4

G m7



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

9

Musical score for 'Duendes del Centenario', page 9. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B \flat Cl. (B-flat Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- B \flat Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Mrb. (Maracas)
- D. S. (Drum Set)
- Bass
- Pno. (Piano)
- Vln. 1 (Violin 1)
- Vln. 2 (Violin 2)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes specific chord markings: C sus4 and G m7. The score is numbered 60 at the beginning of each system.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

10 Duendes del Centenario

The musical score is for the piece "Duendes del Centenario" and is marked with the number 10. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*. Chordal indications for the piano part include C sus4 and G m7. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piece begins at measure 68. The flute and clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The saxophone and trumpet parts have more rhythmic and harmonic accompaniment. The maracas and drums provide a steady, rhythmic foundation. The bass and piano parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The string section (violins, viola, and cello) provides a rich, textured background with sustained notes and some melodic movement.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

11

Musical score for the piece "Duendes del Centenario", page 11. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Snare Drum (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 76. The Flute, B♭ Clarinet, and Alto Saxophone parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *f*. The Maracas part provides a rhythmic accompaniment with accents. The Snare Drum part has a consistent rhythmic pattern. The Bass part includes a walking bass line with dynamic markings of *f* and *mf*, and includes the chord markings "C sus 4" and "G m7". The Piano part features a harmonic accompaniment with dynamic markings of *f* and *mf*. The Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *f* and *mf*. The Violin 1 and Violin 2 parts also include "pizz." markings. The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C).



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

12 B Duendes del Centenario

Fl.

B♭ Cl.

A. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

ff *p* *f* *fizz.* *pizz.*

C sus4/B \flat G m C sus4/B \flat



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario 13

Fl.
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Mrb.
D. S.
Bass
Pno.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

14 Duendes del Centenario A

The musical score is for a piece titled "Duendes del Centenario" (part A), page 14. It is written for a large ensemble. The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 100 with a forte (*f*) dynamic. It has a solo section starting at measure 110.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic. It has a solo section starting at measure 110.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn. (Trombone):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- Mrb. (Maracas):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- D. S. (Drums):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- Bass:** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- Pno. (Piano):** Enters at measure 100 with a forte (*ff*) dynamic. Chord progressions are indicated below the staff: C sus4, G m7, C sus4, G m7, C sus4, G 7, G m7, C sus4.
- Vln. 1 & 2 (Violins):** Enter at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- Vla. (Viola):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.
- Vlc. (Violoncello):** Enters at measure 100 with a forte (*f*) dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*, *p*), articulation marks, and a section labeled "Solo" for the Clarinet. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

15

Musical score for 'Duendes del Centenario' page 15. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 109. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The time signature is 4/4. The score features various musical notations including dynamics (p), articulation (>), and slurs. Chord markings 'G m7' and 'C sus4' are present. The Flute part has a melodic line starting in measure 109. The B♭ Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Alto Saxophone part has a melodic line starting in measure 109. The B♭ Trumpet and Trombone parts have a melodic line starting in measure 109. The Maracas part is silent. The Double Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a melodic line starting in measure 109. The Piano part has a harmonic accompaniment. The Violin 1 and Violin 2 parts have a melodic line starting in measure 109. The Viola and Violoncello parts have a melodic line starting in measure 109.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

16 Duendes del Centenario

117

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

p

p

p

p

G m7

C sus4

G m7

C sus4



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

17

Musical score for *Duendes del Centenario*, page 17. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B♭ Cl. (Bass Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- B♭ Tpt. (Bass Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Mrb. (Maracas)
- D. S. (Drum Set)
- Bass
- Pno. (Piano)
- Vln. 1 (Violin I)
- Vln. 2 (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)

The score begins at measure 124. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*), articulation (accents), and chord symbols (G m7, C sus4). The woodwinds and strings play melodic lines, while the percussion (Maracas and Drum Set) provides a rhythmic accompaniment. The piano part features sustained chords and arpeggiated figures.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

18 *Duendes del Centenario*

132

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

G sus 4

G m7

p



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario 19

The musical score for page 19 of 'Duendes del Centenario' features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 139-142, first and second endings.
- B♭ Cl. (B♭ Clarinet):** Measures 139-142, first and second endings.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Measures 139-142, first and second endings.
- B♭ Tpt. (B♭ Trumpet):** Measures 139-142, first and second endings. Dynamics: *p*.
- Tbn. (Trombone):** Measures 139-142, first and second endings. Dynamics: *p*.
- Mrb. (Maracas):** Measures 139-142, *Solo ff*.
- D. S. (Double Bass):** Measures 139-142, first and second endings.
- Bass:** Measures 139-142, first and second endings.
- Pno. (Piano):** Measures 139-142, first and second endings. Chord markings: *C sus4/B♭*, *G m*, *C sus4/B♭*. Dynamics: *f*.
- Vln. 1 (Violin 1):** Measures 139-142, first and second endings. Dynamics: *p pizz.*
- Vln. 2 (Violin 2):** Measures 139-142, first and second endings. Dynamics: *p pizz.*
- Vla. (Viola):** Measures 139-142, first and second endings. Dynamics: *p pizz.*
- Vlc. (Violoncello):** Measures 139-142, first and second endings. Dynamics: *p*.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario 21

[A]

Fl. *f*

B♭ Cl. *f*

A. Sax. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Mrb. *f*

D. S. *f*

Bass *f*

Pno. *f* *p*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Chord markings: D#11omit5 C sus4 C sus4, C sus4, G m7



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

22 *Duendes del Centenario*

Fl. *f*

B♭ Cl. *f*

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb. *f*

D. S.

Bass *f*
C sus 4 G m 7

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

23

Musical score for 'Duendes del Centenario', page 23. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 171. The Flute, Bass Clarinet, and Maracas parts feature a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Bass part has a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords, including C sus4, G m7, and C sus4. The strings play sustained chords with a tremolo effect. The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C).



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

24 *Duendes del Centenario*

Fl. *f*

B♭ Cl. *f*

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb. *f*

D. S.

Bass *G m7*

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *ff*

Vlc. *ff*



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Centenario

The musical score is for the piece "Duendes del Centenario" and spans measures 186 to 205. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 186 with a rest, then enters with a melodic line marked *f*. It concludes at measure 205 with a *ff* dynamic.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** Enters at measure 190 with a rhythmic pattern marked *f*.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Enters at measure 190 with a rhythmic pattern marked *f*.
- B♭ Tpt. (Trumpet):** Enters at measure 186 with a sustained note, then moves to a rhythmic pattern marked *f*.
- Tbn. (Trombone):** Enters at measure 190 with a rhythmic pattern marked *f*.
- Mrb. (Maracas):** Provides a consistent rhythmic accompaniment marked *f*.
- D. S. (Drums):** Features a "Solo" section starting at measure 186, playing a rhythmic pattern.
- Bass:** Provides a steady bass line with a rhythmic pattern marked *f*.
- Pno. (Piano):** Accompanies the bass line with chords and a rhythmic pattern marked *ff*. Chord progressions include G m7, C sus4, G m7, C sus4, G m7, C sus4, and G f7.
- Vln. 1 (Violin 1):** Enters at measure 186 with a melodic line marked *ff*, then *f*, and returns at measure 200 with *ff*.
- Vln. 2 (Violin 2):** Enters at measure 186 with a rhythmic pattern marked *f*, then *ff*.
- Vla. (Viola):** Enters at measure 190 with a rhythmic pattern marked *f*, then *ff*.
- Vlc. (Violoncello):** Enters at measure 190 with a rhythmic pattern marked *f*, then *ff*.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

26 Duendes del Centenario

The musical score is for the piece "Duendes del Centenario" and is page 26. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a common time signature (C). The music is primarily composed of sustained notes and rests, with some dynamic markings such as *mf* and *mfz*. A specific chord, G m7, is indicated above the piano part. The score is presented in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Tema 3- Duendes del Puente Roto (Sanjuanito)



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Barranco

Score

Suite ecuatoriana

Freddy Abad

Duendes del Puente Roto

Sanjuanito

Allegro $\text{♩} = 112$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flute: Features a melodic line starting in the 5th measure with a forte (*f*) dynamic and a slur.
- Clarinet in B \flat : Rests throughout the passage.
- Alto Sax.: Rests throughout the passage.
- Trumpet in B \flat : Rests throughout the passage.
- Trombone: Rests throughout the passage.
- Marimba: Rests throughout the passage.
- Drum Set: Rests throughout the passage.
- Electric Guitar: Rests throughout the passage.
- Bass Guitar: Rests throughout the passage.
- Piano: Provides a harmonic accompaniment in the bass register, starting with a *Gm7(b9)* chord and a forte (*f*) dynamic.
- Violin 1: Rests until the 5th measure, then plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a slur.
- Violin 2: Rests until the 5th measure, then plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a slur.
- Viola: Plays a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic.
- Cello: Plays a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

2 *Duendes del Puente Roto*

The musical score is for the piece "Duendes del Puente Roto" and is marked with a "2" at the beginning. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B-flat Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet and Saxophone parts have a similar melodic line, also starting with a forte (*f*) dynamic. The Trumpet part has a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Trombone part has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Maracas part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Drums part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Electric Guitar part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Bass part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Piano part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Violin 1 part has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Violin 2 part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Viola part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

The musical score is for the piece "Duendes del Puente Roto". It is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), B \flat Cl. (B-flat Clarinet), A. Sx. (Alto Saxophone), B \flat Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Trombone), Mrb. (Maracas), D. S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Pno. (Piano), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The score begins at measure 20. The Flute part has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Maracas and Piano parts have a rhythmic accompaniment. The Electric Guitar part has a distorted sound (*Dist*) and a forte (*f*) dynamic. The Violin 1 part has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Violin 2, Viola, and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

4 Duendes del Puente Roto

28 Fl. *f*

28 B♭ Cl.

28 A. Sx.

28 B♭ Tpt. *f*

28 Tbn. *f* Frullato

28 Mrb.

28 D. S. Am7(♭5)

28 E.Gtr.

28 Bass

28 Pno. *f* Am7(♭5)

28 Vln. 1

28 Vln. 2

28 Vla.

28 Vcl.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Duendes del Puente Roto'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E.Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score begins at measure 28. The Flute part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The B♭ Clarinet and Alto Saxophone parts are mostly rests. The B♭ Trumpet and Trombone parts play a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Maracas part is a simple rhythmic accompaniment. The Drums part plays a single note with a forte (*f*) dynamic. The Electric Guitar part plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Bass part plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Piano part plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Violin 1 part plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Violin 2 part plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Viola part plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello part plays a rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and chord symbols like Am7(♭5).



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

5

Musical score for 'Duendes del Puente Roto', page 5. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Saxophone Alto (A. Sx.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 36. The Flute part features a melodic line with a 'trillato' (trilled) section. The Clarinet and Saxophone parts play a rhythmic pattern. The Trumpet and Trombone parts play a rhythmic pattern with a 'trillato' section. The Maracas part plays a rhythmic pattern. The Double Bass part plays a rhythmic pattern. The Electric Guitar part plays a rhythmic pattern. The Bass part plays a rhythmic pattern. The Piano part plays a rhythmic pattern. The Violin 1 and Violin 2 parts play a rhythmic pattern. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score also includes a 'trillato' section in the Flute, Trumpet, and Trombone parts. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

6 Duendes del Puente Roto

The musical score is for a piece titled "Duendes del Puente Roto" (The Goblins of the Broken Bridge), which is the sixth movement of a suite. The score is written for a large ensemble of instruments. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 43. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Plays a melodic line with eighth-note patterns, featuring a *tr* (trill) in the final measure.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Provides harmonic support with eighth-note patterns and a *tr* in the final measure.
- A. Sx. (Alto Saxophone):** Plays a rhythmic eighth-note pattern with a *f* (forte) dynamic.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Tbn. (Trombone):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Mrb. (Maracas):** Provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes, marked with a *f* dynamic.
- D. S. (Drum Set):** Features a snare drum pattern with eighth notes, marked with a *f* dynamic.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Bass:** Provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Pno. (Piano):** Plays a rhythmic eighth-note pattern with chords, marked with a *f* dynamic. Chord changes to G m7(b5) are indicated.
- Vln. 1 & 2 (Violins):** Play a rhythmic eighth-note pattern.
- Vla. (Viola):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.
- Vcl. (Violoncello):** Plays a rhythmic eighth-note pattern.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto 7

The musical score is for the piece "Duendes del Puente Roto" and is marked with the number 7. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), as well as performance instructions like "Frullato" (trill) and "tr" (trill). The music is written in a key signature of two flats and a common time signature. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 50. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the strings at the bottom and the woodwinds and brass at the top.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

8 *Duendes del Puente Roto*

The musical score is for the piece "Duendes del Puente Roto" and is marked with the number 8. It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Bass Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and performance instructions like "Frullato" and "rit.". The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The score is divided into systems, with measures 57 and 58 clearly marked at the beginning of several staves.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Frullato Duendes del Puente Roto Frullato 9

Fl. *f* Frullato

Bs. Cl. *f* Frullato

A. Sx. *f* Frullato

Bs. Tpt. *f* Frullato

Tbn. *f* Frullato

Mrb. *f* Frullato

D. S. *f*

E. Gtr. *f*

Bass *f*

Pno. *f* *Gm7(b5)*

Vln. 1 *f* *pizz.*

Vln. 2 *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff*

Vcl. *ff* *ff*



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

10 *Duendes del Puente Roto*

The musical score is for the piece "Duendes del Puente Roto" and is page 10. It is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 78. The Flute part has a melodic line with some rests. The Clarinet and Alto Saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet and Trombone parts play a similar rhythmic pattern. The Maracas part has a steady rhythmic accompaniment. The Drums part has a simple drum pattern. The Electric Guitar part has a rhythmic accompaniment with a "Palm mute" instruction. The Bass part has a simple bass line. The Piano part has a harmonic accompaniment. The Violin 1 and Violin 2 parts play a melodic line with some rests. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *arco* (arco).



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

12 Duendes del Puente Roto

The musical score is for a piece titled "Duendes del Puente Roto" at measure 12. It features a full orchestral ensemble. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *tr* (trills) and *arco* (arco). A rehearsal mark **B** is placed above the Flute staff. The piano part includes chord markings $E^b m7$ and $D^b M7$. The percussion part includes a *Frullato* instruction. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

13

Musical score for the piece "Duendes del Puente Roto", page 13. The score is written for a large ensemble and includes the following parts: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 110. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part includes chord markings: B♭m7, E♭7, B♭m7, D M7, and B♭m7. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as accents and hairpins.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

14 *Duendes del Puente Roto*

Fl.
B♭ Cl.
A. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn. Frullato
Mrb.
D. S.
E. Gtr.
Bass
Pno.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.

120

E♭7 B♭m7 D M7 B♭m7 E♭7 B♭m7



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

15

Musical score for page 15 of *Duendes del Puente Roto*. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score features various musical notations, including dynamics such as *f* and *ff*, and performance instructions like *trullato*. Chord symbols are provided for the Bass and Piano parts, including D M7, B♭m7, E♭7, and G m7(b9).



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

16 *Duendes del Puente Roto* [A]

FL. *f*

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

E. Gtr. *G m7(b9) Solo ff*

Bass

Pno. *f*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc. *f*



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

17



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

18

Duendes del Puente Roto

Musical score for 'Duendes del Puente Roto', page 18. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Saxophone Alto (A. Sx.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gr.), Bass, Piano (Pho.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score begins at measure 136. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The flute, clarinet, saxophone, trumpet, trombone, maracas, and piano parts are mostly silent in this section. The drums play a rhythmic pattern of eighth notes. The electric guitar plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bass, violin 1, violin 2, viola, and cello parts play a melodic line consisting of eighth notes and quarter notes.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

19

Musical score for 'Duendes del Puente Roto', page 19. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- B♭ Cl. (Bass Clarinet)
- A. Sx. (Alto Saxophone)
- B♭ Tpt. (Bass Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Mrb. (Maracas)
- D. S. (Drum Set)
- E. Gtr. (Electric Guitar)
- Bass
- Pno. (Piano)
- Vln. 1 (Violin 1)
- Vln. 2 (Violin 2)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)

The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B♭ and E♭). The music is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs, indicating a complex and rhythmic composition.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

20 Duendes del Puente Roto

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

E.Gtr.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

B

21

Musical score for the piece "Duendes del Puente Roto" (Section B), page 21. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl. (Flute): *f*, *tr*, $B^{\flat}m7$ Solo
- B \flat Cl. (B-flat Clarinet): *f*, $Cm7$ Solo
- A. Sx. (Alto Saxophone): *f*, $Gm7$ Solo
- B \flat Tpt. (B-flat Trumpet): *f*, $Cm7$ Solo
- Tbn. (Trombone): *f*, *tr*
- Mrb. (Maracas): *f*, $B^{\flat}m7$ Solo
- D. S. (Drum Set): *f*
- E. Gtr. (Electric Guitar): *ff*, $B^{\flat}m7$ Solo
- Bass (Electric Bass): *ff*, $B^{\flat}m7$
- Pno. (Piano): *arco*
- Vln. 1 (Violin I): *ff*, *arco*
- Vln. 2 (Violin II): *ff*, *arco*
- Vla. (Viola): *ff*, *arco*
- Vlc. (Violoncello): *ff*, *arco*

The score features various dynamics including *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *tr* (trills). It also includes specific chord voicings such as $B^{\flat}m7$, $Cm7$, and $Gm7$. The piece concludes with a *ff* dynamic across the string section.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

22 *Duendes del Puente Roto*

187

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

D M7

B♭ m7

E M7

C m7

E♭7

B♭ m7

D M7

B♭ m7

D M7

B♭ m7



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

23

Musical score for 'Duendes del Puente Roto', page 23. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 192. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and meter are not explicitly stated. The score features various chords and melodic lines across the instruments. Chord changes are indicated above the staff: E♭7, F7, C m7, G m7, and B♭m7. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

24 Duendes del Puente Roto

197 DM7 B♭m7

Fl.

B♭ Cl.

A. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

25

Musical score for page 25 of *Duendes del Puente Roto*. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in 3/4 time and features various chords and melodic lines. Chord changes are indicated above the staves: E♭7, B♭m7, F7, C m7, G m7, C7, E♭7, B♭m7, E♭7, B♭m7, and D M7. A dynamic marking of *f* is present above the Maracas part. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific rhythmic patterns.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

26 Duendes del Puente Roto

Fl. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

B \flat Cl. $C m7$ $F7$

A. Sx. $G m7$ $C7$

B \flat Tpt. $F7$ $F7$

Tbn. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

Mrb. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

D. S. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

E. Gtr. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

Bass $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

Pno. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

Vln. 1 $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

Vln. 2 $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

Vla. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$

Vlc. $E^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

27

Musical score for 'Duendes del Puente Roto' page 27. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ CL.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Snare Drum (D. S.), Electric Guitar (E.Gtr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B♭ major/D minor). The piece is marked with a tempo of 210. The score is divided into four measures, with the first measure starting at measure 210. The instrumentation includes woodwinds, brass, percussion, strings, and guitar. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The key signature is B♭ major/D minor, and the time signature is 4/4. The piece is marked with a tempo of 210. The score is divided into four measures, with the first measure starting at measure 210. The instrumentation includes woodwinds, brass, percussion, strings, and guitar. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

28 *Duendes del Puente Roto*

Fl.

B♭ Cl.

A. Sx.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto 29

The musical score for 'Duendes del Puente Roto' on page 29 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone), percussion (Maracas), strings (Violins, Viola, Cello), and guitar (Electric and Bass). The score is marked with various dynamics such as *f*, *ff*, and *mf*, and includes performance instructions like 'Frullato' and 'C. omni'. The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The page number '29' is located in the top right corner.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

30 *Duendes del Puente Roto*

Fl. *f*

B♭ Cl. *ff* Frullato

A. Sax.

B♭ Tpt. *f* Frullato

Tbn. *f* Frullato

Mrb.

D. S. *E♭dim7*

E. Gtr.

Bass

Pno.

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla.

Vlc. *f*



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto 31



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

32 **Duendes del Puente Roto**
Moderato (♩ = c. 90)

Fl.
B♭ Cl.
A. Sax.
B♭ Tpt.
Tbn.
Mrb.
D. S.
E. Gtr.
Bass
Pno. *dolce*
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

33

The musical score for 'Duendes del Puente Roto' is presented on page 33. It features a full orchestral and chamber ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), B-flat Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Drums (D. S.), Electric Guitar (E. Gr.), Bass, Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D minor) and a common time signature. The page number '33' is located in the top right corner. The score includes a rehearsal mark '252' at the beginning of each staff. The Piano part (Pno.) is the only instrument with visible notation on this page, showing a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

34 Duendes del Puente Roto

Fl.

B♭ Cl.

A. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Mrb.

D. S.

E. Gtr.

Bass

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Duendes del Puente Roto

35

Musical score for 'Duendes del Puente Roto', page 35. The score is for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Piano (Pho.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score begins at measure 271. The Flute part has a 'rit.' marking. The Electric Guitar part has a 'Clean' marking. The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). The music features a mix of melodic lines and harmonic textures, with some instruments playing sustained notes and others playing rhythmic patterns.



Anexo 2

Diseño del Proyecto

Campos

Música: Ejecución y composición musical, Historia de la música.

Otras ciencias: Estética, Antropología Social y Cultural.

Palabras claves

Identidad, Aculturación, Hibridación, Fusiones musicales, Suite, Folklore, Formas musicales.

Tema, Área, Alcances y Límites

Este trabajo tiene por tema y finalidad primordial la producción y ejecución de una Suite, con una intención descriptiva del Barranco de Cuenca²⁹⁶, fusionando ritmos tradicionales ecuatorianos y exponiéndolos en base a la estructura de la Suite, de

²⁹⁶ El Barranco, o el Barranco del río Tomebamba, como también se lo conoce, es el final de la segunda terraza que conforma la ciudad de Cuenca. La primera corresponde a las lomas de Cullca y la otra a la planicie baja en donde está la moderna ciudad. La segunda terraza fue asiento de la población española, luego en la época republicana en torno a ella se implantó la ciudad mestiza y en estos últimos tiempos, la urbe se extiende en sentido este-oeste a través de los ejes que conducen a los otros lugares de la región. La vegetación está presente en el conjunto urbano, su forma es la de un cordón junto al río que sirve de arco natural a las edificaciones, así como la base o vínculo de la arquitectura del Barranco. El Barranco del río Tomebamba se encuentra entre la Calle Larga, 12 de Abril, subida a El Vado y bajada de Todos los Santos. Parroquia Gil Ramírez Dávalos y El Sagrario. Fuente: www.viajandox.com/azuay/barranco-rio-tomebamba-cuenca, consultado el 18 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

acuerdo a las tendencias actuales, en la que se pueda plasmar aspectos histórico-culturales de la ciudad de Cuenca. La obra para este recital gira en torno a El Barranco, considerado como un sitio emblemático de la ciudad, conocido por su arquitectura, leyendas, riqueza histórica, social y cultural.

Además de la interpretación de esta obra, se realizará una descripción del estilo llamado Suite, que pese a no ser originaria de nuestro medio, ni perteneciente a la realidad cultural ecuatoriana, puede ser adaptado (como cualquier otro) al contexto musical local, en donde la hibridación de diversos estilos ha favorecido la creación permanente.

Previo a la composición se realizará un acercamiento a los elementos simbólicos del Barranco y un estudio analítico de la estructura musical de la Suite fusionados con otros estilos, en referentes musicales.

Con el concierto se pretende abordar estilos ecuatorianos, enriquecerlos, actualizarlos, valorarlos y plasmarlos bajo el orden secuencial de la Suite.

Justificación y Relevancia

La ejecución de esta Suite, es una oferta que pretende no solamente la composición en sí, sino también la actualización de este género, mediante la fusión de algunos de los ritmos tradicionales del Ecuador, con lo que se vislumbra que el propósito va mas allá de retomar un género originario del barroco, que obviamente no nos pertenece culturalmente.

Al proponer algunos estilos rítmicos del país como material para la creación de esta obra, estamos presentando otra manera de exponer el folklore musical, bajo parámetros diferentes. Naturalmente nos referiremos a algunos trabajos de compositores



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

ecuatorianos, que han realizado propuestas compositivas, cuyas características nos interesan.

Creemos de suma importancia el hecho de que los compositores nacionales presenten en su trabajo parte de su entorno, de su experiencia con la música y la cultura de su herencia, porque de esta manera se puede dejar un legado, que se convierta en un referente para las posteriores experiencias compositivas en el país.

Es innegable que la identidad se preserva a través del arte, de ahí la enorme responsabilidad en el momento creativo, que nosotros como artistas y representantes culturales tenemos ante una sociedad que muchas veces es cómplice de un consumismo de mala música, disfrazada con atractivas formas. Como lo plantea Hans Eisler:

“[...] la necesidad en la música asume en la actualidad formas refinadas y entretenidas [...]”²⁹⁷

Se indagará acerca del origen de la Suite, tanto en su forma original propia del período barroco, como en las adaptaciones que anteriormente se han realizado en el Ecuador, de manera que podamos contar con un sustento suficiente, para poder tener el conocimiento y el lenguaje necesario al momento de presentar nuestra propuesta. Esta posición no representa de ninguna manera un simple calco de géneros y estilos, porque ineludiblemente estaremos exponiendo nuestra percepción artística por medio de los materiales elegidos.

Por lo anteriormente expuesto, creemos necesaria la exploración y experimentación, con música proveniente de realidades culturales diferentes, pero que sin embargo constituyen un todo único, como es el lenguaje de los sonidos. Nos parece una

²⁹⁷ Eisler, H., “Sobre la necesidad en la música”. Diálogo en un ensayo, 1958. Copiados obtenidos en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical



propuesta viable, por nuestra experiencia compositiva con ritmos musicales de nuestro medio, así como de otros entornos.

El trabajo de los artistas que buscan y mantienen el estatus en el arte nacional, mediante la investigación, la experimentación, y en el caso concreto de la música, con la fusión de géneros y estilos, ha mostrado una aceptación importante, ya que también ha sido perceptible el hecho de que existe una considerable parte de la audiencia que, de una u otra forma, ha mostrado preferencia por las producciones musicales ecuatorianas, en la última década.

Planteamiento del Problema

Debido al hecho del bombardeo comercial, que las grandes potencias han desarrollado en el ámbito musical, y frente a la desmesurada producción de

“[...] propuestas musicales de grandes consorcios o intereses que invaden literalmente los mercados del arte con sus modelos concretos de impecable forma y, muchas veces lamentable contenido, [...]”²⁹⁸

los artistas tenemos que asumir una postura que, de algún modo represente un equilibrio sobre la producción de la música dirigida a los diferentes sectores de la población en donde se privilegien elementos identitarios, para contribuir en el fortalecimiento de nuestro arte apaciguando medianamente el avance de algunos aspectos negativos que también vienen en los procesos de aculturación musical.

Es entonces que se torna urgente, la necesidad de pugnar a favor de la producción y difusión de la música ecuatoriana en el país, alentando a las nuevas generaciones de

²⁹⁸ Brouwer, L., “El artista, el pueblo, y el eslabón perdido”. Conferencia impartida el 12 de junio del 2003 en el III congreso internacional Cultura y Desarrollo. Palacio de las Convenciones, La Habana, Cuba. Copiados obtenidos en la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

músicos y compositores, a promover su arte, pero desde nuevas perspectivas, en donde la presencia de los ritmos tradicionales populares sea notable. ya que en cierta parte de la audiencia se ha extendido desde hace algún tiempo, la desgastada idea de que los géneros de la música popular ecuatoriana están desactualizados, debido quizá a la presencia masiva de producciones que realmente han desmerecido el buen nombre de la música del país.

Hipótesis

La composición y ejecución de la Suite “Duendes del Barranco”, basada en géneros ecuatorianos, fortalecerá el conocimiento y desarrollo de los mismos.

Preguntas de Investigación

Cuáles son los elementos estructurales de la Suite?

Cómo manejamos en Ecuador las fusiones con estilos nacionales?.

Quienes fueron los primeros compositores ecuatorianos en fundamentar su discurso musical en la Suite?

Cómo lo hicieron, que elementos modificaron?

Cuáles son los elementos identitarios del Barranco de Cuenca mas reconocidos?

Cuáles son los significados de estos elementos?

Que influencia tiene el Barranco en la idiosincrasia de los ciudadanos y el imaginario de la ciudad?.

Objetivos

Objetivo general



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Actualizar la música ecuatoriana bajo la secuencia estructural de la Suite, a partir de la revisión de composiciones relevantes, de los discursos de informantes calificados y de un acercamiento histórico cultural al tema central del Barranco, para componer y ejecutar una Suite que re signifique ritmos ecuatorianos y promueva la identidad cuencana.

Objetivos específicos

Estudiar las principales características estructurales de la Suite barroca, y de algunas que se relacionen con el jazz y el rock, para obtener información de los elementos, de experiencias compositivas, y descubrir directrices que orienten el proceso.

Conocer aspectos importantes sobre el sector cuencano denominado el Barranco, para recuperar los elementos más significativos y poder integrarlos a la ejecución de la Suite “*Duendes del Barranco*”.

Fusionar géneros musicales ecuatorianos sobre la estructura de la Suite, para componer, transcribir, analizar estructuralmente, y ejecutar la obra.

Marco Teórico

Marco Referencial

La Suite

Es una pieza musical compuesta por varios movimientos breves, que se origina en diversos tipos de danzas barrocas. Está considerada como una de las primeras manifestaciones orquestales de tipo moderno. También se la define como una



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

“[...] serie de danzas de distinto carácter que en los siglos XVII y XVIII solían interpretarse como una sola obra, con algún elemento que les otorgaba cierta unidad. Durante el Barroco se adoptó una serie más o menos fija de movimientos que incluían una *Allemande*, una *Courante*, una *Zarabande* y una *Gigue*, precedidas a veces por una obertura. La suite tuvo una importancia primordial en el desarrollo de la música instrumental.”²⁹⁹

Se ha considerado a este género como un antecedente de la forma sonata que se origina en el siglo XVII. Las danzas tenían una forma binaria simple, o sea que estaba formada por dos secciones parecidas.

Todos los pasajes de una Suite se componían en la misma tonalidad, o en su relativa menor, con la intención de mantener una especie de unidad interna. Otras veces se presentaba un tema musical en diferentes danzas.

En la antigüedad, una Suite podía tener unos diez movimientos aproximadamente. En algunas ocasiones comenzaba con un Preludio. La primera danza podía ser una *Allemande*, de ritmo rápido; luego una *Courante* y una *Zarabande*, para finalizar con una danza viva, como la *Gigue* (danza). Menos frecuente era la inclusión de una *Bourrée*, de tiempo moderado.

La Suite tuvo su apogeo con Händel y Johann Sebastian Bach durante el siglo XVIII. Al finalizar el barroco, la Suite fue una forma musical sofisticada que mezclaba distintas tonalidades, contrastaba materiales temáticos presentándolos al inicio de la pieza y en una re-exposición al final. Constituye el origen de la sonata, que la reemplazaría como género instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII.

²⁹⁹ Enciclopedia Océano, 2002: 361 y 362



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Resumiendo, la Suite es la unión en una sola obra de varias danzas de distinto carácter y ritmo, con el que consigue dar el sentido dramático de contraposición, que era típico en el barroco.

Grandes muestras del género se pueden encontrar en las obras de Dieupart, Bach, Handel, Telemann, Couperin y Rameau, entre los siglos XVII y XVIII, edad dorada de la Suite.

Es importante mencionar algunas de las modernas Suites, como la de la banda de rock Rush³⁰⁰, con *2112* y *Hemispheres*, la *Suite de Jazz de Indo* creada para el Quinteto de jazz de Joe Harriott³⁰¹, la *Suite del Dakota* de Chris Hooson³⁰², la *Suite de Nueva*

³⁰⁰ Banda canadiense de rock progresivo formada en Toronto. Está integrada por el bajista, tecladista y cantante Geddy Lee, el guitarrista Alex Lifeson y el batería y letrista Neil Peart. Desde el lanzamiento de su álbum debut homónimo en marzo de 1974, han sido reconocidos por su maestría musical, por sus complejas composiciones y por la ecléctica temática de sus letras, dominadas por la ciencia ficción, la fantasía, la filosofía libertaria y desarrollando también temas humanitarios, sociales, emocionales y medioambientales. Musicalmente, su estilo ha evolucionado desde sus primeros álbumes de heavy metal inspirado en el blues, hard rock y rock progresivo, además de un período en el que predominó el uso de sintetizadores. Han sido nominados cinco veces al Grammy a mejor actuación de rock instrumental. Fuente: www.rush.com, consultado el 12 de diciembre de 2011

³⁰¹ 'Joe' José Arthurlin Harriott fue un músico y compositor jamaicano de jazz, cuyo principal instrumento es el saxo alto. Fue parte de músicos caribeños de jazz que llegaron a Gran Bretaña durante la década de 1950. Tuvo gran influencia de Charlie Parker. Desarrolló un estilo que fusionaba Parker con su propia sensibilidad musical de Jamaica, en particular con el mento y el calypso. Incluso en sus últimos experimentos, sus raíces siempre fueron audibles. Pero fue el dominio del bebop con lo que le ganó elogios inmediatos dentro de la escena del jazz británico a su llegada a Londres. Fuente: [www.last.fm/music/Joe Harriott](http://www.last.fm/music/Joe+Harriott), consultado el 2 de octubre de 2012

³⁰² Cantante guitarrista y compositor británico cuya obra se caracterizó por el lirismo delicado, un estilo marcado por la mezcla del folk y el jazz, y sus arreglos inteligentes. La sinceridad emocional que desborda Chris Hooson en cada una de sus composiciones le ha llevado al límite. En sus melodías, la creación artística y su vida personal llegan a confundirse. Sus melodramas se convierten en paisajes de austera belleza donde las canciones parecen suspendidas en una cuerda floja sobre la que oscila su voz, a



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Orleans y la *Suite Latinoamericana* de Duke Ellington³⁰³, entre otras. Con esto queremos corroborar la idea de que en la composición de una Suite, se pueden mixturar géneros musicales, además de formatos orquestales, incluso de extrema fuerza y/o potencia, y no únicamente aquellos propios de la música barroca.

El Barranco

Hablar del Barranco es hablar de Cuenca mismo. Constituye una realidad urbanística especial. Desde la época aborígen los primeros pobladores de la región buscaron este lugar para construir sus asentamientos. Los pueblos cañaris e incaicos levantaron sus edificaciones junto al río Tomebamba, conocido también como “Julián Matadero”, como lo demuestran los vestigios arqueológicos de Todos los Santos y la ciudad de Tomebamba.

El Barranco es una de las zonas de mayor belleza e importancia de Cuenca, constituye el límite entre el centro histórico y la ciudad moderna. Inicia desde el sector de El Batán y termina en el Parque El Paraíso, al sur este de la urbe. Su paisaje es un aspecto que conjuga armoniosamente galerías de arte con bares y museos. El Barranco de Cuenca cubre una zona aproximada de tres kilómetros y medio, según información del

veces desgarradora, otras sencillamente hiriente. **El compositor** de *Dakota Suite*, ha sido descrito como un trovador de la desazón, perfectos para convertirse en mitos de culto entre cierto público predispuesto a dejarse llevar por el mórbido placer de escuchar canciones basadas en las penurias ajenas.

³⁰³ Edward Kennedy "Duke" Ellington, compositor, director y pianista estadounidense de jazz, está considerado, según la crítica, como uno de los más importantes e influyentes compositores de jazz de la historia. Su debut profesional se produjo con diecisiete años, en su ciudad natal Washington, D.C. Desde sus inicios influyó en él un género musical muy popular a principios de siglo conocido como ragtime, estilo esencialmente pianístico. A partir de 1919 comenzó a tocar con diversas bandas de su zona, pero en septiembre de 1923 se traslada permanentemente a Nueva York con The Washingtonians, el quinteto al que pertenecía. Piezas musicales de la época, como "Mood Indigo" (1930), "It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)" (1931) o "Sophisticated lady" (1933), disfrutaron un notable éxito, marcando el comienzo de una época dorada para la big band y en especial para Ellington.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

municipio local, incluye desde el sector de Los Molinos de El Batán hasta el parque El Paraíso siguiendo la margen del río Tomebamba.

Dentro de sus elementos de mayor atracción están el Puente, la Subida y la Cruz del Vado, que es una de las puertas del Centro Histórico. La escalinata nueva de la Universidad. Las Bajadas del Padrón y del Centenario, así como el puente del mismo nombre, que constituye otras de las puertas del Centro Histórico. El famoso Puente Roto, destruido en 1950 por la crecida del río Tomebamba, cuyos espacios adyacentes sirven de escenario urbano para el desarrollo de muestras de pintura y arte al aire libre.

El Barranco tanto en la Colonia como en la República ha sido el marco físico urbano más importante y referente lineal de remate del sur de la ciudad.

En sus componentes histórico-culturales, paisajísticos y urbano-arquitectónicos se han creado los más increíbles mitos y leyendas, que forman parte del folklore narrativo cuencano, y parte de la identidad de la ciudad. Entre los más conocidos están La Piedra Encantada, los Gagones, el Cura sin cabeza, la Calavera de la Cruz del Vado, entre otros. Todos estos duendes y seres estafalarios pretenden ser convocados a formar parte de la composición musical en mención.

Marco Conceptual

Dentro de algunos conceptos que trataremos en este trabajo está el de composición musical, géneros ecuatorianos, identidad, y aculturación.

La composición musical está considerada como el arte cuya meta es la creación de una obra musical. En la tradición europea culta, la composición musical demanda el estudio



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

de algunas disciplinas como la armonía, el contrapunto, la orquestación, además de la noción de formas musicales.

En ocasiones las composiciones musicales están regidas por reglas precisas de armonía, lo que afecta a la libertad del compositor. Obviamente debemos tener en cuenta que no podemos encasillar las composiciones bajo un solo grupo, debido al gran número de tendencias, como la música académica, la música contemporánea, la música popular, la música para cine, entre otras.

Dependiendo de las tendencias compositivas con las que se elabore una composición musical, estaremos más o menos restringidos a respetar ciertas reglas. Pero en nuestro trabajo esperamos conseguir mayor libertad sobre todo en lo que concierne a enlaces armónicos y a los timbres de los distintos instrumentos.

Otro aspecto que tendremos que abordar es el de los géneros ecuatorianos que emplearemos como material compositivo. Éste incluye varios tipos de música tradicional y popular que han evolucionado a lo largo de la historia en el actual territorio ecuatoriano.

Poco se sabe de la historia de la música ecuatoriana hasta antes del contacto con la cultura europea en 1534, pero básicamente los ritmos tradicionales ecuatorianos presentan influencia autóctona (andino-amazónica), europea y africana.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

La música en el Ecuador ha ido evolucionando a través de los tiempos, y en la actualidad los ritmos modernos extranjeros como el techno, el rock o el pop, también han ido fusionándose con ritmos autóctonos incorporando instrumentos electrónicos al acompañamiento musical tradicional. Así mismo existen diversos géneros musicales foráneos que tienen representantes en el Ecuador, acrecentando aún más la gama musical del país.

Los géneros musicales surgidos en el Ecuador tienen básicamente dos representantes reconocidos a nivel internacional. Éstos son el Pasillo y el Sanjuanito. Pero Ecuador es mucho más que eso, musicalmente hablando. Algunos otros géneros de la música ecuatoriana son el Albazo, la Bomba, el Capishca, el Pasacalle, el Yaraví, y muchísimos otros.

Caso aparte son los géneros musicales como el rock, pop o alternativos, de amplia aceptación popular, que también tienen exponentes ecuatorianos. Otros géneros alternativos que se han desarrollado en nuestro país son el reggae, el ska, el metal, el jazz, el funk, y el blues.

En nuestra Suite emplearemos como materiales compositivos, los ritmos ecuatorianos Pasillo, Albazo, y Sanjuanito.

Creemos pertinente exponer algunas ideas sobre el concepto de identidad, desde el aspecto cultural que es el que en éste caso nos interesa. La identidad cultural aborda el cúmulo de valores, tradiciones, símbolos, creencias, formas de comportamiento que se desempeñan como elementos dentro de un grupo social. Estos elementos o componentes



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

forman parte de un mecanismo con el que los individuos pueden cimentar su huella de pertenencia a un determinado grupo sociocultural.

Con respecto a la construcción de identidades, Berger y Luckman opinan que es

“[...] un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad [...]”³⁰⁴

Giddens escribe que

“[...] las identidades se construyen a través de un proceso de individualización por los propios actores para los que son fuentes de sentido.”³⁰⁵

La identidad se puede originar en las instituciones dominantes, pero sólo adquieren sentido si los actores sociales las interiorizan.

Desde una visión antropológica existen dos corrientes o perspectivas que abordan el hecho de la identidad cultural, y son:

- La **perspectiva esencialista**, que estudia los problemas de identidad como algo hereditario culturalmente. Considera que los diversos rasgos culturales son

³⁰⁴ Berger y Luckman, 1988: 240

³⁰⁵ Giddens, 1995



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

transmitidos a través de generaciones, estableciendo una identidad cultural a través del tiempo.

- La **perspectiva constructivista**, por otro lado señala que la identidad no se hereda sino se construye. Con lo que plantea que la identidad no es algo estático, sólido o inmutable, sino que es dinámico, maleable y manipulable.

La identidad cultural tampoco es algo inmutable, porque se transforma continuamente. No depende únicamente de factores contemporáneos, sino que existe una transmisión que se modifica a lo largo del tiempo. No es únicamente una construcción que se realiza partiendo de cero, sino que existe un fundamento básico sobre el que se trabaja y se moldea.

Existen además corrientes que consideran que la identidad cultural se define por oposición a otras. Se fundamentan en acentuar las diferencias con otros grupos y culturas. Bajo estos principios, cualquier cultura se define a sí misma en oposición a otras.

La conciencia de una identidad común dentro de una cultura o práctica cultural es evidente. Este hecho implica que hay un impulso hacia la preservación de la misma. Pero para que haya un funcionamiento interno de esta, existen algunas reglas básicas y significados que de hecho, las personas que integran dicha cultura, deberán respetar.

Al referirnos a nuestra realidad, el proceso de construcción de la identidad nacional en el Ecuador comenzó a desarrollarse lentamente en los años sucesivos a la separación de



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

la Gran Colombia en 1830, como producto de diferentes intereses regionales, subregionales y locales.

Desde su fundación nuestro país estuvo dividido a nivel económico y geográfico en Costa y Sierra. La primera agro exportadora e inclinada al libre comercio, y la segunda basada en un comercio de manufacturas que promueve el proteccionismo en el campo económico. En el proceso de construcción nacional ecuatoriano un hecho que ha sido evidente en el pasado, y aun el presente, ha sido el fuerte regionalismo entre estas zonas. Además la falta de vías de comunicación en épocas anteriores y la topografía misma, ha contribuido a que se propicien estas ideas de pertenencia local, por lo que dotar al país de un sentimiento unitario de identidad nacional ha requerido grandes y creativos esfuerzos.

Los procesos de creación artística también han debido enfrentar a este regionalismo que, en muchos casos, ha sido una barrera muy difícil de traspasar, por los prejuicios que han estado presentes entre los grupos humanos del país.

Entonces se puede entrever la necesidad de generar alguna estructura, algún imaginario comunitario, que pueda vincular la idiosincrasia de los individuos, desde una visión colectiva, para no pensar o actuar de forma aislada, y sobre todo para engrandecer nuestro sentido de pertenencia.

La identidad nacional ecuatoriana proviene de una conciencia que se remonta a la mitología pre-incaica, conquistada primero por los incas y luego por los españoles. Llena de historia, de controversias limítrofes, de disputas territoriales, de un regionalismo heredado, de un racismo que, históricamente no nos ha permitido una convivencia pacífica.



El proceso de mestizaje tiene un sitio muy importante en la construcción de la identidad nacional. El mestizo, representante de una nueva raza, de una fusión que aparenta ser mítica y democrática pero que encubre injusticia social cultural y étnica para el indio, simboliza la conformación de la nación independiente. La población mestiza prefirió asimilarse con la cultura dominante, adoptando una postura de negación y olvido de lo vernáculo.

Entonces resulta inquietante pensar en todos los discursos sobre la recuperación de los valores de la identidad cultural de la población indígena, y en su cuestionada eficacia. ¿No será que únicamente tratamos de acallar nuestra conciencia, de alguna manera cómplice, frente a esa historia bosquejada por brutales genocidios? ¿Cómo poder lograr consolidar una nación culturalmente homogénea? No son preguntas sencillas, ni tampoco pretendemos profundizar en estas temáticas sociales. Lo que sí es de nuestro interés es el hecho de reconocernos como un país pluricultural, y abordar nuestro trabajo con una visión étnica, de diversidad cultural, con el propósito de incluir en nuestra obra parte de ese legado que históricamente nos pertenece.

Otro problema dentro de este ámbito es la Aculturación. Al referirnos a este término revelamos un proceso por el que una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura, o por lo menos algunos aspectos de esta, generalmente a expensas de la cultura propia y de manera involuntaria. El proceso de colonización representa una de las principales causas de este fenómeno. Otro es el contacto continuo entre dos o más sociedades diferentes.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Existe en este proceso la injerencia de algunos aspectos como la destrucción, supervivencia, dominación, resistencia, modificación y adaptación de las culturas originarias luego de un acercamiento intercultural, que evidentemente genera, si no una pérdida, por lo menos una transformación de los rasgos culturales.

En la actualidad es más complicado establecer con claridad una definición exacta, debido a circunstancias como las que viven las sociedades multiculturales modernas, producto de los procesos migratorios por ejemplo, en donde las nuevas generaciones adoptan los patrones de la cultura dominante.

Como pone de manifiesto el Psicólogo José Raciél Montejo Moreno, este proceso sociocultural influye directamente en la personalidad del individuo, al adquirir algunas características de otra cultura como hábitos, costumbres, valores, tradiciones entre otros.

El proceso de aculturación ha transformado a los pueblos indígenas en poblaciones rurales y urbanas. Los cambios socioculturales han sido tan fuertes que parece ineluctable la desaparición de sus costumbres.

Los procesos de aculturación se han formado por la necesidad de algunos pueblos indígenas de formar parte de los sistemas de intercambio comercial, de buscar medios de subsistencia profesional, entre otros. Durante estos procesos, la pérdida de costumbres, tradiciones e idiomas es incalculable e irreversible.



Propuesta compositiva de la obra **Duendes del Barranco** con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Posible Índice del trabajo

Introducción

Cap. I La Suite como referente compositivo de nuevas tendencias ecuatorianas

1.4 Breve historia de la Suite

1.5 Referentes ecuatorianos de composiciones basadas en la Suite

1.6 Revisión de obras relevantes

Cap. II El Barranco: Aproximación socio-cultural

2.1 El Barranco como ícono de la identidad cuencana

2.2 Elementos simbólicos del Barranco en Cuenca

2.3 Importancia del Barranco para la ciudad

Cap. III Ritmos aplicados a esta composición

3.1 El Pasillo

3.2 El Albazo

3.3 El Sanjuanito

3.4 El Jazz



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Cap. IV Composición de la Suite “*Duendes del Barranco*”

4.1 Técnicas compositivas

4.2 Análisis estructural de la obra

Conclusiones y recomendaciones

Anexos

- Partitura de la Suite “*Duendes del Barranco*”
- Diseño del proyecto



Material y Métodos

El enfoque de esta investigación es el cualitativo.

Metodología	Métodos	Técnicas	Instru- mentos	Activida des	Fuentes	Resultad os	Recursos
Cap. I:	Deductivo	Inv.	Libros	Leer	Bibliográficas	Ensayo del	Humanos
	Análisis	Bibliográfica	Videos	Resumir	Documentación	tema	Materiale
La Suite como referente compositivo de nuevas tendencias ecuatoriana	Inductivo	Inv. Documental Entrevista Análisis musical Palabras claves	Audio Internet	Organizar Sistematizar Entrevistar. analizar	audiovisual De Internet Informantes calificados.		Tecnológ
Cap. II:	Exploratorio	Lectura	Libros	Leer	Bibliográficas	Ensayo del	Humanos
	Descriptivo	Tomar notas	Videos	Observar	Documentación	tema	Materiale
El Barranco: Aproximación socio-cultural.	Dialéctico Observación simple	Palabras claves Resumen	Internet	Resumir Organizar Sistematizar	audiovisual Acontecimientos históricos De Internet		Tecnológ
Cap. III:		Lectura	Libros	Leer	Bibliográficas	Ensayo del	Humanos
		Tomar notas	Videos	Resumir	Documentación	tema	Materiale
Ritmos ecuatorianos aplicados a esta		Resumen	Audio Internet	Organizar Sistematizar Escuchar Experimentar	audiovisual De Internet		Tecnológ



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

composición	Exploratorio							
	Experimental							
Cap. IV:	Exploratorio	Lectura	Libros	Leer	Bibliográficas	Ensayo del	Humanos	
	Experimental	Tomar notas	Videos	Resumir	Documentación	tema	Materiales	
Técnicas		Resumen	Audio	Organizar	audiovisual	Bosquejo	Tecnológico	
compositivas.			Internet	Sistematizar	De Internet	de la obra		
			Instrumentos	Componer	De Sonido			
			musicales	Experimentar				
				Escuchar				
Partitura de la	Exploratorio	Escritura	Libros	Componer	Bibliográficas	Bosquejo	Humanos	
suite			Audio	Experimentar	De Internet	de la obra	Materiales	
			Internet	Escuchar	De Sonido	Elaboración	Tecnológico	
			Instrumentos			de la		
			musicales			partitura		
	Exploratorio	Análisis	Partituras	Leer	Partitura	Ensayo	Humanos	
Análisis	Descriptivo	musical	Audio	Analizar	De Internet	sobre el	Materiales	
estructural		Resumen	Internet	Sistematizar	De Sonido	análisis de	Tecnológico	
de la obra.			Instrumentos	Escuchar		la obra		
			musicales					

Bibliografía básica

Abad Freddy. Propuesta jazzística interpretativa del pasillo, albazo y sanjuanito. Tesis previa a la obtención del título de Licenciatura en Ciencias de la Educación, mención Musicología. Universidad del Azuay. 2008.

Aharonián Coriún. Música/Musicología y Colonialismo. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Montevideo 2011.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Aharonián Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Ediciones Tacuabé. Montevideo 1992

Aguirre González Ermel. *Antología de la Música Ecuatoriana*. Editorial A.B.C. Guayaquil 2002

Berendt, Joachim E. *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. Fondo de Cultura Económica. México 1998.

Bukofzer Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial. Madrid 1986.

Cooke Mervyn. *Jazz*. Traducción de Ferran Esteve. Ediciones Destino S.A. Barcelona 2000.

Corrado Omar. *Vanguardias al Sur*. Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 2010.

Grabner Herrmann, *Teoría General de la Música*, editorial Akal, Madrid 2001.

Herrera Enric, *Teoría Musical y Armonía Moderna*, Antoni Bosch, editor, S.A. (Vol. 1 y 2), España 2004

Hill John Walter. *La Música Barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Colección Música, Traductor Andrea Giráldez Hayes. Ed. Akal, Madrid 2008

Kawakami Genichi. *Guía práctica para arreglos de la Música Popular*. Yamaha Music Foundation. Tokyo 1975.

LaRue Jan. *Análisis del estilo musical*. Idea BookS.A. España 2007.

Levine Mark, *El Libro del Jazz Piano*. Sher Music CO. EE.UU 2003.

Forte A., & Gilbert S. *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Idea Book S. A. España 2003.

Guerrero Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I*. Quito, Conmusica.2002.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Guerrero Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Quito, Conmusica. 2005.

Meza G. Del Mito al Símbolo. Los Arquetipos en la música de Salgado. Ediciones de la Fundación Luis Humberto Salgado. Barcelona 2007

Moreno Segundo Luis. La música de los Incas. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1957

Rivadeneira Luis Alberto. La Música en el Ecuador/Segundo Luis Moreno Andrade. Editorial Porvenir. 1996.

Wong Ketty. Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música. Editorial Pedro Jorge Vera, CCE, Quito 2003-2004

Bibliografía de Ampliación

Adorno T. Filosofía de la nueva música. Madrid. Aka, S.A. 2003

Aguirre de Mena, O. y Mena González, A. Educación Musical, Ediciones Aljibe, Málaga, 1992.

Aharonián C. Conversaciones sobre Música Ideas y Sociedad. Uruguay: Ediciones Tacuabé. 2000.

Belinche M. E. Apuntes sobre Apreciación Musical. La plata: EDULP. 2006.

Blades J. y Dean J. Como tocar la batería. Editorial EDAF S.A. Madrid

Bracard R. Instrumentos de música. Daimon. Barcelona, 1975.

Brenet M. Diccionario de la música. Editorial Iberia, 1981.

Cevallos García Eduardo. El Ecuador en Paños Menores. López Monsalve editores 1950, Tercera edición en 1979

Crespo, María Rosa. Estudios, Crónicas y Relatos de nuestra tierra. Editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" Núcleo del Azuay, 1994

Cuthbert, Michael. Esperance y la canción francesa en fuentes extranjeras. Ed. Studi Musicali, 2007.



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Donington R. La música y sus instrumentos. Alianza Ed. Madrid, 1986.

Eco U. Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Editorial Gedisa S.A. 1998.

Eco Umberto, “Obra Abierta” Editorial Ariel S.A. Segunda edición. Año 1985.

Grout, J. y Palisca, V. Historia de la música occidental, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Márquez Tapia Ricardo, Cuenca Colonial. Corporación Editora Nacional, Quito 1995.

Melville J. Herskovits, El hombre y sus obras, trad. de M Hernández Barroso, México, FCE, 1952.

Michels U. Atlas de la música (vols.I y II). Alianza Ed. Madrid, 1982-1992.

Moore R. Música y mestizaje. Editorial Colibrí. 1997.

Moreno Segundo Luis, La música de los Incas, Editorial Casa de la Cultura ecuatora, Quito 1957.

Moreno Alexandra. Julián en el barranco. Fundación Municipal “El Barranco”, editor. 2008.

Océano. El Mundo de la Música. Grandes Autores y Grandes Obras. Océano Grupo Editorial S.A. 2002.

Ortiz Fernando, Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar, Cuba España, Madrid, 1999.

Posso Yépez Miguel Ángel, Metodología para el trabajo de grado, Tesis y proyectos, Nina Comunicaciones, Ibarra Ecuador, 2006.

Sacks Oliver, Musicofilia, Relatos de la música y el cerebro, Editorial Anagrama S. A., Barcelona 2009.

Sadie, S.: The New grove Dictionary of Musica ad Musicians, ed. Macmillan, Londres, 1995.

Vignal M. (ed). Larousse de la Música, Larousse, Barcelona.1997. Agencia mundial de librería, 1920.

Wolf, J. Historia de la música, Labor, Barcelona, 1949.



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

The new grove dictionary of jazz. Editado por Barry Kernfeld en The Macmillan Press Limited 1988 and 1994. Printed in Hong Kong

The new Harvard Dictionary of Music. Edited by Don Randel. The Belknap of Harvard University Press Cambridge, Massachussets London, England. Printed in USA. 1986

López, Julio. *La música de la Postmodernidad (Ensayo de hermenéutica cultural)*, Barcelona, Anthropos. 1988)

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. *La tecnología como instrumento de Difusión de la Música Popular Electrónica: hacia una definición del “Hibridismo Tecnológico”*. Universidad de Oviedo.

Escobar, Ticio. *El arte en los Tiempos Globales*. Ediciones Don Bosco / Ñanduti Vive, Paraguay 1997

Sarmiento, Octavio. *Cuenca y Yo*. Editorial Amazonas. Cuenca. 1981

Puente Eduardo. *El Estado y la interculturalidad en el Ecuador*. Editorial Abya Yala 2005

Ensayos

Dávila del Valle Oscar, “Los límites de la interpretación en el texto literario-filosófico según Umberto Eco y Jacques Derrida” Ensayo. Plaza Crítica, volumen 1, año 2004, , consultado el 22 de junio de 2011.

García del Busto José Luis, “La suite, las suites”, en www.orfeoed.com, consultado el 2 de julio de 2011

Molerio Arleti, “Orientaciones metodológicas de la Musicología” 2013

Rodríguez Muñoz Teodoro. “Cuenca Capital de la Identidad y la Nacionalidad Bolivariana”, ensayo histórico, en www.revistacuenca.com, consultado el 22 de octubre de 2012

Revistas



Propuesta compositiva de la obra *Duendes del Barranco* con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Chakana Revista de Antropología Cultural Vol. 1. Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Núcleo del Azuay. Proyecto Chakana 2011

Ñ Revista de Cultura del diario argentino Clarín, nº 398, del 14 de mayo de 2011

Videografía

Chakana DVD- Antropología Cultural. Proyecto Investigación de la música tradicional en el Azuay: Historia e Identidad. Proyecto Chakana Música y Cultura andina 2011, consultado el 19 de marzo de 2012

Historia del Pasillo ecuatoriano, en www.youtube.com, consultado el 19 de noviembre de 2012

Referencias en Internet

www.viajandox.com/azuay/barranco_rio_tomebamba_cuenca, consultado el 13 de julio de 2011

alhim.revues.org, consultado el 19 de julio de 2011

C. Gonzalez-Sisno y pensamiento, 1997- javeriana.edu.co, consultado el 25 de julio de 2011

D. Fischerman, M. Deschausees, H. Eco...-Revista de 1992- urjc.es, consultado el 28 de julio de 2011

www.opuslibros.org/berger, consultado el 10 de agosto de 2011

www.eumed.net/Revistas/CCCSS, consultado el 10 de agosto de 2011

frankytecnology.blogspot.com/mitos_y_leyendas, consultado el 20 de agosto de 2011



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

www.aache.com/alfonsipolis/leyendas.htm, consultado el 21 de agosto de 2011

www.oxfordmusiconline.com David Fuller “Suite”, Oxford Music Online, consultado el 25 de agosto de 2011

www.visitaecuador.com/andes, consultado el 2 de septiembre de 2011

soymusicaecuador.blogspot.com/, consultado el 11 de septiembre de 2011

www.visitaecuador.com/andes, consultado el 22 de septiembre de 2011

[mama-puma.blogspot.com/leyenda de cuenca](http://mama-puma.blogspot.com/leyenda-de-cuenca), consultado el 24 de septiembre de 2011

musicaecuatoriana.julio-bueno.com, consultado el 28 de septiembre de 2011

iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana

S. Miranda... - Guaraguao, 2002 - JSTOR, consultado el 5 de octubre de 2011

www.allmusic.com/artist/horacio-salinas, consultado el 5 de octubre de 2011

U Eco- Revista de Occidente, 1991- dialnet.unirioja.es, consultado el 6 de octubre de 2011

U Eco, J. Culler, JGL, Guix, S. Collini, R. Rorty... 1997- books.google.com, consultado el 19 de octubre de 2011

U Eco 1979/forma-color.com, consultado el 22 de octubre de 2011

historiadeamericalatina.files.wordpress.com, consultado el 2 de noviembre de 2011

U Eco 1984/librosgratisweb.com, consultado el 4 de noviembre de 2011

www.elmusicoenforma.com, consultado el 12 de noviembre de 2011

www.mitecnologico.com/AntropologiaConceproYDesfini... , consultado el 13 de noviembre de 2011

www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jaramillo.htm, consultado el 20 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

www.portaluruguaycultural.gub.uy, consultado el 20 de noviembre de 2011

www.psicopedagogia.com/definicion/aculturacion, consultado el 20 de noviembre de 2011

www.rush.com, consultado el 12 de diciembre de 2011

www.proyechochakana.com, consultado el 22 de diciembre de 2011

www.revistavance.com, consultado el 2 de enero de 2012

www.sek.edu/Anuario/archivos/AlbaMoya.pdf, consultado el 4 de enero de 2012

www.viajandox.com/azuay_cuenca_barranco, consultado el 7 de enero de 2012

www.oxfordmusiconline.com, consultado el 11 de enero de 2012

rae.es, consultado el 12 de enero de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mace, consultado el 11 de febrero de 2012

[encyclopedia.farlex.com/Dumanoir Guillaume](http://encyclopedia.farlex.com/Dumanoir_Guillaume), consultado el 17 de febrero de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rameau_pierre, consultado el 17 de febrero de 2012

www.mcnbiografias.com/raoul-auger, consultado el 17 de febrero de 2012

www.peterlang.com, consultado el 21 de febrero de 2012

www.britannica.com/EBchecked/topic/scherzo, consultado el 21 de febrero de 2012

www.hislibris.com/las-benevolas-jonathan-littell/, consultado el 25 de febrero de 2012

www.municipal.cl/detalle-don-giovanni, consultado el 26 de febrero de 2012

www.pianoaventura.com/ignacy-jan-paderewski, consultado el 26 de febrero de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/c/couperin, consultado el 26 de febrero de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

dictionary.reference.com/browse/virelay, consultado el 27 de febrero de 2012

[vademecum-poetico.blogspot.com/la balada](http://vademecum-poetico.blogspot.com/la-balada), consultado el 27 de febrero de 2012

books.google.com.ec/books, consultado el 28 de febrero de 2012

www.answers.com .Entertainment & Arts, consultado el 28 de febrero de 2012

www.ecured.cu/index.php/Adam_de_la_Halle, consultado el 28 de febrero de 2012

westwood.fortunecity.com/gucci/machaut, consultado el 28 de febrero de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/d/duffy, consultado el 28 de febrero de 2012

www.buenastareas.com › Música y Cine, consultado el 28 de febrero de 2012

www.wordreference.com/definicion/sonata, consultado el 3 de marzo de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mace, consultado el 13 de marzo de 2012

[www.britannica.com/air de cour](http://www.britannica.com/air-de-cour), consultado el 14 de marzo de 2012

www.hymnary.org/person/Rosenmiller_J, consultado el 17 de marzo de 2012

musicadecamaracaracteristicas.blogspot.com, consultado el 18 de marzo de 2012

[es.scribd.com/Las Formas Musicales](http://es.scribd.com/Las-Formas-Musicales), consultado el 18 de marzo de 2012

www.wordreference.com/definicion/obertura, consultado el 20 de marzo de 2012

encyclopedia.jrank.org/suite, consultado el 20 de marzo de 2012

[www.lastfm.es/El Cascanueces/Suite del Ballet Op 71](http://www.lastfm.es/El-Cascanueces/Suite-del-Ballet-Op-71), consultado el 5 de abril de 2012

[imslp.org/L'Arlésienne Suite No.1/Bizet](http://imslp.org/L'Arlésienne-Suite-No.1/Bizet), consultado el 5 de abril de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

[imslp.org/Lieutenant Kijé \(suite\),Op.60](http://imslp.org/Lieutenant_Kijé_(suite),Op.60), consultado el 5 de abril de 2012

[imslp.org/Holberg Suite Op.40 Grieg Edvard](http://imslp.org/Holberg_Suite_Op.40_Grieg_Edvard), consultado el 5 de abril de 2012

www.gustavholst.info/compositions, consultado el 5 de abril de 2012

www.orfeoed.com/claves/claves02.asp, consultado el 27 de abril de 2012

www.mcnbiografias.com/ravel, consultado el 1 de mayo de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/p/purcell, consultado el 1 de mayo de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schonberg, consultado el 2 de mayo de 2012

www.boosey.com, consultado el 3 de mayo de 2012

www.franciscocallejo.es.periodizacion, consultado el 6 de junio de 2012

www.babylon.com/Sandley's_Suite, consultado el 26 de agosto de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wolfflin.htm, consultado el 28 de agosto de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gabrieli.htm, consultado el 28 de agosto de 2012

[es.scribd.com/Carl Jacob Christoph Burckhardt](http://es.scribd.com/Carl_Jacob_Christoph_Burckhardt), consultado el 28 de agosto de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/c/croce.htm, consultado el 28 de agosto de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/o/ors, consultado el 28 de agosto de 2012

mural.uv.es/martete/nacionalismo, consultado el 1 de septiembre de 2012

dalnet.unirioja.es, Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz, N Amoroso - A Parte Rei: revista de filosofía, 2008, consultado el 2 de septiembre de 2012

www.mcnbiografias.com/arbeau-thoinot, consultado el 6 de septiembre de 2012

www.clasica.com/Danzas-Zarabanda, consultado el 6 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stradivarius.htm, consultada el 7 de septiembre de 2012

[www.si.edu/History and Culture/Amati](http://www.si.edu/History%20and%20Culture/Amati), consultado el 7 de septiembre de 2012

www.flutehistory.com/Jacques_Hotteterre, consultado el 7 de septiembre de 2012

artedelasmusas.wordpress.com/h/hemiola/, consultado el 7 de septiembre de 2012

www.juntadeandalucia.es, consultado el 9 de septiembre de 2012

www.hoasm.org/VIF/Schein, consultado el 10 de septiembre de 2012

[www.babylon.com/Estienne Tertre](http://www.babylon.com/Estienne_Tertre), consultado el 10 de septiembre de 2012

historiadelamusicaus.blogspot.com/p/formas-musicales.html, consultado el 10 de septiembre de 2012

imslp.org/ Paul Peuerl, consultado el 10 de septiembre de 2012

[www.deutschegrammophon.com/Berg Lyrische Suite](http://www.deutschegrammophon.com/Berg_Lyrische_Suite), consultado el 11 de septiembre de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/frescobaldi, consultado el 11 de septiembre de 2012

www.pianomundo.com.ar/operas/belcanto, coultado el 15 de septiembre de 2012

www.universodontologico.com.ar/digresivas, consultado el 15 de septiembre de 2012

www.historialuniversal.com/reforma-protestante, consultado el 15 de septiembre de 2012

www.ecured.cu/index.php/Johann_Jakob_Froberger, consultado el 16 de septiembre de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mariana_juan, consultado el 16 de septiembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

www.biografiasyvidas.com/biografia/c/caro.htm, consultado el 16 de septiembre de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chaikovski, consultado el 16 de septiembre de 2012

www.jazzhouse.org/gone, consultado el 2 de octubre de 2012

[www.last.fm/music/Joe Harriott](http://www.last.fm/music/Joe+Harriott), consultado el 2 de octubre de 2012

[www.jazz.com/Coleman Ornette Randolph](http://www.jazz.com/Coleman+Ornette+Randolph), consultado el 2 de octubre de 2012

[www.discogs.com/artist/Richard Formby](http://www.discogs.com/artist/Richard+Formby), consultado el 2 de octubre de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/ellington, consultado el 2 de octubre de 2012

www.oocities.org, consultado el 4 de octubre de 2012

www.encyclopediadelecuador.com, consultado el 4 de octubre de 2012

www.inec.gob.ec/estadisticas, consultado el 4 de octubre de 2012

www.ecuadorconmusica.com, consultado el 5 de octubre de 2012

[es.scribd.com/doc/Del mito a símbolo](http://es.scribd.com/doc/Del+mito+a+s%C3%ADbolo), Guillermo Meza, consultado el 8 de octubre de 2012

cajaspark.com, consultado el 9 de octubre de 2012

www.xtimeline.com, consultado el 9 de octubre de 2012

[www.hoy.com.ec/la chola cuencana](http://www.hoy.com.ec/la+chola+cuencana), consultado el 15 de octubre de 2012

www.cajaspark.com, consultado el 15 de octubre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

www.elmercurio.com.ec/hemeroteca, consultado el 16 de octubre de 2012

[www.elmercurio.com.ec/nuevos usos para casa de los arcos](http://www.elmercurio.com.ec/nuevos_usos_para_casa_de_los_arcos), consultado el 18 de octubre de 2012

[elvado.wordpress.com/casa de los arcos](http://elvado.wordpress.com/casa_de_los_arcos), consultado el 18 de octubre de 2012

[www.eltiempo.com.ec/cuenca/casa de los arcos una historia](http://www.eltiempo.com.ec/cuenca/casa_de_los_arcos_una_historia), consultado el 18 de octubre de 2012

[www.viajandox.com/azuay/barranco río tomebamba cuenca](http://www.viajandox.com/azuay/barranco_rio_tomebamba_cuenca), consultado el 18 de octubre de 2012

www.telarama.ec/videos, consultado el 19 de octubre de 2012

www.hoy.com.ec, consultado el 19 de octubre de 2012

www.ubicacuenca.com/todossantos, consultado el 19 de octubre de 2012

www.elmercurio.com.ec/morlacos, consultado el 21 de octubre de 2012

www.revistacuenca.com, consultado el 22 de octubre de 2012

elvado.wordpress.com, consultado el 25 de octubre de 2012

www.cruzelvado.com, consultado el 25 de octubre de 2012

www.cuenca.gov.ec, consultado el 26 de octubre de 2012

sites.google.com/site/cancioneroderenato, consultado el 26 de octubre de 2012

museosecuador.gob.ec, consultado el 29 de octubre de 2012

[www.hoy.com.ec/historia del pasacalle chola cuencana](http://www.hoy.com.ec/historia_del_pasacalle_chola_cuencana), consultado el 1 de noviembre de 2012

[es.shvoong.com/por eso te quiero cuenca](http://es.shvoong.com/por_eso_te_quiero_cuenca), consultado el 1 de noviembre de 2012

[www.vicepresidencia.gob.ec/La Vicepresidencia](http://www.vicepresidencia.gob.ec/La_Vicepresidencia), consultado el 4 de noviembre de 2012



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

www.elmercurio.com.ec/hemerotecavirtual, consultado el 4 de noviembre de 2012

www.eluniverso.com, consultado el 14 de noviembre de 2012

www.biografiasyvidas.com/biografia/jaramillo, consultado el 20 de noviembre de 2012

www.vpenter.com, consultado el 21 de noviembre de 2012

www.ecuadorconmusica.com, consultado el 21 de noviembre de 2012

www.balletfolkecuador.com, consultado el 21 de noviembre de 2012

cancionesecuatorianas.blogspot.com/albazos, consultado el 21 de noviembre de 2012

www.discoveringecuador.com, consultado el 25 de noviembre de 2012

www.culturapasto.gov.co/ñapanga, consultado el 25 de noviembre de 2012

edlettersandpoems.wordpress.com, consultado el 27 de noviembre de 2012

www.diccionariobiograficoecuador.com, consultado el 28 de noviembre de 2012

[maiteialibermusica.blogspot.com/suites inglesas js bach](http://maiteialibermusica.blogspot.com/suites%20inglesas%20js%20bach), consultado el 6 de diciembre de 2012

music.ku.edu/programs/musicology/faculty/laird/, consultado el 2 de enero de 2013

www.encyclopediaecuador.com, consultado el 20 de enero de 2013

[www.lilianalarcon.blogspot.com/dia del pasillo ecuatoriano](http://www.lilianalarcon.blogspot.com/dia%20del%20pasillo%20ecuadoriano), consultado el 20 de enero de 2013



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

www.soymusicaecuador.blogspot.com, consultado el 30 de enero de 2013

[www.tocarpiano.about.com/od/lessons/Counting Musical/Triplets](http://www.tocarpiano.about.com/od/lessons/Counting_Musical/Triplets), consultado el 31 de enero de 2013

www.google.com/partituras de swing, consultado el 1 de febrero de 2013

www.google.com/blues forma, consultado el 1 de febrero de 2013

www.google.com/blue notes, consultado el 1 de febrero de 2013

www.filomusica.com/filo87/analisis.html, consultado el 21 de febrero de 2013

www.luenticus.org, consultado el 18 de marzo de 2013

www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm, consultado el 18 de marzo de 2013

www.biografiasyvidas.com/biografia/d/Ravel.htm, consultado el 18 de marzo de 2013

<http://hdl.handle.net>, consultado el 25 de marzo de 2013

www.ams-net.org/opus/LaRue.html, consultado el 26 de marzo de 2013

hugoribeiro.com.br/download-textos-diversos/Analysis.doc, consultado el 26 de marzo de 2013

www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rachmaninov.htm, consultado el 27 de marzo de 2013

www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hindemith.htm, consultado el 27 de marzo de 2013

www.mus.cam.ac.uk, consultado el 26 de marzo de 2013

<http://journals.cambridge.org>, consultado el 26 de marzo de 2013

www.answers.com/topic/heinrich-schenker, consultado el 30 de marzo de 2013

www.riveramusica.com, consultado el 31 de marzo de 2013

<http://www.apple.com/es/logicpro/top-features/>, consultado el 6 de abril de 2013



www.ears.dmu.ac.uk > Acústica, consultado el 6 de abril de 2013

www.encyclopediadelecuador.com, consultado el 10 de abril de 2013

Ilustraciones

Ilustración 1. Ejemplo armonía tonal primer movimiento compases 71-77.....	191
Ilustración 2. Ejemplo serie pentafónica compás 33	195
Ilustración 3 Ejemplo modo locrio compases 90-199. Fragmento compases 99-100 ..	199
Ilustración 4 Ejemplo Contrapunto imitativo compases 9-11 y 17-18.....	200
Ilustración 5 Ejemplo Contrapunto imitativo compases 68-83	200
Ilustración 6 Ejemplo Esquema de elementos estructurales para análisis.....	204
Ilustración 7 Ejemplo Esquema de elementos estructurales del movimiento 1.....	205
Ilustración 8 Ejemplo Patrón característico del pasillo tradicional compás 1.....	206
Ilustración 9 Ejemplo Variante rítmica del patrón compases 41-54 y 103-116.....	207
Ilustración 10 Ejemplo Célula rítmica de la batería	207
Ilustración 11 Ejemplo Celula motívica tema A compases 56-57	208
Ilustración 12 Ejemplo Celula motívica tema A- B compases 56-57	208
Ilustración 13 Ejemplo Celula motívica tema C compases 68-69.....	208
Ilustración 14 Ejemplo Esquema de elementos estructurales del movimiento 2	209
Ilustración 15 Ejemplo Patrón de Albazo para batería compases 1-2.....	210
Ilustración 16 Ejemplo Figuración rítmica de Yumbo compases 37-40	211
Ilustración 17 Ejemplo Variación rítmica compases 41-44	211
Ilustración 18 Ejemplo Disposición rítmica de la batería tema B compases 85-98.....	211
Ilustración 19 Ejemplo material rítmico compases 99-104	212
Ilustración 20 Ejemplo Resolución rítmica 105-106.....	212
Ilustración 21 Ejemplo Puente compases 153-154	212



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Ilustración 22 Ejemplo Fusión rítmica en la batería compases 155-156	213
Ilustración 23 Ejemplo Refuerzo rítmico en el bajo compás 155.....	213
Ilustración 24 Ejemplo Material rítmico.....	213
Ilustración 25 Ejemplo Resolución final compases 193 y 194.....	213
Ilustración 26 Ejemplo Célula motívica compases 29-30.....	214
Ilustración 27 Ejemplo Célula motívica tema A compás 53.....	214
Ilustración 28 Ejemplo Célula motívica tema A compás 58.....	214
Ilustración 29 Ejemplo Esquema de elementos estructurales del movimiento 3	215
Ilustración 30 Ejemplo Figuración inicial del piano compás 1	216
Ilustración 31 Ejemplo Variación rítmica compás 11.....	216
Ilustración 32 Ejemplo Figura de inicio de la batería compases 24 28 52 y 54	217
Ilustración 33 Ejemplo Figuración de la batería compás 32 36 y 48	217
Ilustración 34 Ejemplo Variación de la batería compases 40-47.....	217
Ilustración 35 Ejemplo Patrón de Sanjuanito compases 62-64	218
Ilustración 36 Ejemplo Llamada de batería compás 65.....	218
Ilustración 37 Ejemplo Patrón de Sanjuanito en los toms de la batería compases 66-81	219
Ilustración 38 Ejemplo Patrón de variación rítmica en la batería compases 82-83.....	219
Ilustración 39 Ejemplo Patrón de variación rítmica en la batería compases 106-107..	219
Ilustración 40 Ejemplo célula rítmica compases 120-121	220
Ilustración 41 Ejemplo Figuración en el puente compases 138-145	220
Ilustración 42 Ejemplo Diseño rítmico en segmento nexos compases 218-237	220
Ilustración 43 Ejemplo Material rítmico compases 238-241 y 274-277	221
Ilustración 44 Ejemplo Motivo melódico compases 4-6 y 6-8.....	221
Ilustración 45 Ejemplo Célula motívica compases 12-13.....	221
Ilustración 46 Ejemplo Frase de dos células motívicas compases 14-15	222
Ilustración 47 Ejemplo Frase de tres células motívicas compases 24-27.....	222
Ilustración 48 Ejemplo Línea melódica compases 62-64	222



Propuesta compositiva de la obra Duendes del Barranco con un enfoque de interconexión a la fusión de la música ecuatoriana con estructura de Suite

Ilustración 49 Ejemplo Línea melódica compases 66-68	223
Ilustración 50 Ejemplo Frase melódica de Sanjuanito compases 68-69 y 98-105	223
Ilustración 51 Ejemplo Frase de cuatro células melódicas compases 106-109	223
Ilustración 52 Ejemplo Frase de cuatro células melódicas compases 110-113	224
Ilustración 53 Ejemplo Variación de frase compases 114-117	224
Ilustración 54 Ejemplo Motivos melódicos compases 138-145	224
Ilustración 55 Ejemplo Frase de Sanjuanito de tres motivos compases 178-185	225
Ilustración 56 Ejemplo Acorde final compases 274-277	226
Ilustración 57 Ejemplo: Estudio espectral de Duendes del Vado, compases del 8 al 20	228
Ilustración 58 Ejemplo: Estudio espectral de Duendes del Centenario: compases 13-20	229
Ilustración 59 Ejemplo: Estudio espectral de Duendes del Puente Roto, compases 1-16.	230