

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Análisis interpretativo de la Suite para flauta y piano del compositor ecuatoriano
Jacinto Freire**


Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado en
Artes Musicales

Autor:

Paúl Gabriel Quintuña Zaldúa

Director:

Sandra Patricia Fernández Vizcaíno

ORCID:  0009-0007-9230-7702

Cuenca, Ecuador

2024-01-16

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo presentar una propuesta interpretativa con recomendaciones para la ejecución de la *Suite para flauta y piano* del compositor ecuatoriano Jacinto Freire. La propuesta es el resultado de una exploración de los géneros musicales ecuatorianos presentes en la obra, así como del análisis de formas simples y análisis fraseológico de la misma, siguiendo los parámetros de análisis propuestos por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal. Las recomendaciones de interpretación parten también del análisis comparativo de tres grabaciones existentes de la *Suite para flauta y piano*, en el cual se analizan las versiones de cada intérprete, previo a la presentación de la propuesta interpretativa del autor. Finalmente, como objetivo adicional se contempla la difusión de la música de Jacinto Freire, haciendo conocer su recorrido musical y pedagógico, así como un catálogo de sus obras, premios y reconocimientos.

Palabras clave: propuesta interpretativa, flauta travesa, suite, Jacinto Freire

Abstract

The objective of the present work is the production of an interpretative proposal with recommendations for the performance of the *Suite for flute and piano* by Ecuadorian composer Jacinto Freire. The proposal is the result of an exploration of the Ecuadorian musical genres present in the piece, as well as the analysis of simple forms, as well as a phraseological analysis, following the parameters of analysis proposed by Margarita and Arantza Lorenzo de Reizábal. The recommendations for interpretation are also based on the comparative analysis of three existing recordings of the *Suite for flute and piano*, in which the versions of each performer are analyzed, prior to the presentation of the author's interpretative proposal. Finally, as an additional objective, the present work aims to broadcast Jacinto Freire's music, making his musical and pedagogical career known, including a catalog of his works, awards, and recognitions.

Keywords: interpretative proposal, transverse flute, suite, Jacinto Freire

Índice de contenido

Resumen	2
Abstract	3
Índice	4
Introducción.....	10
Capítulo 1	12
Géneros de la música ecuatoriana presentes en la suite de Jacinto Freire.....	12
1.1 Géneros Musicales Ecuatorianos: Origen y características	12
1.2. Suite para flauta y piano de Jacinto Freire	14
1.2.1. Primer movimiento: Mi Poncho (tonada)	14
1.2.2. Segundo movimiento: El Pajonal (yumbo)	15
1.2.3. Tercer movimiento: El Cóndor (sanjuanito)	16
Capítulo 2	18
Contexto histórico, análisis formal y análisis fraseológico de la Suite para flauta y piano de Jacinto Freire	18
2.1. Datos Históricos del compositor y la obra	18
2.1.1. Catálogo de obras	19
2.2. Análisis Formal de la Suite para flauta y piano	22
2.3 Análisis Fraseológico de la Suite para flauta y piano.....	27
Capítulo 3	35
Análisis Comparativo y Propuesta interpretativa	35
3.1. Análisis comparativo de grabaciones	35
3.2. Propuesta interpretativa.....	44
3.2.1. Primer movimiento: Tonada	45

3.2.2. Segundo movimiento: Yumbo.....	47
3.2.3. Tercer movimiento: Sanjuanito	49
Conclusiones.....	52
Referencias	53
Anexos	54

Índice de figuras

Figura 1 Motivo Rítmico de la Tonada.....	15
Figura 2 Motivo Rítmico del Yumbo	16
Figura 3 Ejemplo de 2 motivos rítmicos del sanjuanito.....	17
Figura 4 Introducción y Sección A: Tema principal.....	23
Figura 5 Puente y Sección B: Tema secundario.....	23
Figura 6 Re exposición de los temas principal y secundario	24
Figura 7 Cadencia de la flauta.....	25
Figura 8 Melodía principal III mov	26
Figura 9 Re exposición III movimiento	26
Figura 10 I mov - Respiraciones para la primera frase.....	45
Figura 11 I mov - Ligaduras para la primera frase	46
Figura 12 I mov - Ligaduras y respiraciones para la segunda y tercera frase	47
Figura 13 II mov - Respiraciones para la primera frase.....	48
Figura 14 II mov - Ligaduras para estudio en la segunda frase	48
Figura 15 II mov - Articulación para el ritmo del yumbo en la cuarta frase	49
Figura 16 Ejercicio de flexibilidad de Moyse con pedal Mi	50
Figura 17 III mov - Respiraciones y frases que requieren trabajo de flexibilidad.....	50
Figura 18 III mov - recomendaciones para interpretación de la cadencia.....	51

Índice de tablas

Tabla 1 Instrumentos Musicales Indígenas de Viento del Ecuador.....	13
Tabla 2 Obras para orquesta sinfónica de Jacinto Freire	19
Tabla 3 Obras para guitarra sola de Jacinto Freire.....	20
Tabla 4 Obras para tres guitarras de Jacinto Freire	21
Tabla 5 Obras para dos flautas y piano de Jacinto Freire	21
Tabla 6 Obras para dos flautas solista y piano de Jacinto Freire.....	21
Tabla 7 Obras para piano solo de Jacinto Freire	21
Tabla 8 Obras para cuarteto de vientos	21
Tabla 9 Obras para piano solo	22
Tabla 10 Secciones del primer movimiento	22
Tabla 11 Secciones del movimiento 2.....	24
Tabla 12 Secciones del movimiento 3.....	25
Tabla 13 Esquema del análisis fraseológico.....	27
Tabla 14 Interpretaciones de la Suite para flauta y piano de Jacinto Freire	35
Tabla 15 Intro – Sección A (1-22) I Movimiento.....	35
Tabla 16 Sección B (23 - 42) I Movimiento	37
Tabla 17 Sección A' (47 – 64) I Movimiento.....	38
Tabla 18 Intro - Sección A (1 – 28) II Movimiento.....	38
Tabla 19 Sección B solo (29 – 58) II Movimiento.....	40
Tabla 20 Sección A' (59 – 86) II Movimiento	41
Tabla 21 Sección intro y parte A (1 – 27) III Movimiento	41
Tabla 22 Sección B (28 – 48) III Movimiento	42
Tabla 23 Sección A' (49 – 61) III Movimiento	43

Dedicatoria

A mi abuela que me mira desde cualquier lugar que ella se encuentre me dijo, no importa que camino escojas en tu vida o en tus estudios, lo que quieras ser siempre trata de ser el mejor. Al apoyo incondicional de mis padres y abuelos que siempre supieron sacar mi mejor versión y así esforzarme a conseguir todo lo que me he propuesto.

Agradecimiento

Siempre agradecido con mi familia por todo el apoyo, los aplausos y lo orgullosos que siempre estuvieron por mí, me motivaron a seguir cumpliendo mis metas desde la más pequeña a la más grande, a mi hermano Adrián por acompañarme y siempre darme la mano en este camino universitario que lo empezamos juntos.

Tuve el honor y privilegio de recibir clases con la maestra Sandra Fernández, que fue un pilar fundamental en toda mi carrera universitaria, siempre motivándome a seguir y cada vez haciéndome crecer como flautista y persona, agradecido por su paciencia y dedicación hacia mi persona.

Agradezco a todos los profesores de la Universidad de Cuenca por su enseñanza, convirtiéndome en un músico más capacitado, con nuevos conocimientos y con muchas ganas de salir adelante, agradezco a mis amigos que se convirtieron en familia siempre apoyándome en situaciones adversas aportando su granito de arena de manera desinteresada y por todas las historias y anécdotas que nos llevamos para toda la vida.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo brindar una propuesta interpretativa de la *Suite* para flauta y piano del compositor ecuatoriano Jacinto Freire, para lo cual se indaga sobre los datos biográficos del compositor, los géneros musicales que emplea, y su estilo compositivo. Se realiza un análisis de cada movimiento de la obra para establecer su estructura, contenido armónico, así como los elementos sobre los cuales se construye la propuesta interpretativa. El análisis incluye también una exploración de los géneros ecuatorianos presentes en la suite: La tonada, el yumbo y el sanjuanito. Para un estudio íntegro de la obra, se realiza además un análisis comparativo de tres grabaciones existentes, por los flautistas: Luciano Carrera (1987), Sandra Fernández (2016) y Daniel Velasco (2021).

En el Ecuador, el acceso a información sobre compositores ecuatorianos es limitado, y en ocasiones, como en el caso de Jacinto Freire, no existen publicaciones detalladas sobre su vida y obra. Por este motivo, se opta por un acercamiento a través de medios digitales, contactando al compositor Jacinto Freire directamente, quien generosamente accede a colaborar con el presente trabajo facilitando una entrevista y su material bibliográfico de primera mano. En el caso de los géneros ecuatorianos, la realidad es totalmente diferente. Existen valiosas referencias bibliográficas con extensa información sobre el tema, entre ellas el libro *Música Patrimonial del Ecuador* de Juan Mullo Sandoval, fuente de consulta para la presente investigación.

Para el análisis musical de la *Suite* para flauta y piano de Jacinto Freire se ha optado por aplicar el protocolo de análisis fraseológico propuesto en el cuarto capítulo del libro *Análisis Musical: Claves para Entender e Interpretar la Música* de Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal, siguiendo un esquema de análisis que aborda desde la organización interna de la frase, tipología y otros elementos estructurales, hasta aspectos interpretativos de cada movimiento.

El capítulo 1 trata sobre los géneros ecuatorianos presentes en la suite: La tonada, el yumbo y el sanjuanito. Cada uno de estos géneros presenta características particulares que permiten identificarlos en la obra. Conocer a profundidad sobre el origen, historia, y características de los géneros, contribuye a una adecuada interpretación de cada movimiento de la suite.

En el capítulo 2 se encuentran datos relevantes para un estudio previo a la interpretación de la obra, como el análisis formal y armónico de cada movimiento, así como el análisis fraseológico siguiendo el esquema propuesto por Reizábal. En este capítulo también se exploran los datos históricos del compositor y su catálogo de obras.

El capítulo 3 comprende el análisis comparativo de tres grabaciones de la obra y la propuesta interpretativa para su ejecución, organizada por movimientos. La propuesta se basa en los resultados del proceso de investigación y análisis, y contempla la experiencia personal del autor, quien ha preparado la obra para ejecutarla en su recital de grado.

Capítulo 1

Géneros de la música ecuatoriana presentes en la suite de Jacinto Freire

Tomando en cuenta que el objetivo principal del presente trabajo es el desarrollo de una propuesta interpretativa, el autor considera importante en primera instancia indagar sobre el origen de los géneros musicales ecuatorianos, su historia, características, aplicaciones e interpretación, para luego enfocarse en los tres géneros que el compositor Jacinto Freire ha utilizado en la *Suite* para flauta y piano: La *tonada*, el *yumbo* y el *sanjuanito*.

1.1 Géneros Musicales Ecuatorianos: Origen y características

La música tradicional en un principio se transmitía únicamente de generación en generación por vía oral. En la actualidad, es más accesible y se ha incorporado su estudio en el ámbito académico. Esta música representa una parte de los valores y la cultura de determinado pueblo o sociedad. Es así que, la música tradicional posee un marcado carácter desde la raíz (Sandoval, 2009).

Sandoval (2009) menciona que existen instrumentos musicales de difusión nacional como el *rondador*, la *hoja*, las *flautas traversas* y las *dulzainas* que son, entre otros y simbólicamente, los instrumentos de viento más representativos de las culturas musicales mestizas del Ecuador; sin embargo, es posible que la mayoría tenga un origen indígena y prehispánico, como es el caso del *pingullo* o el *pífano*.

Símbolo de la diversidad y fusión cultural con la que nació la música nacional ecuatoriana, estos instrumentos tuvieron una gran difusión por lo menos desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Desde el siglo XIX se introdujeron en la música popular instrumentos como el piano, y sinfónicos como el clarinete, el saxofón y la flauta de ébano. Ya bien entrado el siglo XX se incorporan el acordeón, órgano de tubos, requinto, etc. (Sandoval, 2009, pp.119-200).

En el cuadro que se muestra a continuación, se describen los instrumentos musicales indígenas de viento del Ecuador, clasificados según su contexto local provincial, su función ritual y su ubicación en el calendario festivo. Estos son instrumentos reconocidos por cronistas y viajeros desde el siglo XIX, que han sido identificados, a nivel general, en función de los ciclos festivos y expresiones regionales tanto mestizas como indígenas y que actualmente son utilizados en los diversos géneros ecuatorianos.

Tabla 1 Instrumentos Musicales Indígenas de Viento del Ecuador

Instrumento	Material	Festividad	Lugar
Pífano	Hueso de Cóndor	La danza de abago y yumbos	Cotacachi, Otavalo
Palla	Carrizo	Ritos de curación y yumbos	Alangasí. Valle de los chillos
Pingullo	Huesos - madera - bambú	Anuncios y vísperas	Cañar
Zirve	Huesos - madera	San Juan	Peguche
Flautas de carrizo	Carrizo	San Juan	Cotacachi
Churo	Caracoles marinos	Convocatorias, Inti Raymi	Saraguro

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida de Música Patrimonial del Ecuador (Sandoval, 2009)

Los ritmos tradicionales de Ecuador muestran influencias indígenas, sin embargo, la música ecuatoriana ha cambiado significativamente a lo largo de los años. Por ello, en la actualidad, los ritmos modernos foráneos se han fusionado con ritmos autóctonos. De esta forma, los instrumentos electrónicos se han incorporado como acompañamiento musical a los ritmos tradicionales, como en el sanjuanito o procesión, tan evidente en la suite para flauta y piano de Jacinto Freire, donde podemos ver cómo se fusionan flauta y piano, mientras que no como un instrumento electrónico, si no como un instrumento moderno en estos ritmos que antes se tocaban tradicionalmente con guitarra o requinto y voz.

Esta fusión se consolidó y popularizó en las primeras tres décadas del siglo XX. El célebre compositor ecuatoriano Gerardo Guevara, como lo cita Juan Mullo Sandoval (2009), se refiere a esta fusión de instrumentos como “mestizaje musical,” indicando que los ritmos ecuatorianos, productos fundamentales “... de la influencia de la guitarra, son, en primer lugar, la tonada, luego el albazo, después el aire típico y posiblemente el capishca” (p.54).

En el Ecuador existen catorce nacionalidades indígenas, cada uno con un pasado y un presente distintos y, por lo tanto, una identidad colectiva que da forma a cómo se comportan, piensan y

viven. La música es un fuerte diferenciador dentro de la cultura de cada pueblo. Un mismo ritmo, por ejemplo el sanjuanito, varía según el grupo que lo interprete (el sanjuanito indígena es diferente al sanjuanito mestizo), además, en las ciudades, los jóvenes tienen sus propias formas de acercarse a la música, la producción y consumo musical de este grupo no es incluso cercano al ritmo de la música indígena, pero cercano al ritmo de la música extranjera. Estos matices nos llevan a hablar de identidades musicales en plural (Sandoval, 2009).

1.2. Suite para flauta y piano de Jacinto Freire

La *Suite* para flauta y piano del compositor ecuatoriano Jacinto Freire es una obra escrita en el año 1982 a solicitud del Maestro Luciano Carrera, reconocido flautista y pedagogo ecuatoriano, quien grabó la obra en ese tiempo y la hizo conocer en varios festivales internacionales organizados por él. La suite consta de tres movimientos, cada uno de ellos basado en un género musical ecuatoriano específico: I. Mi Poncho (tonada), II. El Pajonal (yumbo), III. El Cóndor (sanjuanito).

1.2.1. Primer movimiento: Mi Poncho (tonada)

La tonada es un género musical mestizo y nace de la base rítmica del danzante, también es similar al yaraví criollo pero con el ritmo en compás de 6/8. El instrumento principal con el que comúnmente se interpreta es la guitarra, por la característica especial de su rasgueo. Su nombre se deriva del término tono, ya que en la cultura ecuatoriana significa la repetición de una frase corta ya sea instrumental o cantada. El compositor Gerardo Guevara, como menciona Sandoval (2009), define de manera simple a la tonada como “un ritmo de danzante que en vez de ser percutido por el tambor o el bombo es *rasgueado* en la guitarra, ello evidentemente permite en algunas partes duplicar el ritmo.” (p 54.). Básicamente, la tonada presenta finales de frase característicos con la cadencia V - Im, que corresponde a la frase típica del canto mestizo, de la cual encontramos ejemplos en tonadas conocidas como *Ojos azules* de Rubén Uquillas, *Poncho verde* de Armando Hidrovo y *Leña verde* de Luis Alberto Valencia (Sandoval, 2009).

La clave rítmica de la tonada se suele dividir en dos motivos: La primera mitad del compás, el cual llamaremos motivo A, incluye semicorcheas de carácter percutido, ejecutadas generalmente por el rasgueo de la guitarra; y la segunda mitad, que llamaremos motivo B, consta de tres corcheas y se caracteriza por la ejecución de triadas o cortas melodías de paso en el bajo.

Figura 1 *Motivo Rítmico de la Tonada*



En la Suite de Freire, el género tonada está presente el primer movimiento y se percibe a través de la corchea y semicorchea establecida por la flauta y la introducción del piano.

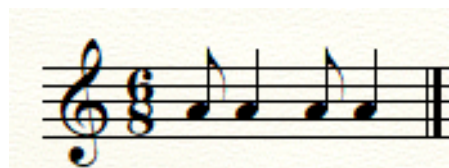
1.2.2. Segundo movimiento: El Pajonal (yumbo)

El Yumbo es un género musical prehispánico, tiene un gran apego y popularidad actualmente en rituales que aún se practican en comunidades indígenas de la sierra y del oriente ecuatoriano, es una danza guerrera que en estos rituales ayudan a purificar el espíritu, del mismo nombre tenemos unos personajes que se llaman yumbos que son los que participan de esta ceremonia. En la instrumentación tenemos principalmente lo que es el tambor ya que hace referencia a los latidos del corazón también se utilizan instrumentos de viento como: pallas, pífanos, silbatos, pingullo, ruco pingullo, y algunas veces se lo acompaña con gritos ceremoniales, pero la mayoría de las canciones son instrumentales, aunque también se vienen realizando composiciones que contienen letra desde el siglo pasado especialmente en el idioma nativo que es el *Kichwa* como los yumbos creados por Gerardo Gevara como Apamuy Shungo y Wawaki, pero originalmente se lo entonaba con tamborcillo y pito o también se utilizaba el tambor y el pingullo.

Un ejemplo de fiestas donde se bailaba y se interpretaba el *yumbo* como el *danzante* es el Carnaval de Guaranda, se trata de la primavera y se agradece al dios Pachacamac y a la naturaleza, para esta reunión que duraba tres días, venía la gente de los lugares más lejanos a rendir homenaje al Cacique Huaranga. En la fiesta, se aprecia las danzas y los cantos, la vestimenta es con pieles de animales y pintan sus rostros, la bebida es la cerveza ritual o chicha. Mientras se iba bailando, se arroja harina de maíz, flores y aguas aromatizadas a los concurrentes.

Como autor del ritmo yumbo se atribuye a Carlos Bonilla Chávez, nacido en Quito en 1923, guitarrista y compositor quien fundó la cátedra de guitarra en el Conservatorio de Quito, compuso el yumbo Atahualpa que es considerado un himno de rebeldía. La clave rítmica del yumbo se suele dividir en un compás de 6/8 corchea negra, corchea negra.

Figura 2 Motivo Rítmico del Yumbo



En la Suite de Freire, el género yumbo está presente en el segundo movimiento y se percibe a través de la fórmula rítmica de corchea y negra, marcada al inicio del primer tema de la flauta. Este ritmo se repite durante todo el movimiento, tanto en la parte de la flauta como en el piano.

1.2.3. Tercer movimiento: El Cóndor (sanjuanito)

El Sanjuanito es un género musical ecuatoriano autóctono andino de la provincia de Imbabura. Fue muy popular a inicios del siglo XX ya que se lo podía bailar porque era un ritmo muy alegre que estaba en compás de 2/4. El sanjuanito tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes A de la B y se ejecuta con ritornelos. Existen dos tipos:

a. Sanjuanito indígena.

En el sanjuanito indígena se conserva el sistema modal, el esquema rítmico es heterométrico es decir, un tipo de estrofa con versos o compases desiguales par o impar ($2/4 + 6/8$; $2/4 + 1/4$), los círculos armónicos dentro de la pentatónica, aspectos que definen funciones rituales y litúrgicas.

b. Sanjuanito mestizo.

El ritmo del sanjuanito mestizo se formaliza en forma binaria, y su estilo interpretativo generalmente se asocia con el arte y las manifestaciones públicas urbanas. El sanjuanito puede tratarse de la danza, el ritmo musical o el personaje que baila en la fiesta de San Juan en Imbabura. Generalmente se lo identifica con esta provincia pese a que todas las zonas andinas lo cultivan. Su pie métrico básico es binario, parecido al huayño peruano y muchos coinciden que aquél es su origen. El sanjuán indígena se lo ejecuta en el contexto ritual de la fiesta de San Juan o Inti Raymi, mientras que el mestizo lo hace en cualquier situación. El ritmo de sanjuán para estas fiestas tiene un marcado “ritmo de danza”, a veces heterométrico ($2/4 + 6/8$; $2/4 + 1/4$). Tiene una gran diferencia con el sanjuanito mestizo que se mantiene siempre en dos tiempos (compás de 2/4). El sanjuanito es popularizado en la zona norte del Ecuador en Otavalo y Cayambe

Figura 3 Ejemplo de 2 motivos rítmicos del sanjuanito



En la Suite de Freire, el género sanjuanito se percibe a través del patrón rítmico de semicorcheas presentes a lo largo del movimiento. Este ritmo es más notorio en la parte del acompañamiento del piano, ya que la parte de la flauta incluye pasajes de mayor virtuosismo, comprendido por fusas y semicorcheas.

Como hemos podido observar, el compositor Jacinto Freire ha incluido exitosamente los géneros ecuatorianos antes mencionados en su obra para flauta y piano. Contando con esta base de conocimiento previo, podemos arrancar con el estudio de la obra de Freire, iniciando con un análisis formal y fraseológico, para continuar con el proceso de desarrollo de la propuesta interpretativa a partir de un análisis comparativo y la experiencia personal de ejecución de la obra.

Capítulo 2

Contexto histórico, análisis formal y análisis fraseológico de la Suite para flauta y piano de Jacinto Freire

2.1. Datos Históricos del compositor y la obra

Jacinto Alejandro del Santísimo Freire Camacho nació el 20 de febrero de 1950 en la ciudad de Guayaquil, Ecuador y actualmente reside en la ciudad de Quito. Casado con Alba Muñoz, es guitarrista concertista, compositor y parapsicólogo. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música en Quito. Además de sus estudios de concertista de guitarra, se preparó en las áreas de Parapsicología y musicoterapia. Trabajó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y en el Conservatorio Superior Jaime Mola de Quito. Actualmente da clases de armonía, contrapunto, fuga, acústica, organología, disciplinas básicas para quien aspira a componer para varios instrumentos u orquesta sinfónica. También dicta clases de formas musicales, análisis formal, historia de la música universal y pedagogía musical (Freire, J., comunicación personal, 12 de noviembre de 2021).

Entre sus títulos y estudios se destacan los siguientes: Contador Público, Bachiller en Ciencias de Comercio y Administración por el Colegio Luis N. Dillon (1969), Profesor de Música con especialidad en Guitarra por el Conservatorio de Música de Quito (1975) y estudios de Postgrado en Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación en el Conservatorio de Música de Quito. Desarrolló su actividad magisterial como profesor del Conservatorio Nacional de Música desde 1972 hasta 2013. También ocupó los cargos de Vicerrector Académico del Conservatorio Nacional de Música de Quito, 1991 – 1992. Profesor del Conservatorio Jaime Mola durante 10 años en las mismas disciplinas antes citadas. Profesor de Educación Musical, Director de Coro, Director de conjunto instrumental en los colegios: Experimental 24 de Mayo, Instituto Nacional Mejía, Santa María Eufrasia, British School, entre otros. Delegado constante de los Conservatorios a los seminarios nacionales de reformas curriculares para conservatorios (Freire, 2021).

En cuanto a su actividad profesional como músico y compositor, Freire ha brindado innumerables conciertos y recitales de música ecuatoriana y universal auspiciados por: La Casa de la Música de Quito, Conservatorio Nacional de Música de Quito, Banco Central del Ecuador núcleos de Quito, Riobamba y Guayaquil, Ministerio de Relaciones Exteriores en Quito y Lima- Perú, Casa

de la Cultura Ecuatoriana de Quito y Cuenca, Alianza Francesa de Quito, Universidad Católica de Quito, Ilustre Municipio de Quito, Orquesta Sinfónica Nacional, entre otros. En 1990 y 1993, Freire contó también con una invitación para brindar conciertos en el Town Hall de Londres (Freire, 2021).

Su vitrina de premios es muy extensa, incluyendo los siguientes reconocimientos: Premio “Sixto María Durán” del Ilustre Municipio de Quito por la *Obertura Sinfónica El Camino de la Libertad* (1983), premio “Sixto María Durán” del Ilustre Municipio de Quito por el cuarteto de vientos *Así es nuestro pueblo* (1987), premio en el “Primer Concurso Nacional Abierto de Composición” del Conservatorio Nacional de Música y el BEDE por la obra *SINFONÍA N. 1 “NI GÉNESIS”* (1987). Entre sus publicaciones y grabaciones cabe destacar: Publicación de dos partituras para guitarra sola en la revista *Classical Guitar Magazine* de Inglaterra (1990), *Recital de Música Ecuatoriana*, disco L.P. realizado con el tenor clásico ecuatoriano Oswaldo Galarza, *Recital de guitarra ecuatoriana*, disco L.P. auspiciado por el Hotel Colón Internacional y *La guitarra de Jacinto Freire C.*, CD auto auspiciado (Freire, 2021).

2.1.1. Catálogo de obras

Debido a su larga trayectoria, Jacinto Freire tiene a su haber un gran número de composiciones en una amplia variedad de formatos, entre ellos: obras para orquesta, cuatro sinfonías, oberturas, cuartetos, quintetos, obras para piano solo, para dos flautas y piano, para dos flautas y orquesta, y el concierto *Atahualpa* para flauta y orquesta (Freire, 2021).

Tabla 2 *Obras para orquesta sinfónica de Jacinto Freire*

Título	Género	Estreno	Descripción
Eloy Alfaro	Obertura	6 de Agosto del 2009	Interpretada por la Orquesta Filarmónica de Quito Dirigida por el Maestro Claudio Aizaga, duración 15 minutos.
Sinfonía NO. 1 Mi Génesis	Sinfónico	1987	Ganadora del concurso nacional de composición 1987. Premio en el Primer Concurso Nacional Abierto de Composición del Conservatorio Nacional de Música y el BEDE 1987
Atahualpa	Concierto	1984	Concierto para flauta y orquesta sinfónica

El Camino De La Libertad	Obertura	1984	Premio "Sixto María Durán" obertura para orquesta sinfónica. Premio "Sixto María Durán" del Ilustre Municipio de Quito
Sinfónica Ecuador	Suite	1981	Suite para orquesta sinfónica.
ORÍGENES Sinfonía No.2	Sinfonía	s.f.	(26 minutos de duración) Inédita (tres Movimientos)
Sinfonía No.3	Sinfonía	s.f.	Inédita (tres movimientos)
Mi vida entre vidas	Obertura	s.f.	Obertura sinfónica Inédita.
Sinfonía No.4 Viaje a las estrellas	Sinfonía	s.f.	(tres movimientos) Inédita.

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

Tabla 3 Obras para guitarra sola de Jacinto Freire

Título	Género	Movimientos
Equinoccio	Suite	Impromptu Fiesta criolla El Cotopaxi Bailecito
Manungo	Suite	Manungo en París Manungo nostálgico Manungo enamorado
Serie didáctica	s.d.	La carrera El amor Ayer
Vasija de barro	Variaciones	Tema Dos variaciones Final
América	Suite	Joao Leticia Terezinha
Galería ecuatoriana	s.d.	Alba Fantasía Oriental Mi más querida Flor Indiecito alegre Voy de paso
Preludio N.1	Preludio	s.d.

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

Tabla 4 *Obras para tres guitarras de Jacinto Freire*

Título	Género	Movimientos
El cinto	Suite	Camino al Cinto Descansa y piensa Sácate el poncho

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

Tabla 5 *Obras para dos flautas y piano de Jacinto Freire*

Título	Género	Movimientos
Mitad del mundo	Suite	La Tierra Acuerdos y controversias Ecuador 2000

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

Tabla 6 *Obras para dos flautas solista y piano de Jacinto Freire*

Título	Género	Movimientos
Suite para flauta y piano	Suite	Mi poncho El pajonal El cóndor

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

Tabla 7 *Obras para piano solo de Jacinto Freire*

Título	Género	Movimientos
El Joven Pianista Ecuatoriano	Suite	Tengo tanto que contarte Otra vez te amo Te espero en Marte

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

Tabla 8 *Obras para cuarteto de vientos*

Título	Género	Movimientos
Así es nuestro pueblo	Suite	La Plaza Grande La tertulia La fiesta

Nota. Premio “Sixto María Durán” del Ilustre Municipio de Quito por el cuarteto de vientos “Así es nuestro pueblo” en 1.987, Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

Tabla 9 *Obras para piano solo*

Himnos	Religiosas y otras
Himno de la Ciudad de Quinindé	Yánez de Machachi
Himno de la Escuela Isabel	No me mueve mi Dios para quererte
Himno de la parroquia Llano Chico.	Campanas de Navidad

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida del compositor Jacinto Freire.

2.2. Análisis Formal de la Suite para flauta y piano

La Suite para flauta y piano, de la cual en la actualidad se encuentran grabaciones de artistas internacionales como Daniel Velasco, profesor de la Universidad de Kansas, EEUU, fue compuesta en 1982 a solicitud del Maestro ecuatoriano Luciano Carrera, quien la grabó en ese tiempo y la hizo conocer en varios festivales internacionales organizados por él.

En cuanto a los géneros musicales de sus movimientos, *Mi Poncho* es una tonada, *El Pajonal* es un yumbo lento y *El Cóndor* es un sanjuanito. Los dos primeros están escritos en armonía estrictamente pentáfona, mientras que el tercero presenta una mezcla entre armonía pentáfona y heptáfona. Durante la época en la cual escribió la Suite, Jacinto Freire impartía clases de armonía en el Conservatorio Nacional, enfocando el contenido del quinto semestre exclusivamente al uso de la armonía pentáfona, basándose en un libro de autoría propia.

Primer Movimiento

Este movimiento, titulado *Mi poncho*, presenta como género ecuatoriano la tonada. Formalmente podemos dividir el movimiento en cuatro secciones que son las siguientes:

Tabla 10 *Secciones del primer movimiento*

Secciones	No. de compases
Intro	1 - 5
A	6 - 22
B	23 - 46

A'	47 – 64
----	---------

La forma del primer movimiento es ternaria, se encuentra escrito en compás de 6/8 y comienza en la tonalidad de La menor. Consta de una introducción del piano de 5 compases; luego tenemos la Sección A, en donde se incluye la flauta para dar paso a la melodía, la cual consiste de un tema principal en armonía pentátona, es decir, sin presentar semitonos.

Figura 4 *Introducción y Sección A: Tema principal*

Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

Termina la Sección A con 4 compases del parte del piano, para luego dar inicio a la Sección B con un segundo tema contrastante, cuya fórmula rítmica de corchea – dos semicorcheas – corchea corresponde al ritmo característico de la tonada.

Figura 5 *Puente y Sección B: Tema secundario*

Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

Este segundo tema, de carácter diáfano y dulce, se desarrolla en progresiones. Luego de un calderón en la mitad de la Sección B, el tema reaparece en la tonalidad de Sol menor, a manera de reexposición. Luego al terminar el tema B, siempre a cargo del piano, se repite la Sección A. Esta repetición es textual, a excepción de los últimos compases que cumplen una nueva función cadencial.

Figura 6 Re exposición de los temas principal y secundario



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

Segundo Movimiento

El segundo movimiento lleva el nombre de *El Pajonal*, presenta como género ecuatoriano el yumbo, con la característica de ser melancólico y misterioso. El movimiento está estructurado de la siguiente manera:

Tabla 11 Secciones del movimiento 2

Secciones	No. de compás
Intro	1 - 8
A	9 - 28
(B) Cadencia	29 - 58
A'	59 - 89

Este movimiento es lento, la sección central es una larga cadencia de la flauta. La re exposición también se hace en la tonalidad de la dominante menor. En general, aquí la pentatónica se combina con armonía y melodía clásica.

Figura 7 Cadencia de la flauta



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

Tercer Movimiento

El tercer movimiento es el último, se lo titula *El Cóndor*, y tiene como género ecuatoriano el sanjuanito. El sanjuanito tiene un carácter vivo, melodías de base pentatónica y protagonismo del modo menor. Escrito en 2/4, el sanjuanito es probablemente el baile folclórico más popular del Ecuador.

Tabla 12 Secciones del movimiento 3

Secciones	No. de compás
Intro	1 – 8
A	9 - 27
B	28 - 48
A	49 - 61

En este movimiento, el patrón rítmico del sanjuanito lo establece el piano y la melodía la flauta. En lugar de escribir una melodía lírica, Jacinto Freire opta por abrazar el aspecto programático

de la pieza incorporando pasajes rápidos en la parte de flauta para retratar la idea de un cóndor volador.

Figura 8 *Melodía principal III mov*



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

Es un conjunto clásico tonal, construida igualmente sobre un esquema A – B –A, Jacinto Freire abandonó definitivamente la pentatónica con la que inició la obra, la cadencia central aquí tiene incluso giros tonales. La reexposición de A se hace en tonalidad original, para reafirmar el punto de partida de la obra.

Figura 9 *Re exposición III movimiento*



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

2.3 Análisis Fraseológico de la Suite para flauta y piano

Una vez realizado el análisis formal de la obra, el autor considera importante aplicar un análisis fraseológico que permita identificar las frases, semifrases, períodos y demás componentes de cada movimiento de la obra, para luego realizar recomendaciones técnicas aplicadas a pasajes específicos de la obra. La metodología de análisis a seguir es la propuesta por Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal en su libro *Análisis Musical* (año 2004).

Tabla 13 Esquema del análisis fraseológico

ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE	Extensión y Sintaxis de la Frase: Semifrase – Periodo – Subperiodos – Motivos e Incisos
	Tipos Rítmicos de Comienzo y Final
	Esquema Gráfico de las Divisiones de las Frases
TIPOLOGÍA	Estructura Binaria – Ternaria - Cuaternaria, Simétrica - Asimétrica
	Ampliación Proceso Cadencial Contracción Rítmica Etc.
	Procesos Cadenciales: Cadencia Conclusiva - Suspendida
	Organización Rítmico – Melódica: Afirmativa - Negativa
OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURALES	Introducción – Coda – Soldadura - Diseños
ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS	Estudio de los Puntos Culminantes de la Frase: Rítmico – Melódico - Armónico
	Análisis del Fraseo, Dinámica, Agógica, Tiempo, Expresividad, Otros.
COMENTARIO ESTÉTICO ESTILÍSTICO	Contextualización de la Obra
	Estructura Fraseológica General de la Obra
	Relaciones Ritmo – Melodía – Armonía - Fraseo
	Opinión o Comentario Personal

Nota. Tabla elaborada por el autor, con información obtenida de *Análisis Musical* (Margarita Lorenzo de Reizábal, Arantza Lorenzo de Reizábal, 2004, p. 253).

Primer Movimiento

En el primer movimiento, *Mi Poncho*, además de las tres secciones que se identificaron mediante el análisis formal, se presentan cuatro frases musicales, analizadas en detalle según los parámetros de *organización interna de la frase*. Luego de esto, se analizan también los *aspectos interpretativos* del movimiento.

Organización Interna de la Frase

SECCIÓN A.

Luego de la introducción de cinco compases en la parte del piano, se observa una primera frase conformada por 12 compases y dividida en 3 semifrases. La primera frase es ternaria ya que cuenta con 3 semifrases cada una de 4 compases. Cada semifrase se divide en 2 periodos de 2 compases cada uno. Cada periodo en 2 motivos, siendo cada uno de ellos anacrúsicos. Se trata de una frase negativa ya que no son similares entre sí, no modula y al final de la frase termina en la tonalidad de origen. El esquema de esta primera frase sería:

Frase 1.

Semifrases: A – B – C

Periodos: a – a' / a – b / a – b

Motivos: 1 – 2 – 1 – 2 / 1 – 2 – 1 – 2 / 1 – 2 – 1 – 2

SECCIÓN B.

La segunda frase es ternaria, consta de 12 compases y, al igual que la primera frase, está conformada por 3 semifrases simétricas, cada una de 4 compases. Las semifrases constan de 2 periodos de dos compases cada una. Cada período consta de 2 motivos con comienzos téticos y anacrúsicos. De igual manera se trata de frases negativas ya que son diferentes entre sí. El esquema es el siguiente:

Frase 2.

Semifrases: A – B – B'

Periodos: a – a' / a – b / a – b

Motivos: 1 – 2 – 1' - 2' / 1 – 1' - 2 – 3 / 1 – 1' - 2 – 3

La tercera frase es binaria y está conformada por 8 compases, organizados en 2 semifrases simétricas de 4 compases cada una. Cada semifrase consta de 2 periodos de 2 compases, cada período consta de 2 motivos con comienzos téticos y anacrúsicos. Se mantiene una frase negativa ya que sus semifrases son diferentes. El esquema es el siguiente:

Frase 3.

Semifrases: A' - B'

Periodos: a - a' / a - b

Motivos: 1 - 2 - 1' - 2' / 1 - 2 - 3

SECCIÓN A'.

La cuarta frase también consta de 12 compases, luego de tres compases del piano para retomar el tema del inicio y se divide en 3 semifrases. Esta frase es ternaria ya que consta de 3 semifrases de 4 compases. Cada semifrase consta de 2 periodos y cada período consta de 2 motivos anacrúsicos. Se trata de una frase negativa ya que todas sus semifrases son distintas entre sí, terminando con una cadencia conclusiva en la tonalidad de Mi menor. El esquema es el siguiente:

Frase 4.

Semifrases: A - B - C

Periodos: a - a' / a - b / a - b

Motivos: 1 - 2 - 1 - 2 / 1 - 2 - 1 - 2 / 1 - 1' - 2 - 2'

Análisis de Aspectos Interpretativos

En la primera frase (Sección A) es evidente la presencia del V grado en el compás 10, un V7 en el compás 14, dándole una tensión armónica que encuentra relajación al final de la frase retomando la tonalidad principal de La menor. Se expone la idea principal del movimiento, presentando el tema en los cuatro primeros compases.

En la segunda y tercera frase (Sección B), se encuentra el desarrollo del tema con una mayor elaboración rítmica, denotando mayor virtuosidad en relación a la presentación más serena del motivo rítmico original, a partir de la fórmula principal de corchea-dos semicorcheas-corchea, propia del ritmo de la tonada. Después del calderón del compás 34; es decir, al empezar la tercera frase, modula a la tonalidad de Sol menor natural.

La cuarta frase (Sección A') consta de la misma figuración de la primera frase, a excepción de los últimos 4 compases, en los cuales cambia la figuración repitiendo el compás anterior y finalizando la frase. Esta frase empieza y termina en la tonalidad de Mi menor; es decir, sobre el V grado menor de la tonalidad original.

Segundo Movimiento

En el segundo movimiento, *El Pajonal*, además de las tres secciones que se identificaron mediante el análisis formal, se presentan cuatro frases musicales, analizadas en detalle según los parámetros de *organización interna de la frase*. Luego de esto, se analizan también los *aspectos interpretativos* del movimiento.

Organización Interna de la Frase

SECCIÓN A.

Luego de una introducción de 8 compases en la parte del piano, se observan 4 frases. La primera frase consta de 20 compases, separados en dos semifrases. Esta frase es binaria y está conformada por dos semifrases de comienzos téticos y anacrúsicos, cada una conformada por 10 compases. Cada semifrase se divide en 2 períodos y cada período se divide en 2 motivos. Se trata de una frase negativa con semifrases distintas entre sí, terminando en la tonalidad de La menor. El esquema sería el siguiente:

Frase 1.

Semifrases: A – B

Períodos: a – b / a - b /

Motivos: 1 – 1' - 2 – 3 / 1 – 2 – 3 – 3' /

SECCIÓN B (CADENCIA).

Esta sección comprende la segunda y tercera frase del movimiento. La segunda frase es binaria y está conformada por 12 compases, organizada en 2 semifrases de 6 compases cada una. Cada semifrase tiene 2 periodos y cada período presenta diferentes números de motivos. La tercera frase consta de 18 compases, esta frase es binaria compuesta por 2 semifrases. Cada semifrase contiene 2 periodos y los periodos constan de diferentes motivos. El esquema es el siguiente:

Frase 2.

Semifrases: A – B

Períodos: a – b / a - b

Motivos: 1 – 2 – 3 – 4 / 1 – 1' - 1' - 2 – 3

Frase 3.

Semifrasas: A – B

Períodos: a – b / a - b

Motivos: 1 – 1' - 2 – 3 / 1 – 2 – 3

La sección B de este movimiento con 2 frases negativas ya que todas sus semifrasas son distintas entre sí, concluyendo de igual manera en la tonalidad principal en La menor.

SECCIÓN A'.

La cuarta frase de igual manera está conformada por 20 compases. Luego de una introducción de 8 compases en la parte del piano, se observan 2 semifrasas. Esta es una frase binaria conformada por 2 semifrasas de comienzos téticos y anacrúsicos, cada una con 10 compases de duración. Las semifrasas se dividen en 2 periodos cada una. Cada periodo se divide en 2 motivos. Se trata de una frase negativa con sus semifrasas distintas entre sí, terminando en la tonalidad de Mi menor ya que esta frase comienza y termina en la tonalidad de Mi menor. El esquema sería el siguiente:

Frase 4

Semifrasas: A – B

Períodos: a – b / a - b /

Motivos: 1 – 1' - 2 – 3 / 1 – 2 – 3 – 3' /

Análisis de Aspectos Interpretativos

En la primera frase (Sección A) el ritmo del yumbo está presente de manera marcada en el piano con la figuración repetida de una corchea y una negra, en compás de 6/8. Se presenta la progresión armónica Lam7 – Dom7 – Re7sus4 – Lam7, que va desde el compás 1 hasta el compás 16. En el compás 17 y 18 se mantiene en Lam7, finalizando la semifrase con esta armonía. Desde el compás 19, pasa por nuevos acordes de Rem 9 - Fam7 - DoM - Dom7 - Lam7 - Rem7, hasta el compás 28, finalizando esta parte en Lam7 y dando inicio a la cadencia de la flauta.

La segunda y tercera frase conforma la Sección B, en donde también se encuentra la cadencia de la flauta. Se mantiene el pulso hasta el compás 39, en donde encontramos un tiempo *libre* en anacrusa al compás 40, retomando el tiempo *primo* en el compás 41. En el compás 50

encontramos otro tiempo *libre* desde la anacrusa del compás 51 hasta el compás 55, retomando el tiempo *primo* en el compás 56. Esta frase comienza y concluye en la tonalidad de Lam, pasando por los siguientes acordes: Dom7 - Sol7 - Lam7 - Rem - DoM. La tercera frase (Sección A') y el final de este movimiento presentan exactamente la misma figuración de la primera frase. La diferencia radica en el cambio de tonalidad marcado: Mi menor, utilizando el i – V – iv – i grados.

Tercer movimiento

En el tercer movimiento, *El Cóndor*, además de las tres secciones que se identificaron mediante el análisis formal, se presentan tres frases musicales, analizadas en detalle según los parámetros de *organización interna de la frase*. Luego de esto, se analizan también los *aspectos interpretativos* del movimiento. Finalmente, se incluye un comentario estético - estilístico de los tres movimientos que conforman la suite.

Organización Interna de La Frase

SECCIÓN A.

En este último movimiento encontramos 3 frases, después de una introducción de 8 compases. La primera frase consta de 16 compases, dividida en 3 semifrases. La frase es ternaria y con un comienzo anacrúsico. Las 3 semifrases están divididas en 2 periodos cada una. De igual manera, los periodos están divididos en motivos más pequeños. Se trata de una frase negativa ya que todas sus semifrases son diferentes. Comienza, de igual manera, en la tonalidad de La menor y termina en la misma tonalidad de origen. También tenemos un signo de repetición en el compás 24, llegando a la tonalidad de La menor. Se regresa al compás 9 y a partir del compás 17 se salta al compás 25. A diferencia del compás 24, en la repetición y salto al 25, la semifrase termina en el V grado (Mi mayor). El esquema sería el siguiente:

Frase 1.

Semifrases: A – B - C

Períodos: a – a' / a – b / a – b

Motivos: 1 – 2 – 1 – 2 / 1 – 2 – 1 – 2 / 1 – 2 – 1 – 2

SECCIÓN B (CADENCIA).

Esta sección contiene la segunda frase del movimiento, está conformada por 17 compases y está dividida en 2 semifrases. La frase es binaria ya que cuenta con 2 semifrases, una de 7 compases y la segunda de 8. Cada semifrase se divide en 2 períodos y cada período en 2 motivos. Se trata de una frase negativa ya que sus semifrases son distintas entre sí. Toda esta frase es una cadencia completa de flauta, con un comienzo anacrúsico. El esquema es el siguiente:

Frase 2.

Semifrases: A – B

Períodos: a – b / a - b

Motivos: 1 – 2 – 3 – 4 / 1 – 2 - 3 - 4

SECCIÓN A'.

Esta tercera frase consta de 13 compases y está dividida en 2 semifrases, la frase es binaria ya que cuenta con 2 semifrases, la primera semifrase consta de 4 compases y la segunda semifrase 8 compases. La primera semifrase está dividida en 2 períodos y la segunda en 4. Los períodos, de igual manera, se dividen en motivos más pequeños. La frase es negativa ya que sus semifrases son distintas entre sí, presentando un comienzo anacrúsico. El esquema sería el siguiente:

Frase 3.

Semifrases: A – B

Períodos: a – b / a – b – c - d /

Motivos: 1 – 1' - 2 – 2' / 1 – 2 – 2' – 1' /

Análisis de Aspectos Interpretativos

En esta primera frase (Sección A), se destaca el tema principal que va a ser desarrollado en todo el movimiento. Está conformado por grupos de semicorcheas presentes en todo el movimiento. La primera repetición termina en la tonalidad de La menor y el final de la segunda repetición sobre el V grado, es decir, en la tonalidad de Mi mayor. Del compás 15 al 18 notamos un cromatismo en la flauta acompañado de la siguiente armonía en el piano: DoM - Re#m7 - FaM - DoM (compases 15 y 16) y Lam7 - LabM - DoM - Re#m7 - FaM - DoM - Re#m7 - DoM (compases 17 y 18).

La segunda frase que corresponde a la Sección B es la cadencia de la flauta. La armonía se mantiene sobre el V grado de la tonalidad (Mi Mayor). En la frase final de la Sección A', se retoma

la secuencia armónica de la primera frase, comenzando en La menor y cerrando el movimiento en la misma tonalidad.

Comentario Estético – Estilístico

La *Suite para Flauta y Piano* de Jacinto Freire presenta características rítmicas y melódicas diferentes entre todas sus semifrases, siempre retomando los temas iniciales al final de cada movimiento en una diferente tonalidad, a excepción del tercer movimiento en el cual termina en la tonalidad inicial. De manera general, se maneja la armonía siempre en los tres grados principales (I - V - IV), también acordes de paso como el iii grado y cambios de tonalidad a la dominante menor.

Las frases se distinguen por su figuración repetitiva y marcada desde el comienzo de cada movimiento, un contexto musical basado y desarrollado por la sonoridad pentatónica en sus escalas y los ritmos de los géneros ecuatorianos utilizados se encuentran muy bien definidos en la parte del piano. Mantiene un contexto tonal con funciones armónicas simples, predominando los acordes de tónica y dominante. Sus frases, semifrases, periodos y motivos no son cuadrados ni constan de un número determinado de compases o elementos, sino que siempre varían entre sí.

Capítulo 3

Análisis Comparativo y Propuesta interpretativa

3.1. Análisis comparativo de grabaciones

El siguiente análisis comparativo está desarrollado a partir de 3 grabaciones seleccionadas, las únicas existentes al momento de la *Suite* para flauta y piano de Jacinto Freire, realizadas por los siguientes intérpretes: Luciano Carrera (pianista: Renée Portais; lugar: Quito, 1987), Sandra Fernández (pianista: Patricia Higdon; lugar: White Hall de la Universidad de Missouri-Kansas City, 2016) y Daniel Velasco (pianista: Ellen Sommer; lugar: Puerto Rico, 2021).

Tabla 14 Interpretaciones de la *Suite para flauta y piano de Jacinto Freire*

Año	Intérprete	Pianista	Lugar
1987	Luciano Carrera	Renée Portais	Quito
2016	Sandra Fernández	Patricia Higdon	White Hall de la Universidad de Missouri-Kansas City
2021	Daniel Velasco	Ellen Sommer	Puerto Rico

Nota. Tabla elaborada por el autor.

El método propuesto para el análisis consiste en separar la obra en las secciones identificadas a través del análisis formal, escuchar detenidamente las tres grabaciones mencionadas, y sintetizar los datos obtenidos en un cuadro de comparación entre los flautistas y sus diferentes interpretaciones, el cual servirá de base o referente para la propuesta interpretativa presentada en este trabajo.

Tabla 15 *Intro – Sección A (1-22) I Movimiento*

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica	La dinámica que se percibe desde la entrada del piano hasta la entrada de la flauta es un <i>mezzo</i>	Es notorio en esta grabación un <i>mezzo forte</i> expresivo, aunque menos intenso y un poco más	Manteniendo los criterios de un <i>mezzo forte</i> más melodioso que la grabación de Luciano Carrera, el <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> se

	<i>forte</i> bastante expresivo, el cual va incrementando su intensidad a medida que el registro de la flauta asciende.	melodioso, manteniendo el <i>crescendo</i> conforme sube el registro de la flauta y el <i>diminuendo</i> en las terminaciones de frases.	mantienen si el registro de la flauta sube o baja y, de igual manera, en las terminaciones de frases.
Articulación y vibrato	Escuchamos unas ligaduras en las corcheas de los compases 6 y 16, así como ligaduras de tres semicorcheas en los compases 10 y 17. Los ataques en las notas separadas son más sutiles y en la primera nota de cada comienzo de frase se percibe un <i>tenuto</i> . El vibrato es destacado en las notas largas.	En esta grabación, en los compases 6 y 16 se nota una separación, ya que no hay ligadura entre las dos corcheas. Las tres semicorcheas del compás 10 están ligadas, mientras que en el compás 17 están separadas. Lo destacado es el <i>tenuto</i> en cada primera nota de los grupos de semicorcheas en los compases 14 y 15. El vibrato se destaca en las notas largas y en los <i>tenutos</i> utilizados.	Percibimos que se mantienen las corcheas de cada comienzo de frase separadas. El cambio más notorio que tenemos en esta interpretación es una ligadura en el compás 12 de la primera corchea con la negra siguiente, las notas son el Si y el La. También, en los compases 14, 15 y 17, todos los grupos de semicorcheas están ligados. El vibrato, parecido al de las otras grabaciones, es destacado en las notas largas y en los finales de frase.
Tiempo y agógica	Empieza el piano con el tiempo de negra con punto = 67, haciendo un pequeño <i>ritardando</i> en el compás 6 para	El piano empieza en un tempo de negra con punto = 60, de igual manera con un breve <i>ritardando</i> en el compás 6 para la	Los primeros 5 compases son completamente diferentes a las interpretaciones anteriores. El piano empieza con una sensación de tiempo libre,

	la entrada de la flauta	entrada de la flauta, retomando el tiempo de inicio del piano	pero cuando se une con la flauta en el compás número 6, se percibe un tiempo estable de negra con punto = 55.
--	-------------------------	---	---

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 16 Sección B (23 - 42) I Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica	Se percibe un <i>mezzo forte</i> pero no tan expresivo ni agresivo como en la primera parte de la obra, bajando un poco a la intensidad en esta nueva sección.	Mantiene el mismo <i>mezzo forte</i> que el piano venía realizando los 4 compases antes de esta nueva sección. De igual manera, los <i>crescendos</i> y <i>diminuendos</i> se mantienen cuando el registro de la flauta sube o baja, así como en los finales de frase.	En esta grabación se escucha la entrada de la flauta un poco más suave. Se podría decir que empieza en un <i>mezzo piano</i> , pero con un <i>crescendo</i> cada dos compases, hasta llegar a un <i>forte</i> que se mantiene hasta el final de esta sección. En el compás 41 y 42, se presenta un breve <i>diminuendo</i> .
Articulación y vibrato	Realiza un <i>tenuto</i> ; y en el compás 40, las semicorcheas del segundo tiempo se tocan en staccato.	En esta grabación se mantiene el <i>tenuto</i> y, antes del calderón. Se nota también una ligadura de las semicorcheas en el compás 40.	En el compás 29 el intérprete liga el grupo de las semicorcheas del segundo tiempo. Se mantienen las ligaduras del compás 40.

Tiempo y agógica	Mantiene el tiempo de negra con punto = 67, un breve <i>ritardando</i> en el sol agudo del compás 34,	Negra con punto =60, breve <i>ritardando</i> del compás 34,	Negra con punto = 55 En el compás 34, el <i>ritardando</i> es mucho más pronunciado que en las grabaciones anteriores.
------------------	---	---	---

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 17 Sección A' (47 – 64) I Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica	Se mantiene el <i>mezzo forte</i> del comienzo, ya que se trata de una reexposición del tema inicial.	De igual manera, se mantiene el <i>mezzo forte</i> inicial, un poco más expresivo por tratarse del final de este movimiento.	La dinámica es la misma del principio, manteniendo las frases y la expresividad de la melodía.
Articulación y vibrato	Distinguimos claramente en los compases 60 y 61 que hay una ligadura en las dos corcheas.	En esta grabación, en los compases 60 y 61, en las mismas corcheas ya no hay esa ligadura las hace separadas.	En la siguiente grabación encontramos varios aspectos: en el compás 56, el intérprete liga la primera corchea con la negra que le sigue, mientras que los anteriores intérpretes las tocan separadas.
Tiempo y agógica	Mantiene la negra con punto = 67	Negra con punto =60	Negra con punto = 55, hay un breve <i>ritardando</i> en el compás 58 y 59 en los grupos de semicorcheas.

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 18 Intro - Sección A (1 – 28) II Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
-----------	-----------------	------------------	----------------

<p>Dinámica</p>	<p>Comienza con una dinámica de <i>mezzo forte</i>. La frase se mantiene con la misma dinámica hasta el cierre de la frase con un <i>diminuendo</i> en el Mi medio del compás 13.</p>	<p>Comienza con una dinámica de <i>mezzo forte</i>. Los cambios de dinámica son más notorios. En el compás 12, se marca el regulador <i>diminuendo</i> a partir del primer tiempo y un <i>crescendo</i> en la anacrusa al compás 13. Al cerrar la frase, se distingue un <i>diminuendo</i> en el Mi medio del compás 13.</p>	<p>Empieza con la misma dinámica <i>mezzo forte</i>, haciendo aún más notorios los reguladores del compás 12 y 13, pero enfocándose y haciendo resaltar la anacrusa al compás 13 con un <i>crescendo</i> hacia el Mi medio, para finalizar con un <i>diminuendo</i>.</p>
<p>Articulación y vibrato</p>	<p>Debido a que las notas son un poco más largas en comparación a los otros intérpretes, desde el comienzo de la frase se nota claramente el vibrato en cada una, en ritmo de tresillos.</p>	<p>El vibrato de igual manera se percibe desde la primera nota, destacándose especialmente en las notas largas y también en los finales de frase.</p>	<p>En esta grabación, las notas tienen una articulación más corta. En el compás 9, la flauta no utiliza un vibrato tan notable como en las grabaciones anteriores. Conforme avanzan las frases y la melodía, la articulación se vuelve progresivamente más larga y el vibrato se vuelve más notorio, sobresaliendo en las notas largas y finales de la frase.</p>
<p>Tiempo y agógica</p>	<p>El piano inicia con un tiempo expresivo misterioso de negra con punto =40. La flauta entra en el</p>	<p>Tanto en el tema inicial como en la cadencia, se percibe un tiempo estable de negra con punto=40.</p>	<p>En toda esta primera parte utiliza un tiempo estable hasta llegar a la cadencia, el cual corresponde a negra con punto=45.</p>

	compás 9 con el mismo tiempo hasta el compás 18. En el compás 19, se incrementa el tiempo a negra con punto =45 hasta llegar a la cadencia.		
--	---	--	--

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 19 Sección B solo (29 – 58) II Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica	Se mantiene el <i>mezzo forte</i> expresivo durante toda la sección. Se realiza un <i>accelerando</i> del compás 34 al 36 en la parte marcada como libre.		
Articulación y vibrato	Varía cuando notamos un <i>tenuto</i> en el primer la del compás 33, 39 se hace un trino de La con Sol.	En la parte de libre del compás 39 hay una similitud en el trino que se marca hasta el primer tiempo del compás 40.	En la anacrusa al compás 35 y al 36 la primera corchea de cada compás son bastante cortas.
Tiempo y agógica	Comienza con un tiempo similar al del inicio. En la cadencia el tiempo es más libre. El intérprete realiza un corte, saltando del compás 40 al 59.	En esta cadencia notamos como se destacan los silencios, siendo mucho más notorios que en la de los otros intérpretes. Se nota un tiempo más estable desde el comienzo de la cadencia.	Comienza con un tiempo similar al tiempo de inicio. Empieza a variar el tiempo en el compás número 33, en el último grupo de fusas, con un pequeño <i>ritardando</i> en la parte libre del compás 39 al 40. Lo hace diferente a los intérpretes anteriores, ya que hace lo que está señalado en la partitura.

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 20 Sección A´ (59 – 86) II Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica	Comienza con un <i>mezzo forte</i> . La frase se mantiene con la misma dinámica del inicio de la obra.	De igual manera se mantiene el <i>mezzo forte</i> inicial, un poco más expresivo que al principio ya que es el final del movimiento.	Mantiene la misma dinámica del principio, <i>mezzo forte</i> .
Articulación y vibrato	Se percibe en el compás 75 y 76 que la primera corchea de cada compás es más larga de lo que está escrita.	Las corcheas del compás 75 y 76 reflejan el valor indicado en la partitura, es decir, no son más largas como en el caso del intérprete Luciano Carrera.	Las corcheas del compás 75 y 76, son más cortas y hay más separación de la negra que los intérpretes anteriores.
Tiempo y agógica	El tiempo es de negra con punto =45 hasta llegar al final.	Al igual que en el tema inicial, se percibe un tiempo estable de negra con punto=40.	El tiempo corresponde a negra con punto=45.

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 21 Sección intro y parte A (1 – 27) III Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica	Comienza con un <i>mezzo forte</i> con un gran <i>crescendo</i> al cuarto compás, para la entrada del piano, continuando luego con un mismo <i>mezzo forte</i> toda esta sección.	La dinámica es más presente, podríamos decir que empieza con un <i>forte</i> y en el compás 9 con el piano se retoma un <i>mezzo forte</i> que mantiene hasta el final de la sección.	Comienza con un <i>mezzo forte</i> con un gran <i>crescendo</i> a <i>forte</i> al cuarto compás, para la entrada del piano, continuando el <i>mezzo forte</i> toda esta sección.

Articulación y vibrato	En esta primera sección el vibrato es similar en los tres intérpretes, ya que se trata de notas rápidas y cortas, por lo cual se aprecia más la articulación que el vibrato. La articulación también es bastante similar, siguiendo textualmente lo escrito en la partitura.		
Tiempo y Agógica	El tiempo de esta sección es de negra = 75	El tiempo de esta sección es de negra = 80	El tiempo de esta sección es de negra = 83

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 22 Sección B (28 – 48) III Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica	Empieza con un <i>mezzo piano</i> y con un <i>crescendo</i> progresivo desde el compás 32, de dos en dos compases hasta llegar a un <i>forte</i> en el compás 38, el cual se mantiene hasta el compás 48.	Comienza con un <i>mezzo forte</i> que va <i>crescendo</i> hasta el compás 38, vuelve a un <i>mezzo forte</i> en el compás 39 y va <i>crescendo</i> desde el compás 40 hasta llegar a un <i>forte</i> en el compás 43, el cual se mantiene hasta el compás 48.	Comienza con un <i>mezzo piano</i> y los matices son diferentes a las otras interpretaciones. Crece progresivamente en el compás 32 y 33 y realiza un <i>diminuendo</i> en los compases 34 y 35. Retoma el <i>mezzo piano</i> en la anacrusa al compás 36, para un <i>crescendo</i> a <i>forte</i> en el compás 38. En el 39 retoma el <i>mezzo piano</i> y hace <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> hasta el compás 48, dependiendo del registro que maneja: Crece cuando el registro de la flauta asciende y realiza un <i>diminuendo</i> cuando el

			registro de la flauta es más grave.
Articulación y vibrato	En esta grabación, las notas no son tan separadas. Existe algo de separación, pero más se aprecia un <i>tenuto</i> en cada nota, dándole más melodía a la frase.	Cada nota tiene su separación, la corchea del compás 31 está bastante separada de la negra que le sigue. El vibrato es bastante expresivo y notorio sobre todo en las negras y calderones.	Escuchamos un parecido a Luciano Carrera hasta el compás 39. Desde el compás 40, se percibe claramente lo corta que es cada corchea con punto, y el <i>staccato</i> bastante pronunciado de las semicorcheas del compás 43 hasta el 46.
Tiempo	Un tiempo bastante lento en relación al principio del movimiento. Sin embargo, presenta un pulso estable hasta el compás 43. En el compás 44. Claramente realiza un <i>ritenuto</i> en el primer grupo de semicorcheas y de igual forma en el compás 46, en las dos semicorcheas.	Un tiempo bastante similar al de la primera parte. Varía mientras avanza con un <i>rit</i> desde el compás 40 hasta el calderón del compás 43. En el compás 44 no hay <i>rit</i> , en el compás 46 realiza un <i>rit</i> en las dos semicorcheas.	El tiempo varía bastante. Es mucho más lento que el principio, similar a la versión de Luciano Carrera. Desde el compás 43, hace <i>rit</i> después del calderón hasta el compás 44.

Nota. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 23 Sección A' (49 – 61) III Movimiento

Elementos	Luciano Carrera	Sandra Fernández	Daniel Velasco
Dinámica			

Articulación y vibrato	Retomamos las ideas expuestas en la primera sección, ya que musicalmente se repite exactamente lo mismo. Se perciben similares características en las interpretaciones de los tres flautistas.
Tiempo y Agógica	

Nota. Tabla elaborada por el autor.

3.2. Propuesta interpretativa

La propuesta interpretativa de la *Suite* para flauta y piano de Jacinto Freire va de la mano con la investigación y el análisis realizado en los capítulos anteriores, además de la experiencia propia del autor, en su preparación para la interpretación de la obra como parte de su recital de grado. Partiendo del análisis fraseológico de la obra, en esta propuesta se indaga en las frases, su organización, sus conclusiones y clasificación (suspensivas y conclusivas), así como en los aspectos estéticos del análisis para desarrollar criterios propios de interpretación. A pesar de que la información de dinámicas en la partitura es limitada, a través del análisis armónico y tomando como referencia las diferentes grabaciones existentes, se propondrán alternativas para su interpretación que puedan servir de guía para futuros flautistas. En la preparación de la *Suite* para flauta y piano, de manera general se hacen las siguientes recomendaciones:

- En los tres movimientos encontramos que la tesitura de la flauta comprende las tres octavas, del registro grave al sobreagudo, lo cual debe trabajarse por secciones, junto al manejo del apoyo y respiraciones en lugares específicos para alcanzar eficazmente las notas más agudas.
- Se recomienda trabajar por separado las dos cadencias del segundo y tercer movimiento, en las cuales podemos añadir nuestras propias ideas interpretativas, partiendo de lo escrito por el compositor.
- La obra presenta secciones en las cuales el ritmo característico del género ecuatoriano se encuentra en la parte del piano y no en la parte de la flauta. Es importante separar estas secciones para identificar las funciones de las voces y definir qué instrumento debe destacarse en determinadas frases para que haya un equilibrio.
- En las frases que incluyen notas sobreagudas y que presentan silencios justo antes de ellas, se recomienda mantener la conexión con las notas anteriores, es decir, mantener el apoyo y la misma velocidad de aire que se ocupó antes del silencio para evitar cambios involuntarios en la afinación o en la calidad del sonido. Al tratarse de un registro exigente,

también se recomienda practicar este tipo de frases con la técnica de *frullato* y sonidos armónicos para garantizar el uso apropiado del aire y alcanzar las notas sobreagudas con menos esfuerzo.

3.2.1. Primer movimiento: Tonada

- La flauta empieza con una anacrusa en la primera frase conformada por 12 compases. En este pasaje se recomienda añadir un *tenuto* a las notas de los primeros tiempos, es decir, a las cuales se dirigen las anacrusas. Para no interrumpir el fraseo, se recomienda añadir respiraciones en los compases 8, 11, 14 y 16, como se muestra en la figura 10.

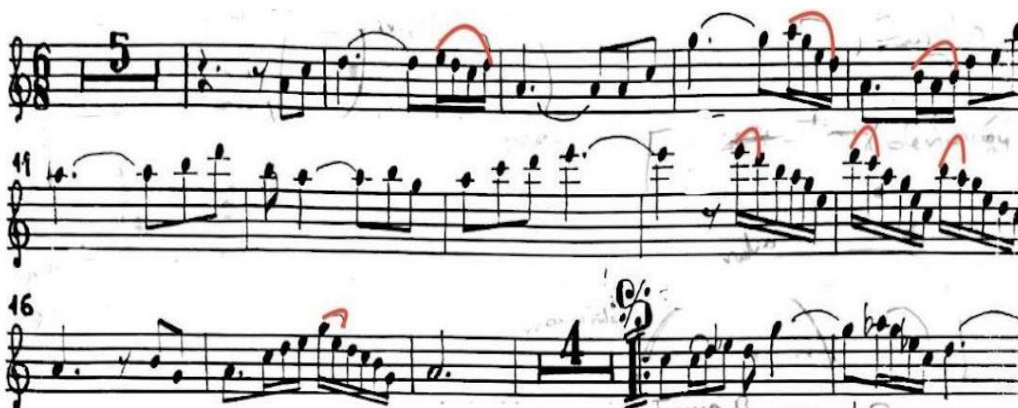
Figura 10 I mov - Respiraciones para la primera frase



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

- Ciertos grupos de semicorcheas en este movimiento presentan indicaciones de articulaciones o ligaduras, mientras que otros no. Se recomienda poner especial atención en ejecutar únicamente las articulaciones indicadas en la partitura, ya que esto favorece al fraseo y en ciertos casos ayuda a mantener el motivo rítmico del género musical. En el compás 7 y 9, por ejemplo, se deben ligar los grupos de cuatro semicorcheas y en el compás 10, los grupos de tres. En el caso de los compases 14, 15 y 17, en los cuales se presentan grupos de seis semicorcheas, se ligan las dos primeras y se ejecutan las cuatro restantes en *staccato* doble, con el fin de no apresurar el motivo.

Figura 11 *I mov - Ligaduras para la primera frase*



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

- En esta primera sección hasta el compás 22, se recomienda trabajar con el doble staccato las semicorcheas que no están ligadas, al igual que en las partes de mayor velocidad que se presentan más adelante en el movimiento.
- En la figura 12 se presentan sugerencias de respiraciones y ligaduras para las frases 2 y 3 de este movimiento.
- Después del calderón del compás 34, se sugiere esperar un momento, es decir, tomarnos nuestro tiempo para preparar el retorno de la frase en el compás 35, esta vez en la tonalidad de Sol menor. En el compás 40 colocamos dos reguladores, un *diminuendo* y un *crescendo*, para llegar a las notas agudas del compás 41 con una dinámica más fuerte y finalizar la frase con carácter en el compás 42.

Figura 12 I mov - Ligaduras y respiraciones para la segunda y tercera frase

The image shows a musical score for flute and piano, measures 46 to 49. The score is written in 4/4 time and features a complex melodic line with many slurs and breath marks. Red slurs indicate phrases, and blue slurs indicate breath marks. A purple 'Pausa' (Pause) is marked above measure 30. The score ends with a double bar line and the instruction 'del 9º al 1º y sigue'.

Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

- Se recomienda practicar las frases, sobre todo aquellas con notas sobrealagudas, con frullato y ligaduras en una sola respiración. De esta manera se puede distribuir mejor el aire y se establece una correcta posición de los labios en la embocadura para los cambios de registro.

3.2.2. Segundo movimiento: Yumbo

- En la primera frase del movimiento se sugiere realizar las siguientes respiraciones para evitar interrumpir cada semifrase en los compases 14, 18 y 22, y para contribuir al carácter *espressivo* y misterioso que nos marca en la partitura.

Figura 13 *Il mov - Respiraciones para la primera frase*



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

- Existe una cadencia larga de la flauta desde el compás 29 hasta el compás 58, presentando cambios de tiempo en el compás 40 y 50. En el compás 41 se presenta un *ritardando* que puede ser bastante libre; sin embargo, se debe tener claro el tiempo con el cual se va a iniciar el *A tempo* del compás 41 (mismo tiempo del inicio de la cadencia en el compás 29) y procurar mantenerlo estable para no perder el ritmo característico de la danza, que en este caso es el yumbo.
- En la cadencia de este movimiento también se recomienda trabajar con ligaduras largas, es decir: Una sola ligadura en la primera semifrase; y en la siguiente semifrase, ligaduras por cada periodo. La estrategia de agregar ligaduras, como se indica en la figura 14, es únicamente para estudio, ya que a través de la ligadura, además de buscar estabilidad de la columna de aire, se trabaja en la flexibilidad de la embocadura, permitiendo que los labios adopten una postura y movimientos correctos que permitan anticipar una sonoridad óptima en los registros requeridos.

Figura 14 *Il mov - Ligaduras para estudio en la segunda frase*

Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

- Los grupos de corcheas de la cuarta frase, es decir, del compás 67 al 84, deben tocarse de forma separada, como si tuvieran la indicación de *staccato*, para ayudar a mantener el pulso y mostrar el ritmo característico del yumbo.

Figura 15 *Il mov - Articulación para el ritmo del yumbo en la cuarta frase*



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

3.2.3. Tercer movimiento: Sanjuanito

Se recomienda marcar el tiempo de introducción con carácter, añadiendo un *tenuto* en el primer Mi con la figuración de fusa, considerando que la flauta inicia el movimiento sin acompañamiento del piano. En cuanto a la dinámica de la introducción, se recomienda hacer un *mezzo forte* en el primer compás y un *crescendo* hasta llegar a la dinámica *forte* en el compás 4.

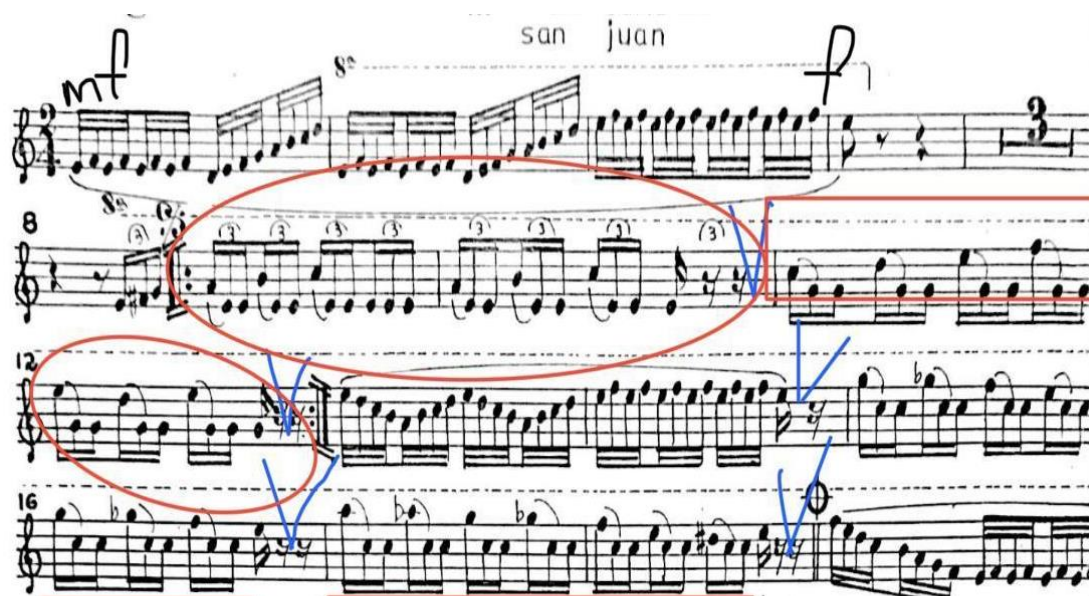
La mayor exigencia técnica en la melodía principal de este movimiento, por experiencia personal del autor, es la ejecución clara de los intervalos descendientes ligados de 4ta, 5ta y 6ta, ya que se trata de un movimiento rápido que presenta tresillos de semicorcheas y fusas. Previo a la ejecución de este pasaje se recomienda realizar los ejercicios de flexibilidad que Marcel Moyse propone en su libro *De la Sonorité*, como podemos observar en la figura 16. El ejercicio 27 comparte la nota pedal del pasaje en el sanjuanito, y debe ejecutarse primero en la octava planteada, para luego hacerlo en la octava alta. Debido al registro requerido en la obra, sólo se requiere trabajar el primer pentagrama. Se debe tener en cuenta también la afinación de la nota pedal y organizar las respiraciones en los compases 9 y 13, para que coincidan con los silencios de la frase.

Figura 16 Ejercicio de flexibilidad de Moyse con pedal Mi



Nota. Tomado de *De la Sonorité* (Moyse, 1934)

Figura 17 III mov - Respiraciones y frases que requieren trabajo de flexibilidad



Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

- En la cadencia de este movimiento, el tiempo puede ser un poco más libre, como se pudo evidenciar en las grabaciones analizadas. A partir del compás 36, se recomienda empezar a una velocidad lenta y poco a poco incrementar la velocidad hasta llegar al calderón del compás 43. La escala descendente que sigue puede nuevamente ser más lenta, mientras que en el compás 46 gradualmente se retoma la velocidad del *tempo primo* en la mitad del compás. Para facilitar la entrada del acompañamiento del piano en el compás 49, es decir, para mayor claridad en el inicio de la reexposición, se recomienda añadir un calderón en el silencio de semicorchea del compás 48.

Figura 18 III mov - recomendaciones para interpretación de la cadencia

26
34
40
16

Acelerando → → → Agitado

Creciendo y acelerando poco a poco

Tiempo un poco más lento

8^a ~~4^a~~ Piano

Retomamos el tiempo del inicio

Nota. Tomado de la partitura de la Suite para flauta y piano (Freire, 1982)

Conclusiones

A través de este trabajo se ha logrado indagar y realizar un acercamiento a la Suite para flauta y piano del compositor ecuatoriano Jacinto Freire, presentando una propuesta interpretativa para que flautistas de futuras generaciones puedan incluir esta obra en sus repertorios. Materiales que abordan repertorio e información sobre música ecuatoriana para flauta son poco difundidos en los programas académicos y, en general, en el proceso de formación. Frente a esta problemática, el presente proyecto ha llegado a brindar información sobre una obra ecuatoriana escrita para el instrumento, los géneros musicales que presenta, además de datos relevantes sobre su compositor.

A través del análisis fraseológico se identificó la estructura formal de la obra, sus frases, semifrases, periodos y motivos, lo cual sirvió como base de organización para recomendaciones de ejecución, como fraseos, respiraciones y dinámicas, en la propuesta interpretativa. Por otro lado, el análisis comparativo permitió conocer y comparar las estrategias y decisiones musicales de destacados flautistas, las cuales sirvieron de referencia y soporte para llegar a la propuesta de interpretación planteada por el autor.

Analizando los géneros musicales ecuatorianos presentes en la obra: Tonada, yumbo y sanjuanito, se estableció que los tres movimientos de la obra de Freire comparten características como la tonalidad menor, pentafonías, progresiones armónicas y presentan fórmulas rítmicas particulares, mayormente en la parte del piano, lo cual ayudó al momento de definir tempos, dinámicas y acentuaciones en la propuesta interpretativa. Además, conocer el origen y las aplicaciones de las danzas y ritmos de estos géneros a lo largo de la historia ecuatoriana, sirvió de guía para establecer el carácter que debe proyectarse en cada movimiento.

El acercamiento al compositor y su obra nos mostró la calidad de composición que existe en el país, dejando en evidencia la falta de atención que se le brinda en el campo académico, ya que no existen publicaciones de la biografía del compositor o sus obras, teniendo que partir de comunicaciones personales para obtener información al respecto. Así, a través de la investigación a profundidad sobre Jacinto Freire y su legado, el presente trabajo espera incentivar más proyectos de investigación y promover una mayor difusión de las obras de nuestros compositores ecuatorianos.

Referencias

- Alberto, C., & Andrade, C. (1985). Danzas Y Bailes En El Ecuador. *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, 6(2), 166-200. Doi: 10.2307/780200
- Bedoya. (19 de septiembre de 2019). *www.jstor.com*. Obtenido de *www.jstor.com*: https://www.jstor.org/stable/j.ctvpwhdks?turn_away=true Bedoya, A. P. (2019). Formas tonales de pequeñas dimensiones: Análisis musical. En A. P. Bedoya, Formas tonales de pequeñas dimensiones: Análisis musical (pág. 90).
- Fernandez, S. (20 de marzo de 2017). *Suite para flauta y piano* (video). Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=-4ZFn7k1S34&feature=youtu.be>
- Freire, J. (2021). *Suite flauta y piano*. jacintofreirecamacho@hotmail.com.
- Moyse, M. (1923). *Exercices Journaliers pour la Flute*. París: Alphonse Leduc.
- Moyse, M. (1934). *De la Sonorité: Art et Technique*. Paris, France: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la memoria.
- Muñoz, M. (2009). *Identidades musicales ecuatorianas: Diseño, mercadeo y difusión en Quito de una serie de productos radiales sobre música nacional*. Quito.
- Reizábal, M. Y. (2004). *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona, España: Boileau, S.
- Toff, N. (2005). *The Flute Book*. New York: Orford University Press.
- Toff, N. (2012). *The Flute Book: A complete guide for students*. New York: Oxford University Press.
- Wong, K. (2010). *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito.

Anexos

Anexo A

Partitura completa de la suite para flauta y piano de Jacinto Freire

The image shows a handwritten musical score for flute and piano. The title is "SUITE" and "EL PAJONAL" by Jacinto Freire C. The score is divided into two movements. The first movement, "MI PONCHO", is marked "Andante" and "Tanto a tempo". The second movement, "EL PAJONAL", is marked "Elegante y amoroso" and "A tempo". The score includes performance instructions such as "Solo" and "Libre". The score is numbered 1 through 54. The score is scanned by CamScanner.

III EL CONDOR
san juan

8

13

14

The image shows two pages of a handwritten musical score, numbered 10 and 11. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, and the remaining nine staves are for guitar. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are in Spanish. On page 10, the lyrics are "y sigue" and "del 3 al 0". On page 11, the word "LIBRE" is written. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. There are also some handwritten annotations and corrections in the margins.

This image shows a page of musical notation for guitar, numbered 12. The score is written on ten staves, with the first two staves grouped together and the remaining eight staves grouped together. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and complex fingerings indicated by numbers 1-5. There are also dynamic markings like 'sfz' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.