

UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

CREACIÓN DE UNA SUITE SINFÓNICA CON LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA
POPULAR MÁS REPRESENTATIVOS DEL ECUADOR Y SU DESARROLLO
ESTÉTICO BASADA EN LAS CONCEPCIONES COMPOSITIVAS
CONTEMPORÁNEAS

EDISON JAVIER TALAVERA SOSA
AUTOR

DR. GILBERTO GUERRERO
TUTOR

Cuenca, Agosto 2012



RESUMEN

Esta tesis presenta el trabajo de creación de una suite sinfónica. Teniendo como base estructural la forma musical de la suite barroca, se utilizan metodologías contemporáneas para amalgamar cuatro danzas populares de la música ecuatoriana, generando una dinámica diferente dentro de la creación musical popular actual.

El primer capítulo comprende todo lo que se refiere al formato instrumental escogido para la creación de esta suite. El origen de la Banda Sinfónica, su surgimiento, desarrollo y sonoridad; el efecto de cercanía sonora con el oyente, debido a la apropiación de los géneros musicales populares por parte de estilos académicos e instrumentos sinfónicos que se arraigaron en la cultura ecuatoriana hace poco más de un siglo y que se abordará como antecedentes de la música sinfónica en el Ecuador.

El segundo capítulo tiene como finalidad lograr un acercamiento hacia los géneros musicales más representativos del Ecuador que forman parte de esta composición; también encontraremos el origen y la evolución de la suite barroca desde el siglo XVI.

En el capítulo tres se realiza un análisis de cada una de las danzas de manera gráfica para su mejor comprensión, basado en los tres elementos que conforman la música: ritmo, melodía y armonía.

Para finalizar, se exponen las conclusiones a las que el compositor llega a través de su creación, siempre en relación con los objetivos planteados al inicio.

La partitura general de la obra, se presenta en su totalidad en el cuarto capítulo.

Palabras claves: Investigación, creación, composición, análisis, fusión, estructura, forma.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Edison Javier Talavera Sosa, autor de la tesis “CREACIÓN DE UNA SUITE SINFÓNICA CON LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR MÁS REPRESENTATIVOS DEL ECUADOR Y SU DESARROLLO ÉTICO BASADA EN LAS CONCEPCIONES COMPOSITIVAS CONTEMPORANEAS”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, Agosto 2012

Edison Javier Talavera Sosa
1711771343

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



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Edison Javier Talavera Sosa, autor de la tesis “CREACIÓN DE UNA SUITE SINFÓNICA CON LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR MÁS REPRESENTATIVOS DEL ECUADOR Y SU DESARROLLO ÉTICO BASADA EN LAS CONCEPCIONES COMPOSITIVAS CONTEMPORANEAS”, 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, Agosto 2012

Edison Javier Talavera Sosa
1711771343

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



AGRADECIMIENTO

Un infinito agradecimiento a Dios por haberme dado la oportunidad de vivir en este mundo, a todas las personas que hicieron posible esta maestría, a todos los profesores que con su conocimiento supieron transmitir con mucho profesionalismo todo su saber, a mis compañeros maestrantes por compartir toda esta experiencia que será perdurable para toda mi vida, un agradecimiento especial a todas las autoridades de la Universidad de Cuenca y la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y a todo su departamento administrativo.



DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo primeramente a Dios por estar siempre a mi lado, a mi querida madre por haberme dado la vida y a mi amada esposa Jimena, que con su apoyo incondicional se ha constituido en el aporte fundamental para la culminación de este trabajo. A mis hijos Josselyn y Marlon por ser el orgullo de mi existencia y por seguir mis pasos en el campo de la música. La Suite Ecuatoriana tiene cuatro danzas, cada una dedicada a mis seres queridos antes mencionados. A toda mi familia que con su aliento supieron fortalecer mi motivación para alcanzar esta meta en mi vida profesional.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

	RESUMEN	2
	INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1	FORMATO INSTRUMENTAL	10
1.1	Antecedentes de la Música Sinfónica en el Ecuador	10
1.2	Surgimiento de las Bandas Sinfónicas	12
CAPÍTULO 2	ELEMENTOS UTILIZADOS EN LA COMPOSICIÓN	16
2.1	La suite	16
2.1.1	Orígenes y evolución de la suite barroca	17
2.1.2	La suite en el Ecuador	19
2.2	Géneros musicales ecuatorianos	20
2.2.1	Sanjuanito	21
2.2.2	Pasillo	22
2.2.3	Pasacalle	23
2.2.4	Capishca	24
2.3	Elementos del Jazz	24
CAPÍTULO 3	ANÁLISIS MUSICAL DE LA “SUITE ECUATORIANA”	26
3.1	Análisis secuencial	28
3.1.1	Introducción	28
3.1.2	Sanjuanito	31
3.1.3	Pasillo	36
3.1.4	Pasacalle	44
3.1.5	Capishca	51
3.2	Metodología compositiva y de análisis	56
CAPÍTULO 4	PARTITURA GENERAL DE LA “SUITE ECUATORIANA”	57



CONCLUSIONES 91

BIBLIOGRAFÍA 93

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1.1 Banda Mocha 12

1.2 Banda de Música del batallón No. 2 de Línea en Guayaquil 12

1.3 Banda de Música 13

1.4 Banda Militar de Rocafuerte - Manabí 1912 13

1.5 Banda Sinfónica del Consejo de la Provincia de Pichincha 15



INTRODUCCIÓN

El objetivo primordial de este trabajo es la realización de una obra musical que conjugue elementos compositivos que forman parte del bagaje cultural del músico compositor en la actualidad. Específicamente se habla de elementos musicales europeos, como son las formas musicales llamadas académicas, técnicas compositivas tradicionales, junto a otros elementos que forman parte del entorno cultural al que pertenece el compositor.

El concepto de suite utilizado en esta creación no se refiere estrictamente al utilizado originalmente en los períodos de la historia musical europea, como el barroco y posteriormente clásico, sino más bien al que lo define como pieza instrumental de varios movimientos, que mantiene su unidad por utilizar una misma tonalidad o tonalidades afines.

La riqueza rítmica, melódica y armónica de la música ecuatoriana es una gran fuente de inspiración para creaciones nuevas que aporten a nuestro patrimonio cultural. El pasillo, el pasacalle, el capishca y el sanjuanito son los géneros escogidos para realizar esta suite, por ser los más difundidos y apreciados por la gran mayoría en la comunidad; son danzas que presentan distinto carácter y ritmo, característica indispensable que consigue dar el sentido dramático de contraposición, típico de la Suite Barroca.

La presencia de la música norteamericana en el movimiento musical de Latinoamérica no excluye a nuestro país, es por esto que la armonía jazz ejerce su influencia también en esta composición.

Es necesario que la música ecuatoriana tenga más espacios para su difusión y busque los medios para poder llegar a las grandes mayorías. Por ello la importancia de escoger un formato musical que tenga mayor acogida. Esta obra ha sido realizada para ser interpretada originalmente por una banda sinfónica. Las bandas sinfónicas, por su sonoridad, tienen mayor aceptación y cercanía con la gente de diferente estrato social, nivel económico, edad y género, por ser muy cercana a las bandas populares que emergieron en el siglo XIX y que mantienen su vigencia en la actualidad, siendo herederas de las primeras bandas militares en el Ecuador.



CAPÍTULO 1

FORMATO INSTRUMENTAL DE LA SUITE ECUATORIANA

El afán de todo compositor es que la obra, fruto de su esfuerzo y creatividad, sea escuchada por un gran número de personas. Al empezar el proyecto musical de composición es necesario identificar el público al que se quiere llegar y de qué manera se puede llegar. A partir de estos cuestionamientos vemos la importancia de escoger un formato instrumental adecuado que permita ser el vehículo por el cual se transmitirá el mensaje a través de la música.

Las bandas sinfónicas son, como lo indica su nombre, una cohesión entre lo que se conoce como una banda tradicional de música y elementos sinfónicos. Una banda, básicamente conformada por instrumentos de viento, da cabida a instrumentos considerados sinfónicos por ser parte de la formación de las orquestas sinfónicas nacidas en el continente europeo. Instrumentos como son el oboe, el fagot, y hasta instrumentos de cuerda, entre otros, aportan con otro tipo de sonoridad y permite a la banda tradicional incorporar a su repertorio obras de diferentes estilos, ampliando su difusión a mayor número de personas.

La sonoridad de una banda sinfónica es mucho más familiar para la mayoría de personas, que la de una orquesta sinfónica; de igual manera, el repertorio que aborda es más “fácil” al oído, canciones populares, marchas, música ecuatoriana y latinoamericana. Esta flexibilidad permite mayor difusión y aceptación.

1.1 ANTECEDENTES DE LA MÚSICA SINFÓNICA EN EL ECUADOR

El movimiento musical sinfónico en América es relativamente nuevo, en relación a los lugares donde este género musical nació y se desarrolló. La conquista española trajo consigo la religión católica y la cultura europea a estas tierras, los indígenas y mestizos aprendieron música, a más de otros oficios en los conventos de Quito y otras ciudades de América.



Los instrumentos de esa época traídos por los españoles eran violines, violas, arpas, guitarras, flautas, trompas, chirimías¹, clavicordios, órganos y sacabuches²; muchos de estos instrumentos forman parte de los llamados instrumentos sinfónicos en la actualidad (Navas, 2010). De entre estos instrumentos, la guitarra es por antonomasia, el instrumento que protagoniza la construcción de formas expresivas propias de los mestizos; la creación y difusión de la música popular mestiza fue acompañada por este instrumento desde la colonia hasta la actualidad.

La formación de músicos académicos inicia tardíamente en 1870, cuando el presidente de la República Gabriel García Moreno funda el Conservatorio Nacional de Música, puesto que hacia esos años la mayor parte eran músicos empíricos. Bajo la dirección de Antonio Neumane y posteriormente de Juan Agustín Guerrero, éste conservatorio funcionó por alrededor de siete años, que por problemas económicos y políticos fue clausurado en 1877 (Guerrero, 2002).

En 1900, durante la presidencia del General Eloy Alfaro, se funda por segunda vez el conservatorio y se forma una agrupación con instrumentos sinfónicos, siendo seguramente el punto de partida de las orquestas sinfónicas en el país. En la década del 40 se funda la Orquesta Sinfónica Nacional y la de Guayaquil, en los años siguientes se formaron otras orquestas en las ciudades más importantes del Ecuador.

Las orquestas sinfónicas interpretaban únicamente música “cultura”, este término se refirió por mucho tiempo a la recreación de la música venida de Europa. Por este motivo, este tipo de agrupaciones musicales estableció el estatus cultural de las élites de las primeras décadas del siglo XX. A partir de la segunda mitad del siglo XX se reconoce a la “cultura popular” como parte de la cultura de los pueblos, aún así demorará mucho el movimiento sinfónico en integrar dentro de su repertorio obras latinoamericanas y/o ecuatorianas.

¹ Instrumento musical de viento madera de doble lengüeta, antepasado del actual oboe. El nombre proviene del francés «chalemie», que a su vez viene del latín «calamus», caña, y este a su vez del griego «aulós kalamitēes», flauta de caña. Fue de uso común en Europa desde el siglo XIII, y llevado a las colonias hispanoamericanas a partir de finales del siglo XV. <http://es.wikipedia.org/wiki/Chirim%C3%ADa>, ene 2012.

² El Sacabuche, un instrumento de viento metal del periodo renacentista y barroco, es antepasado del moderno trombón de varas. El nombre deriva del francés "sacquer" y "bouter" cuyo significado es: tirar o sacar, y empujar. <http://es.wikipedia.org/wiki/Sacabuche>, ene 2012

1.2 SURGIMIENTO DE LAS BANDAS SINFÓNICAS

La banda de música es una agrupación formada básicamente por instrumentos de viento³ y percusión. La función que cumple una banda de música define su estructura instrumental, es así como existen diferentes tipos de banda: militares, de guerra, sinfónicas, bandas de pueblo y bandas mochas⁴ (Navas, 2010).



1.1 Banda Mocha

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2009/10/musicos-en-andamio-pobres-musicos-y.html>



1.2 Banda de Música del batallón No. 2 de Línea en Guayaquil

Fuente: Navas Myriam - Fotografía tomada de Música Ecuatoriana Para Banda Popular N. 2

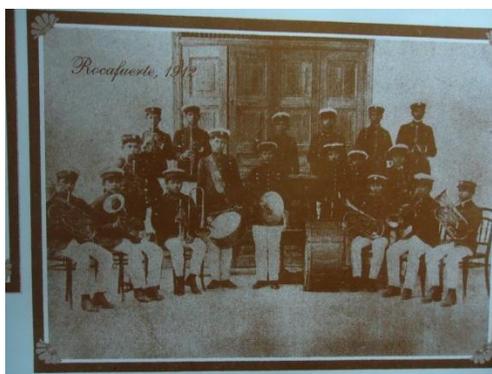
³ Existen dos clasificaciones de los instrumentos de viento: los instrumentos de viento madera son los construidos de madera como clarinetes y oboes o los que en su origen fueron de madera como las flautas traversas; y, los instrumentos de viento metal como trompetas y cornos.

⁴ Banda musical propia de la cultura afro del valle del Chota en Imbabura, formada por instrumentos elaborados a partir de materiales de su entorno ecológico. Instrumentos de viento llamados “puros”, que son calabazas de diferentes tamaños, carrizos, hoja de naranja, tambores de árbol de balsa con piel de chivo, güiros de calabaza y, caña guadua para instrumentos de percusión de semilla.



1.3 Banda de Música

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2009/10/musicos-en-andamio-pobres-musicos-y.html>soymusicaecuador.blogspot.comsoymusicaecuador.blogspot.com soymusicaecuador.blogspot.com



1.4 Banda Militar de Rocafuerte - Manabí 1912

Fuente: Molina Cedeño, Ramiro. Historia de Portoviejo, 2009

Por la funcionalidad que tuvo la música a través de la historia, se puede presumir la preferencia hacia los instrumentos de viento por parte de los instrumentistas y la sociedad; probablemente debido a que con estos instrumentos se consigue mayor sonoridad, cualidad imprescindible para las celebraciones al aire libre.

Los instrumentos de viento además tienen mayor cercanía a la cultura vernácula, la que contaba ya con instrumentos de viento autóctonos el momento de la conquista española, a diferencia de los instrumentos de cuerda, cuyo ancestro más cercano en estas tierras, es un instrumento de arco, que constaba de una cuerda tensada por un arco rudimentario en la provincia de Imbabura (Moreno, 1949:37).

Los antecedentes de las bandas de música en Ecuador se remontan a principios del siglo



XIX, cuando en 1818, según el investigador Segundo Luis Moreno, el batallón Realista Numancia pasa por el actual Ecuador camino a Lima y su banda de músicos interpretó música e instrumentos desconocidos en este medio, realizando retretas por varias ciudades a su paso, causó gran impacto en la sociedad de la época (Navas, 2010).

Es este evento el que impulsa la creación de bandas militares y civiles en Ecuador, siendo a la vez cada una de ellas unidades de enseñanza-aprendizaje, debido a la falta de instituciones de formación musical (ibid). Es así como se reproduce la formación de bandas en las ciudades, pueblos, parroquias, barrios, municipios; bandas constituidas con músicos formados, algunos desde pequeños, en las bandas donde más tarde enseñarán a otra generación de músicos.

Se conoce por documentos históricos de la participación de músicos en actos cívicos, religiosos y populares, en corridas de toros y posteriormente en retretas en las primeras décadas del siglo XIX (Navas, 2010).

A partir de la refundación del Conservatorio Nacional de Música en Quito, en 1900, instrumentistas académicos forman agrupaciones sinfónicas; y posteriormente otros, pasan a formar parte de las nuevas agrupaciones, llamadas bandas sinfónicas. Las instituciones públicas pasan a ser las principales impulsadoras de este movimiento. A inicios de los años ochenta, se forma la Banda Juvenil del Consejo Provincial, con un formato de banda sinfónica, puesto que contaba dentro de su formación con instrumentos sinfónicos. Le sigue el Municipio de Quito y forma la Banda Sinfónica Municipal en los años noventa; a partir de esos años algunas instituciones educativas han puesto empeño en la educación musical y la formación de bandas sinfónicas.

Una de las características principales de la banda sinfónica es la versatilidad que tiene en cuanto al repertorio que puede interpretar, música de carácter festivo, marchas, transcripciones de música académica para orquesta sinfónica, jazz, y música contemporánea, entre otros géneros.



1.5 Banda Sinfónica del Consejo de la Provincia de Pichincha
Fuente: bandasinfonicadepichincha.blogspot.com/

Una banda sinfónica básica cuenta con alrededor de 50 músicos, pudiendo llegar hasta 80 o más, este número varía puesto que depende de varios factores, por ejemplo, disponibilidad de instrumentistas o instrumentos. A continuación la formación más utilizada en nuestro medio:

1 piccolo	2 saxofones tenor
6 flautas	1 saxofón barítono
2 oboes	4 trompetas
2 fagot	4 trombones
1 clarinete requinto	4 cornos
6 clarinete soprano	1 barítono T.C.
1 clarinete alto	1 barítono B.C.
1 clarinete bajo	1 tuba
1 saxofón soprano	1 contrabajo/bajo eléctrico
2 saxofones contralto	5 percusionistas

Se incluye dentro de la formación eventualmente violonchelos y contrabajos; cabe notar que en Ecuador no se practica esta formación y en algunos casos se utiliza bajo eléctrico para reforzar la línea de los bajos. En el caso particular de esta Suite Ecuatoriana, se utiliza básicamente la formación antes mencionada, sumada a la presencia predominante del piano.



CAPÍTULO 2

ELEMENTOS UTILIZADOS EN LA COMPOSICIÓN

La composición de la Suite Ecuatoriana es el resultado de la fusión entre la música mestiza ecuatoriana, la formación académica occidental del músico y la información global a la que en la actualidad se tiene acceso, el entorno musical y la idiosincrasia del músico.

Por una parte la forma de composición más popular en el período barroco, es tomada como estructura de este trabajo; la suite es un recurso formal que permite juntar temas de diferente carácter en una sola obra. Esta característica es utilizada en la Suite Ecuatoriana para crear una composición utilizando géneros populares de la música ecuatoriana, como son el el sanjuanito, el pasillo, el pasacalle y capishca. Dichos géneros ecuatorianos han sido escogidos por ser danzas de diferente tiempo y carácter; lo que es coherente con la suite de tipo barroco, donde el compositor escogía danzas con este mismo concepto.

Es necesario conocer por separado los elementos que forman parte de esta composición, para obtener una clara idea del resultado final de este trabajo.

2.1 LA SUITE

Palabra de origen francés cuyo significado es “sucesión”; la que trasladada al vocabulario musical da el nombre a un género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. La suite tiene sus orígenes en el período barroco⁵, siendo la forma instrumental más importante de esa época musical y considerada como una de las primeras manifestaciones orquestales; las diferentes partes de la suite eran “...danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente” (Latham, 2008: 1469); lo que mantenía una unidad interna.

⁵ Período musical que comprende aproximadamente entre 1600 y 1750, que abarca a compositores como Monteverdi, Frescobaldi, Gabrieli (barroco antiguo), y Bach y Händel (barroco tardío).



La suite barroca no estaba conformada por un número determinado de danzas o movimientos. La suite se desarrolló durante varios años, durante los cuales se produjeron una serie de cambios y adaptaciones, en una época llegó a constar de unos diez movimientos, escogidos de una variedad de danzas básicas y otras que no lo eran. Dentro de las básicas constaban Allemande de origen alemán, Courante de origen francés, Zarabanda, danza pausada de origen español y Giga inglesa, con la que siempre cierra la suite barroca. Las danzas consideradas no básicas eran la Obertura o Preludio, Rondó, Bourée, Gavota, Pavana, Gallarda, Minueto, Forlane, Passepied (pasapiés), Siciliana, Chacona, Mussete, Hornpipe, Air; seguidas por muchas más que no eran muy utilizadas.

Solía comenzar con un preludio y continuar con un sucesión de danzas, cuyo orden era guiado por el contraste de ritmos entre las danzas. Tempos rápidos seguidos por moderados y viceversa, hasta finalizar con una danza en tempo vivo como la Giga (Latham, 2008: 1469).

La suite estuvo también sujeta a los cambios organológicos definidos en la historia de la música, que respondieron a la aparición de nuevos instrumentos musicales y a la evolución que tuvieron los que ya existían. Se escribió suites para diversidad de formatos instrumentales que van desde instrumento solista en sus inicios, como laúd o teclado, grupos de cámara, pasando por la orquesta reducida de teatro y la gran orquesta sinfónica.

2.1.1 ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE LA SUITE BARROCA

A mediados del siglo XVI la palabra “suite” empieza a ser utilizada para nombrar a la forma musical que interpretaba más de una danza en laúd o teclado, generalmente se nombraba así a la reunión de dos danzas: una lenta en tiempo binario seguida de una danza rápida en tiempo ternario. Esta manera de presentación de las danzas, antes de denominarla suite, ya era de común uso en el siglo XV en las cortes de toda Europa (Latham, 2008: 1469).

En el período barroco las danzas fueron reunidas en grupos de dos, tres y hasta cinco danzas, posteriormente se podía incluir un preludio de carácter improvisatorio libre. Algunas danzas se hacían más populares y tomaban el lugar de otras, sin tener un orden establecido; hasta que en el siglo XVII, fue J.J. Froberger (1616-1667) quien inicia el uso de la secuencia normal de movimientos de la llamada suite clásica: dos danzas rápidas y dos danzas lentas provenientes de cuatro países: Alemania, Francia, España e Inglaterra, es decir: Allemande,



Courante, Zarabande y Giga respectivamente (Latham, 2008: 1469).

La suite tuvo su apogeo con Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach⁶ durante el siglo XVIII. Las suites compuestas desde el siglo XVI al XVIII, prácticamente conservan una misma tonalidad y los cambios se limitaban a contrastes de tonalidades relativas mayor y menor.

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 re exponiéndolos en su final. Anuncia, en definitiva, el origen de la sonata, que reemplazará a la suite como género instrumental en la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX. (Latham, 2008: 1470). La suite es condenada a desaparecer prácticamente para siempre.

Sólo a finales del siglo XIX se recupera la suite pero ya dentro de formas sinfónicas y con un aire de nostalgia por evocar las épocas pasadas, esta suite ya poco tenía que ver con su origen de suite barroca. Para la década de 1880 los movimientos tradicionales de danza se remplazaron con una sucesión libre de danzas nacionales o populares. Ya en el siglo XX renace la suite debido a una tendencia neoclásica de los compositores y posteriormente el término suite únicamente fue utilizado por parte de los compositores por una necesidad de unificación musical.

Durante mucho tiempo la suite cumplió con las necesidades de los compositores llegando a ser un reflejo de los cambios sociales y políticos por los que la sociedad europea atravesó. Las artes, en este caso la música y específicamente la suite, muestran los grandes cambios sociales sucedidos desde el siglo XVI en Europa; las composiciones realizadas por músicos al servicio de una corte para satisfacer necesidades sociales, la realización de obras por encargo, la obtención de libertades compositivas cuando los músicos fueron auspiciados por mecenas, tiempos de revolución, liberación de la artes, el nacimiento del nacionalismo, la abstracción y el modernismo responden a dichos cambios.

⁶ Máximos exponentes del barroco tardío.



2.1.2 LA SUITE EN EL ECUADOR

En el Ecuador la educación formal de los músicos fue y es normada por conceptos académicos⁷ europeos. A partir de la re fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito en el año de 1900, los músicos ecuatorianos acceden a su educación formal, la que estaba dirigida por músicos europeos, particularmente de Italia; destacándose la presencia de Domingo de Brescia, quien dirigió el plantel desde 1903 hasta 1911, maestro de armonía, contrapunto, fuga y composición, gran gestor de la composición académica ecuatoriana (Guerrero, 2002:478).

La influencia que ejerce la instrucción formal en los compositores ecuatorianos, da como resultado la creación de obras enmarcadas en las técnicas compositivas académicas europeas, hubo compositores que sumaron elementos propios de la música ecuatoriana como ritmos y melodías, esta fue la época del nacionalismo ecuatoriano⁸. Dentro de este movimiento musical, la suite fue tomada como forma musical por algunos compositores para lograr una unificación entre temas de distinto ritmo y movimiento, entre las suites sinfónicas más destacadas tenemos:

- ❖ Suite ecuatoriana No. 1, No. 2 y No. 3, del compositor imbabureño Segundo Luis Moreno (1882-1977).
- ❖ Suite andina, obra sinfónica del compositor y guitarrista quiteño Carlos Bonilla Chávez (1923-).
- ❖ Suite Ecuador, obra del compositor quiteño Gerardo Guevara (1930-).
- ❖ Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio, obra para banda sinfónica de Luis Humberto Salgado (1903-1977).

⁷ Pedagogía en escuelas formales de música como Conservatorios. La transmisión e interpretación se la realiza a través de instrumentos temperados seleccionados y con un soporte gráfico o partitura.

⁸ Música elaborada por músicos académicos en la que se pueden encontrar mixturas de formato técnico-musicales europeos y elementos de música indígena, popular y, excepcionalmente , negra (Guerrero, 2002:970).



❖ Suite coreográfica, de Luis Humberto Salgado.

Se encuentran además otros compositores que escriben en esta modalidad como Francisco Salgado Ayala, Ricardo Becerra, Inés Jijón, Alberto Moreno, José Ignacio Canelos y Corsino Durán y también compositores contemporáneos de finales del siglo XX y principios del XXI, tales como Terry Pazmiño, Jacinto Freire, Marcelo Beltrán, Leonardo Cárdenas, entre otros, que también incursionaron en el género de suite (Guerrero, 2002:1332).

2.2 GÉNEROS MUSICALES ECUATORIANOS

La riqueza musical ecuatoriana está directamente relacionada con la riqueza natural, la que se encuentra condicionada por las distintas regiones que conforman este país, la gente que lo habita responde a estas condiciones diferenciándose unos de otros dependiendo de la región que habita en cuanto a sus expresiones culturales, de ahí la diversidad de la música ecuatoriana.

La región andina del Ecuador está habitada en la actualidad, en su mayoría, por indígenas y mestizos. En el siglo XVI con la llegada de los españoles a América, algunos ritmos indígenas vernáculos subsistieron a la conquista, otros desaparecieron y algunos se fusionaron con los ritmos recién llegados, producto de este sincretismo nacen géneros mestizos como son los utilizados en esta composición.

La música es una expresión que se encuentra presente desde el principio de la humanidad y cumple con determinadas funciones dentro de la sociedad, la fiesta, el juego, los rituales. La danza es una composición musical cuya función es acompañar el baile. Dentro de los géneros de danza están el sanjuanito, baile practicado en toda la región interandina; el pasillo, género que estuvo sujeto a muchos cambios y apropiaciones; el pasacalle, uno de los géneros mestizos más difundidos que enaltece valores comunes de los pueblos y el capishca, danza regional con mucho movimiento.

2.2.1 SANJUANITO

Baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Su origen no se encuentra definido, pero se manejan dos hipótesis: la una dice que es de origen pre incásico, propio de los indígenas de la zona de la actual provincia de Imbabura, y la otra, dice que es una adaptación del Huayno peruano y boliviano, que fue adoptada por los indígenas de esta zona tras la conquista de los Incas. En ambos casos esta música indígena se bailaba en los rituales del Inti raymi en junio, época que coincidía con el 24 de junio, fecha establecida por los españoles para celebrar a San Juan Bautista, derivando de allí su nombre a Sanjuanito (Guerrero, 2002:1276).

Según Segundo Luis Moreno se diferenciaban dos tipos de sanjuanes, el sanjuán de “blancos”, es decir el que bailaban los mestizos y el “chucchurillu” su traducción es “temblorcillo”.

El Sanjuanito de blancos es estructura cuadrada y simétrica, sus frases y períodos se repiten generalmente cada dos, cuatro u ocho compases, se escribe generalmente en 2/4. Su tonalidad es comúnmente menor. Su tempo es moderato, allegro moderato o allegro. Tiene una corta introducción rítmica que a su vez sirve de interludio entre las dos partes que lo conforman, la segunda parte suele estar en tonalidad mayor (Guerrero, 1997:63).

El chucchurillu es un sanjuanito con más influencia indígena que mestiza, predomina la tonalidad mayor y sólo las cadencias se efectúan en tonalidad menor. Su melodía sencilla se reproduce constantemente con pequeñas variantes, ritmo que acompaña a la fiesta durante muchas horas.

El sanjuanito es el género musical más extendido entre la diferentes culturas que conforman el Ecuador.



2.2.2 PASILLO

El Pasillo emergió en el siglo XIX en territorio sudamericano, las raíces del Pasillo se hallan en el vals europeo, género que llega a América a fines del siglo XVIII. Con el paso del tiempo el vals pasó a ser parte del medio popular y esto propició a que surgieran modelos locales así como el vals Granadino, el vals “al estilo del país” y finalmente el vals Criollo; se presume que como variante de alguno de estos vales nace el Pasillo en los territorios que corresponden hoy a Venezuela, Colombia y Ecuador.

En el Ecuador el vals es acogido por las clases acomodadas como un baile de salón y en contraposición a los bailes sueltos que se practicaban en ese entonces, este vals en compás de 3/4 surgió con un ritmo más acelerado que el tradicional, lo cual obligaba a los danzarines a ejecutar pasitos cortos, para bailarlo o pasillos como se decía en ese entonces, de allí el origen de su nombre (Guerrero /Mullo 2005).

El Pasillo en su proceso de asimilación como género ecuatoriano sufrió una serie de modificaciones debido a las diferentes pertenencias, generando una variedad de temáticas, títulos, carácter y hasta de conductas sociales.

A finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en contraposición al pasillo aristocrático, cuando se consolida la clase media, nace el pasillo-canción yaravizado, donde se reconoce el aporte indígena. Hubo dos elementos que impulsan esta “yaravización” del Pasillo: en Quito la presencia de la música indígena era cuantitativamente superior y, la pérdida de vigencia del yaraví como medio de expresión de un texto, su traspaso melódico y armónico hacen que el pasillo canción sea el molde más apropiado con un cambio de tempo, para verter un contenido con texto sentimental, en sustitución del yaraví.

El Pasillo cantado es una consecuencia de la revolución liberal de 1895, la cual promueve un cambio económico, social y cultural dentro del país, se da por terminado el monopolio de la iglesia y aparece el estado laico lo cual prepara la entrada de la poesía moderna.



Durante la década de los 60 se produce una “bolerización” del Pasillo, consecuencia de la influencia de la música popular-romántica mexicana, se implementa el uso del requinto por parte de los tríos para modernizar el Pasillo, que anteriormente se interpretaba con guitarra y bandolín. En la mitad de los años 70, nuevas formas modernas de identidad musical aparecieron en todo el país, haciendo de lado al pasillo. A la par, en los años 70, emerge con fuerza el pasillo rocolero (Guerrero /Mullo 2005).

El Pasillo está compuesto en ritmo de $\frac{3}{4}$ con una introducción de 8 compases. La tonalidad menor y de poca variación es propia de su estructura musical, no encontramos contrapunto ni un gran desarrollo del tema. Cuando se da la “ecuatorianización” del pasillo, los músicos populares utilizaron un círculo armónico para acompañar sus piezas, un tipo de armonización mestiza heredada del yaraví o del sanjuanito: tónica menor- relativa mayor-dominante-tónica menor, círculo considerado como muy ecuatoriano (Guerrero /Mullo 2005).

2.2.3 PASACALLE

Danza y música mestiza del Ecuador que guarda relación con el pasodoble español por tener el mismo ritmo, compás y estructura general. Se presume que el origen de su nombre es por la forma en que se ejecutaba su baile, un baile de mucho movimiento y callejero, de carácter social. Género muy popular tanto en la zona litoral como en la zona andina.

La revolución liberal, liderada por el General Eloy Alfaro, a finales del siglo XIX y principio del XX, trae consigo una serie de elementos ideológicos como la libertad económica, la libertad de pensamiento, y desde el punto de vista de la música, deja atrás los ritmos y danzas con visos colonialistas y terratenientes que dominaban antes de la revolución. La expresión corporal de la danza cambia debido a esta emancipación de pensamiento, las letras cantan a la libertad, al heroísmo, al valor; la música responde directamente a los cambios ideológicos que se dieron con la revolución liberal.⁹

⁹ Según el etno-musicólogo Juan Mullo Sandoval en entrevista realizada por Consuelo Puga P. en 2012.



El proceso civil, como consecuencia del liberalismo, impulsa la apropiación del territorio; nace el Pasacalle como un himno, un género narrativo que canta a las ciudades, al valor de los hombres, al fragor de las batallas y marca una identidad geográfica.

Se escribe en 2/4 el movimiento es vivo y a veces presto. Tiene una introducción y dos partes. Un estribillo sirve de enlace entre la primera parte, que generalmente esta en tonalidad menor y la segunda parte, en mayor (Guerrero ,1995:61).

2.2.4 CAPISSHCA

Música y danza indígena y mestiza de las provincias del sur del Ecuador. Éste es uno de los géneros musicales ecuatorianos que no cuentan con una definición clara de su estructura musical. En algunos casos se emparenta con el albazo, por estar escrito en 6/8 y tonalidad menor, y cuando se lo encuentra escrito en $\frac{3}{4}$, es inevitable relacionarlo con un aire típico eventualmente en movimiento más ágil. Por esta razón encontramos una misma canción clasificada como aire típico y capishca a la vez, dependiendo del intérprete.

Siendo una de las danzas más alegres, en este género se evidencia características con una inclinación más hacia lo indígena, por la manera de bailarlo “zapateado” y sus repeticiones.

Es seguramente un género localista, propio de las provincias del centro y sur del Ecuador.

2.3 ELEMENTOS DEL JAZZ

El Jazz tiene sus orígenes en los Estados Unidos de América a mediados del siglo XIX, teniendo como germen la música africana, llevada a los Estados Unidos por los esclavos negros en el siglo XVII, y posteriormente el blues. La influencia ejercida por la música europea aporta definitivamente al nacimiento del Jazz.



El éxito de este género implicó una gran difusión a través de todo el mundo. Es así como la armonía utilizada y su metodología musical es acogida a la par con la armonía tradicional académica. En Ecuador se registra la formación de ensambles de jazz a partir de los años veinte del siglo XX en Guayaquil, nace la “Jazz Band” para amenizar ferias y encuentros de box. Felipe Cueva Jones forma la primera orquesta de jazz moderno, Tropical Boys teniendo mucha acogida por parte del público guayaquileño, luego reproduce la misma idea en Quito con el nombre de los Reyes del Ritmo.

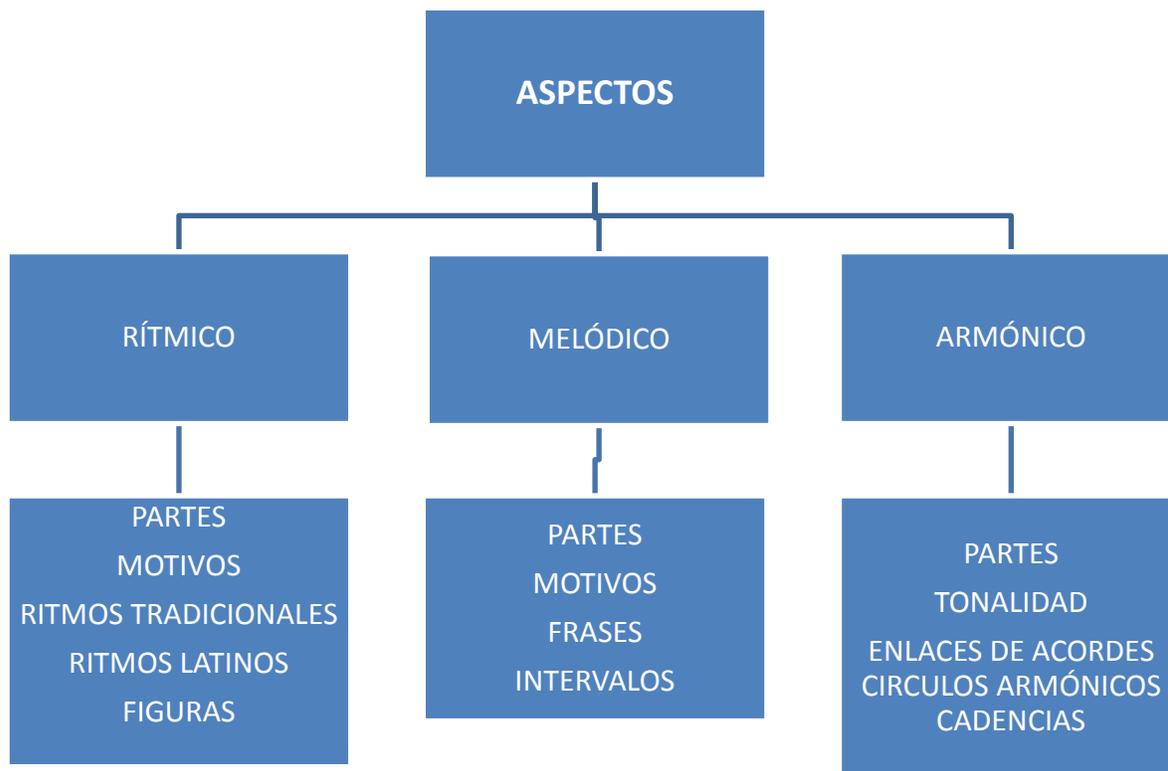
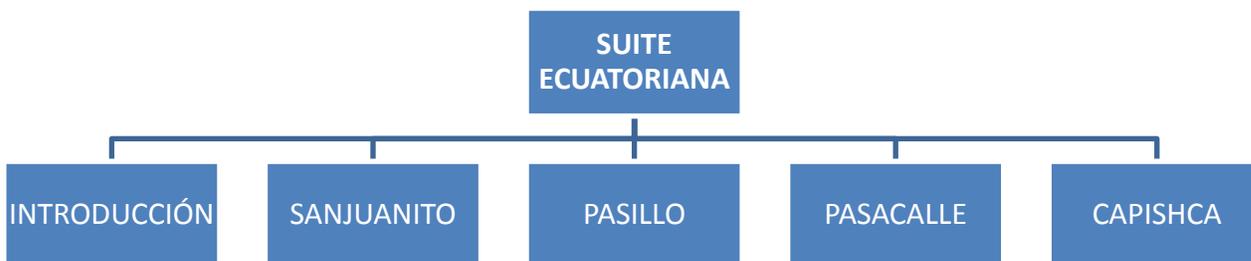
En el Ecuador, el proceso de aprendizaje del género del jazz es empírico por mucho tiempo, hasta hace relativamente pocos años cuando se inicia la profesionalización de los músicos de jazz, a través de la enseñanza a nivel académico superior.

La influencia de la armonía jazz es inherente a las últimas generaciones de músicos ecuatorianos, enriqueciendo el bagaje musical de compositores e intérpretes.

Dentro de lo que se conoce como armonía jazz, existen escalas, intervalos y enlaces de acordes característicos que producen la sonoridad de esta música. En la actualidad es común encontrar mixturas y experimentaciones entre géneros musicales, incluido el jazz, aquí y alrededor del mundo.

CAPÍTULO 3

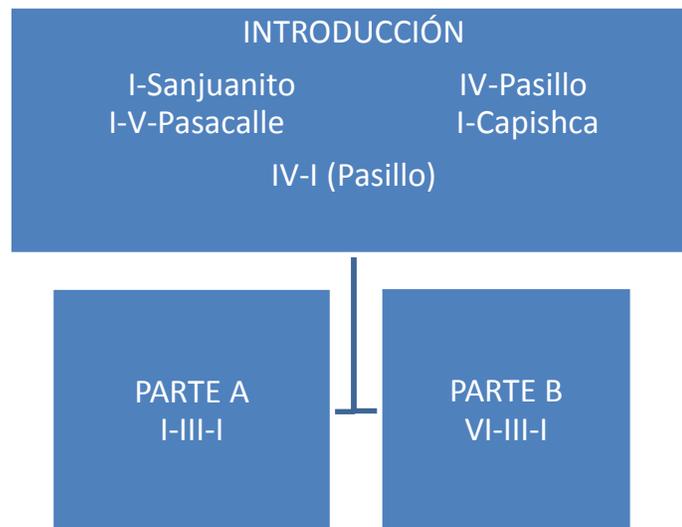
ANÁLISIS MUSICAL DE LA “SUITE ECUATORIANA”



La composición de esta obra se basa en la escala pentafónica de D menor, propia de la sonoridad con la que se identifica a muchos pueblos ancestrales, combinada con una escala de Jazz, que aporta con una sonoridad contemporánea.



La obra se escribe con criterios de la armonía tonal funcional, cada grado utilizado tiene una funcionalidad específica y se relaciona con otros grados de una manera establecida. En el siguiente cuadro se indica los grados de la escala, en números romanos, que se han utilizado en cada danza y en sus respectivas partes A y B.

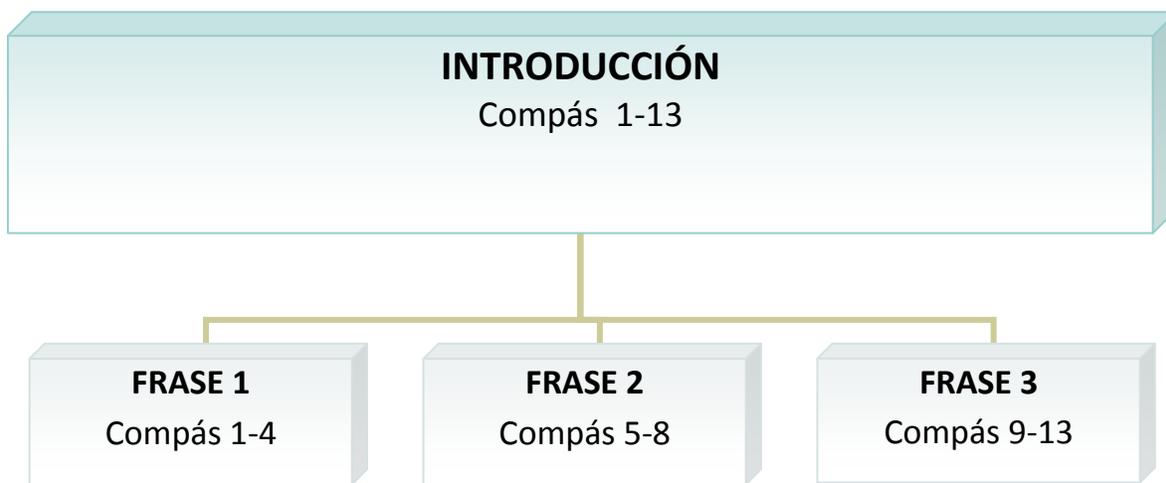


Una de las formas más tradicionales de la música ecuatoriana se caracteriza por constar de dos partes y estribillo, los que se pueden distribuir de la siguiente manera

ESTRIBILLO – **A** – ESTRIBILLO – **A** – ESTRIBILLO – **B** – ESTRIBILLO – **B** – ESTRIBILLO

También pueden presentarse, las partes A y B juntas, y el estribillo se utiliza como introducción al tema y para finalizar.

La melodía está conformada por tres frases melódicas; se presenta la segunda en el compás 5 a un intervalo de 3ra menor ascendente de la primera, y en el compás 9 y 10 el mismo motivo se repite a una segunda mayor descendente del segundo, y finaliza descendiendo una 3ra disminuida en el compás 11.



En cada frase se pueden identificar tres motivos melódicos que se repiten en toda la introducción.



El saxo soprano realiza el solo durante toda la introducción utilizando una variación de este motivo rítmico en su melodía.

Sólo Saxofón Soprano



En el solo que realiza el saxofón soprano se establecen 4 motivos melódicos. En el compás 9 existe un cromatismo descendente a partir de la nota Eb 3 hasta llegar a la nota C2, la misma que sirve de punto de partida para realizar un cromatismo en forma ascendente.



La escala cromática final que realiza el saxo soprano, guía a las demás voces para finalizar la introducción en el compás 13 con una corchea ejecutada por todos los instrumentos.



La armonía de la introducción está realizada basada en el I y III grados de la escala, también se utiliza el acorde de transición de Eb mayor y con un efecto resolutivo el de C# mayor, resolviendo, a través de la sensible, en la tónica.

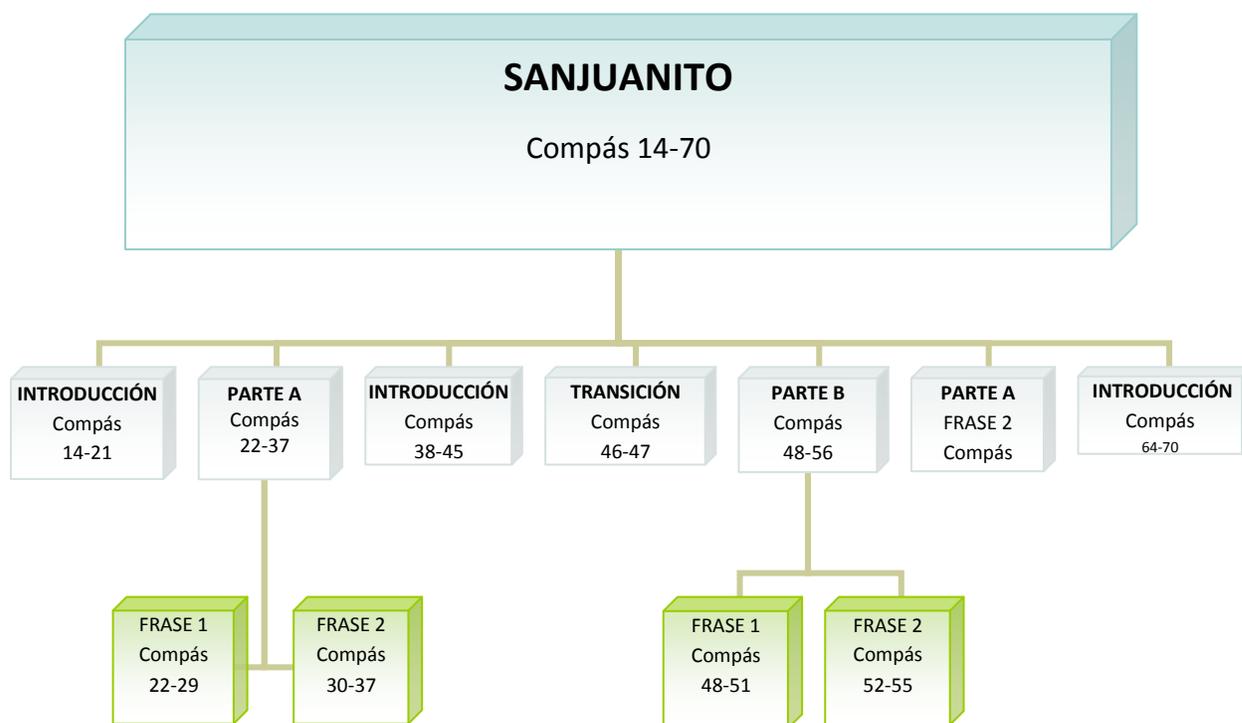


3.1.2 SANJUANITO

Esta danza se encuentra escrita en 2/4, en tempo moderato y en la tonalidad de D menor. Como se dijo anteriormente, la introducción se desarrolla con los motivos rítmicos del sanjuanito, por lo tanto inicia la primera danza sin variación en el tempo.



En el siguiente cuadro se identifican las partes que conforman el sanjuanito, la introducción llamada también estribillo se encuentra al inicio, interludio entre A y B, con la ayuda de dos compases de transición, y final.



En la parte introductoria el bajo y la percusión mantienen la unidad rítmica con dos motivos rítmicos propios del sanjuanito tradicional.



La melodía principal consta de cuatro compases escritos sobre una escala pentafónica de D menor, primer grado de la tonalidad principal; la nota E es considerada nota de paso. La melodía se desarrolla utilizando básicamente el mismo patrón rítmico, con algunas variaciones.



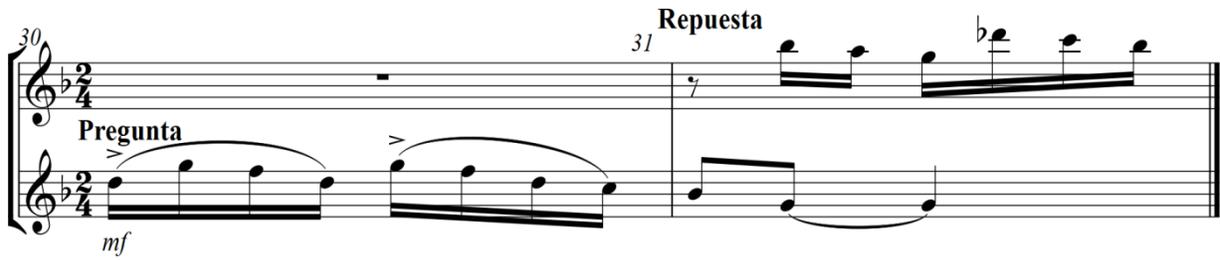
El Dm resuelve en Eb maj7, cambiando la sonoridad distinta a la tradicional de la música popular.



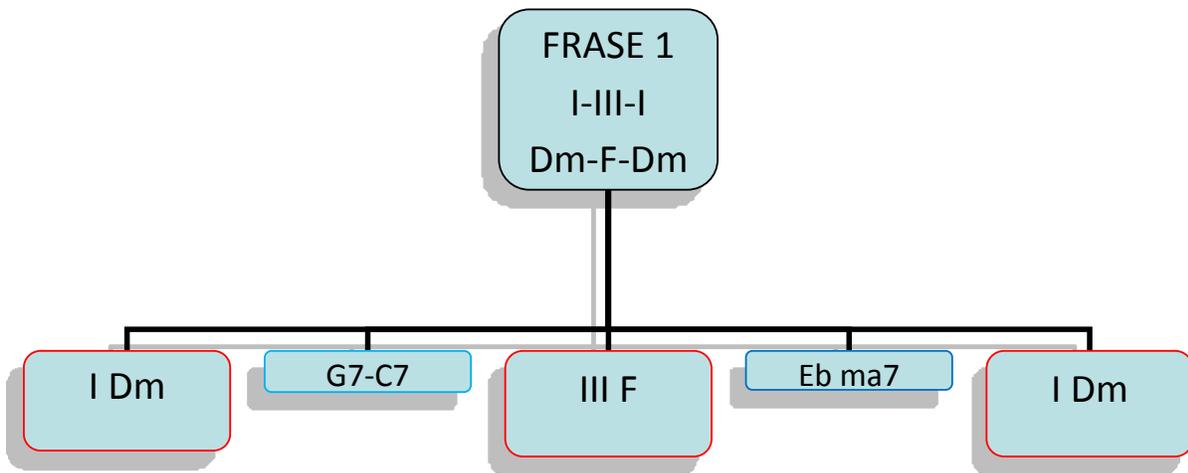
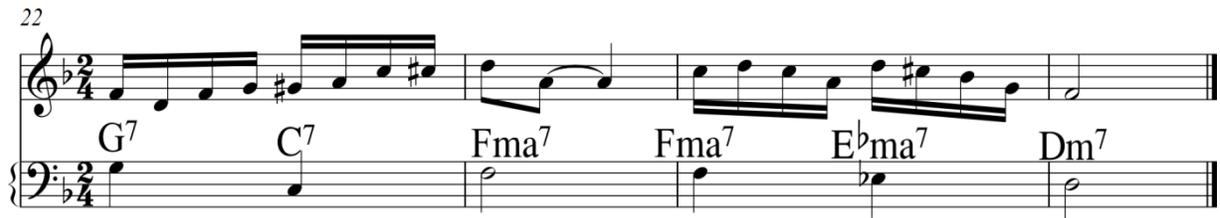
La parte A en compás 22, está compuesta de dos frases y a su vez formada por tres motivos melódicos, la melodía principal se fundamenta en la escala de Jazz en D, con una serie de preguntas y respuestas entre el oboe y el piccolo.

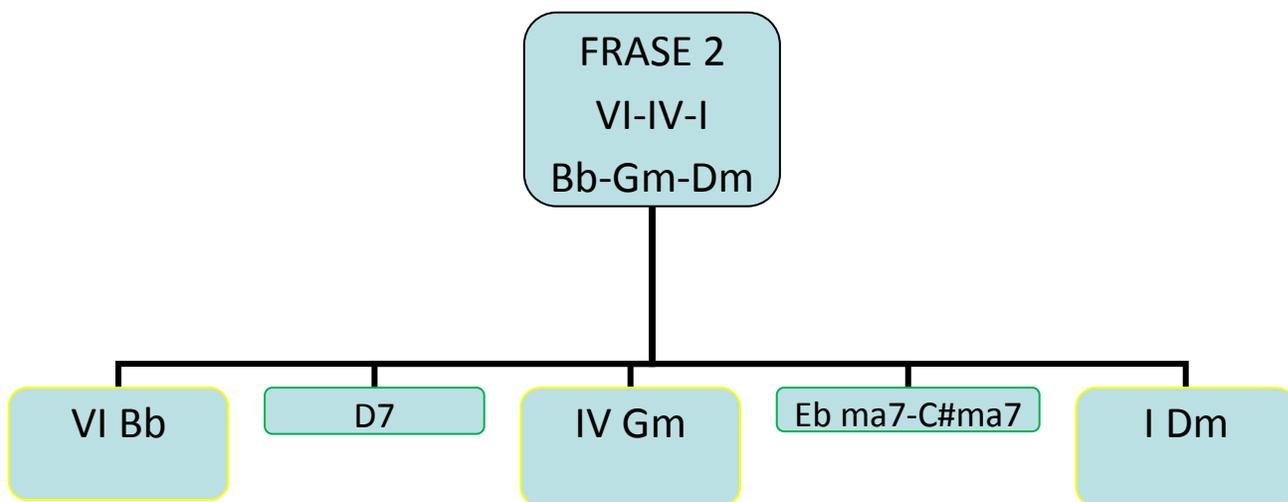


Una segunda frase más expresiva se inicia a partir del compás 30, también en base de preguntas y respuestas, ahora entre los demás instrumentos.



En el siguiente gráfico de la frase 1, se puede observar detalladamente los acordes utilizados y también los acordes de paso considerados disonantes, que sirven para dar otra expresión tanto melódica y armónica



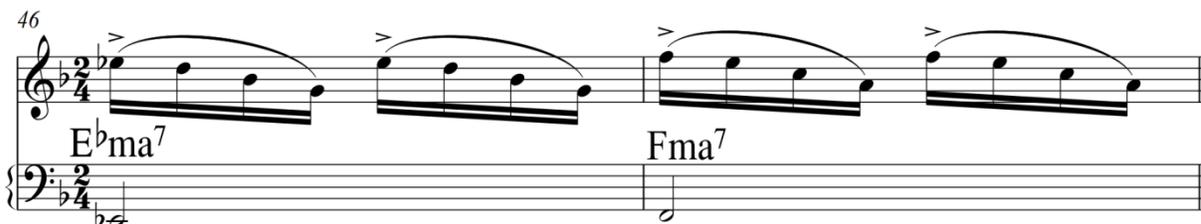
30



B^bma⁷ D¹¹ Gm⁷ E^bma⁷ C[#]ma⁷ Dm⁷

En los compases 46 y 47 se produce una transición entre la introducción y la siguiente parte de la danza, en donde la melodía se presenta de forma descendente con un solo motivo melódico, escrita sobre el IV grado.

46



E^bma⁷ Fma⁷

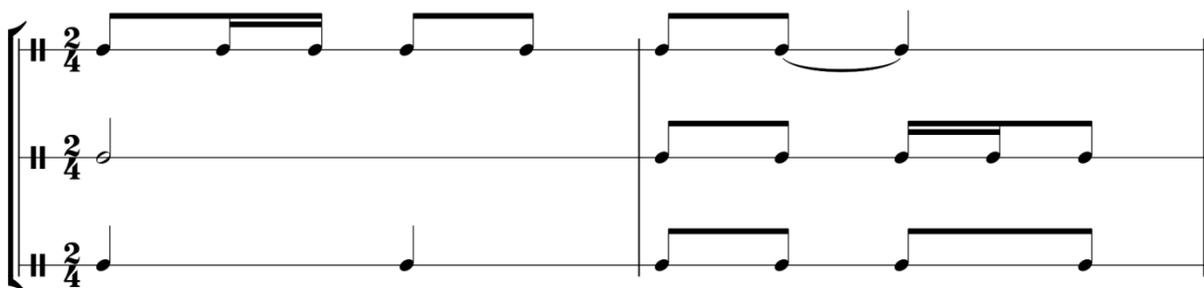
Esta secuencia descendente da inicio a la parte B del sanjuanito. Su desarrollo empieza en el compás 48 y está formada por dos frases, todo este período se encuentra establecido en el VI grado es decir Bb mayor, y se integran otros acordes que sirven para dar una sonoridad fuera de lo acostumbrado.

46



Al igual que la parte A, esta sección tiene 2 frases y las formulas rítmicas utilizadas en los diferente instrumentos se presentan de la siguiente manera.

Frase 1

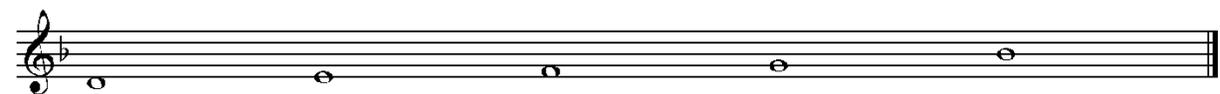


Frase 2

Sólo tiene una variación rítmica las demás fórmulas se mantienen.



Con esta base rítmica se desarrolla la melodía utilizando cinco sonidos, generando una secuencia melódica.



48 49 50

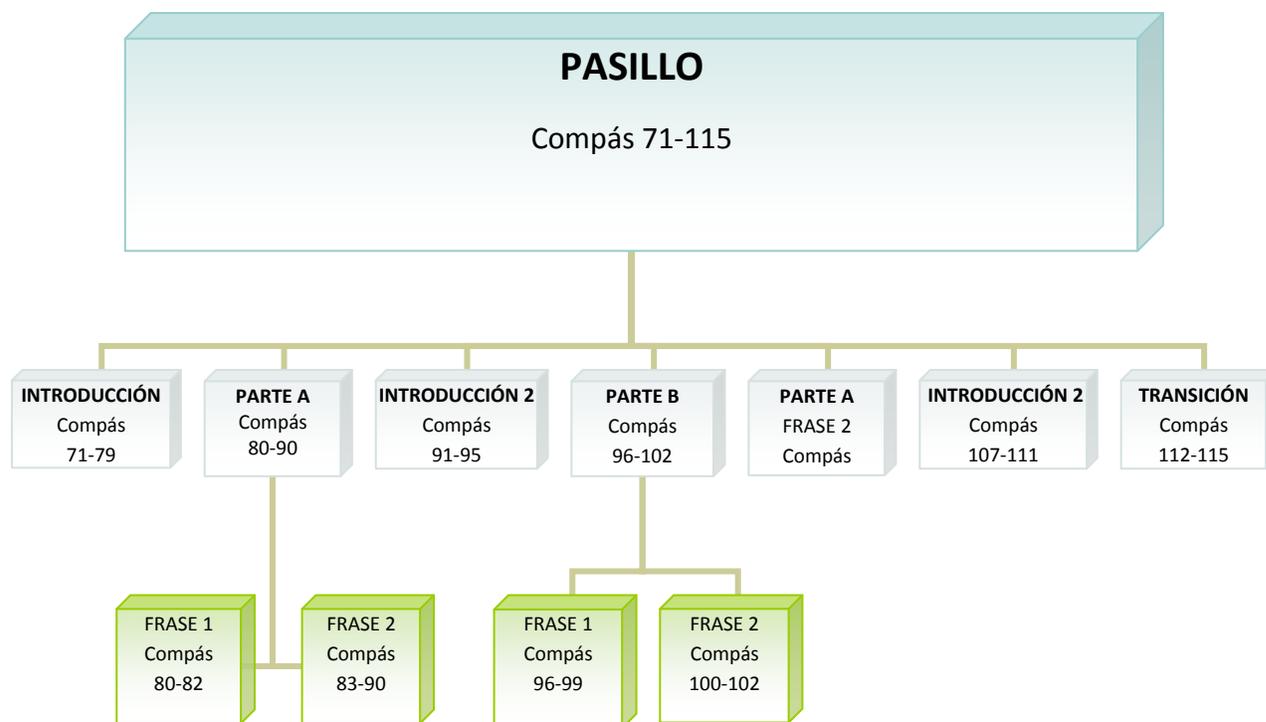


El sanjuanito finaliza con el mismo tema de la introducción, resolviendo en el V grado en los compases 69 y 70, con notas largas en compás de 4/4, dos compases que sirven de interludio para dar pie a la siguiente danza que es el Pasillo.



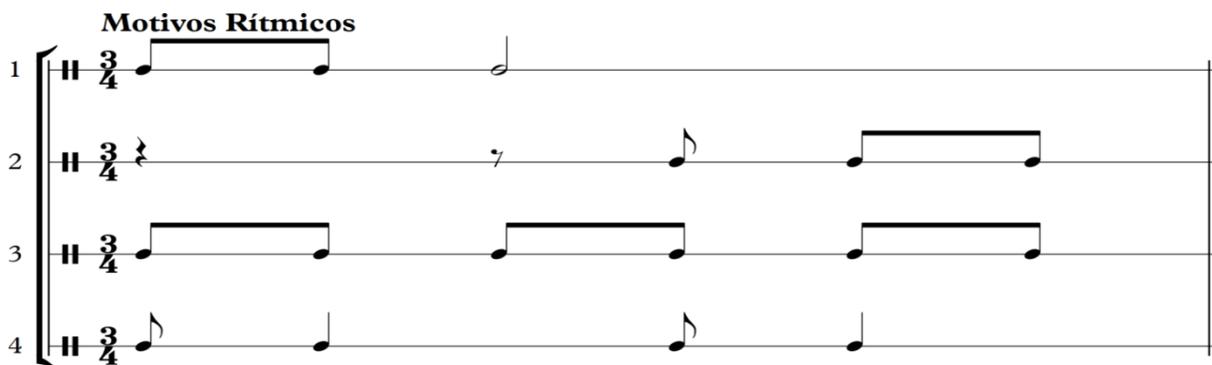
3.1.3 PASILLO

Con carácter romántico inicia este pasillo, proponiendo un ambiente contrastante con la anterior danza escrito en $\frac{3}{4}$, en movimiento de andante y en la tonalidad de D menor. En el siguiente gráfico se identifican las partes que conforman el pasillo.



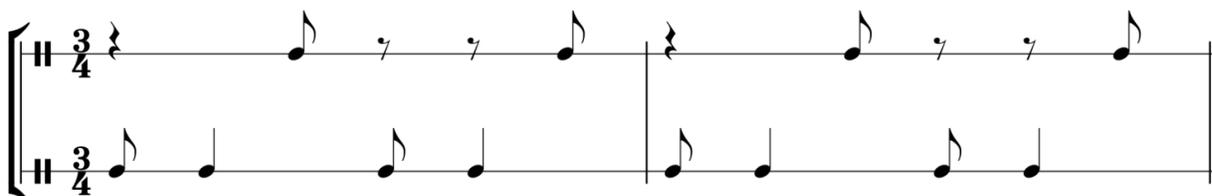
La introducción cuenta con los siguientes motivos rítmicos:

Motivos Rítmicos



The image shows four staves of musical notation in 3/4 time, labeled 1 through 4. Staff 1: A half note followed by a quarter note, then a quarter rest. Staff 2: A quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Staff 3: A half note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Staff 4: A quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

La percusión y el bajo mantienen el ritmo tradicional del pasillo.



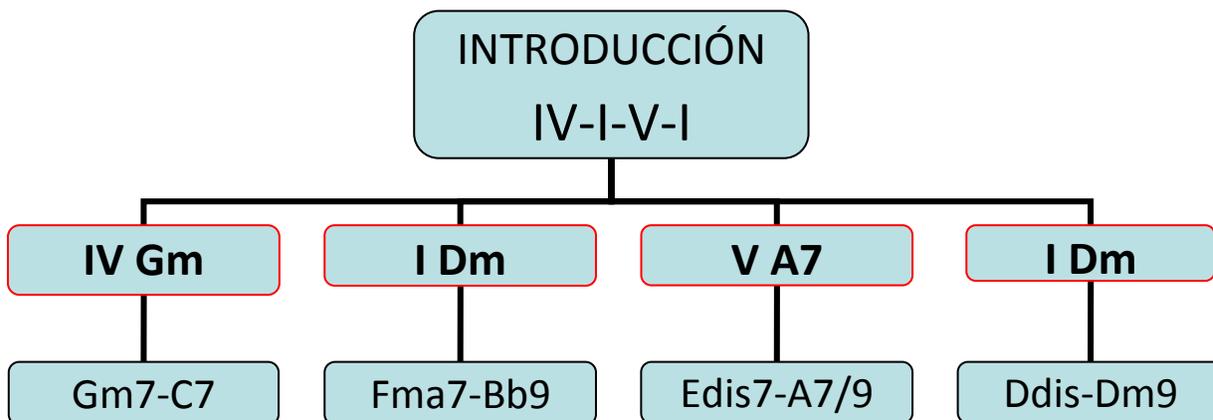
The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff contains a rhythmic pattern: a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bottom staff contains a rhythmic pattern: a quarter note, and a quarter note.

La melodía se presenta con un movimiento descendente, para en los compases 74 produce un movimiento contrario entre melodías.



The image shows four measures of musical notation in 3/4 time, numbered 71 through 74. Measure 71: A half note followed by a quarter note. Measure 72: A half note followed by a quarter note. Measure 73: A half note followed by a quarter note. Measure 74: A half note followed by a quarter note, with a slur over the notes in the upper staff and a slur over the notes in the lower staff.

La utilización de los grados se da de la siguiente manera:



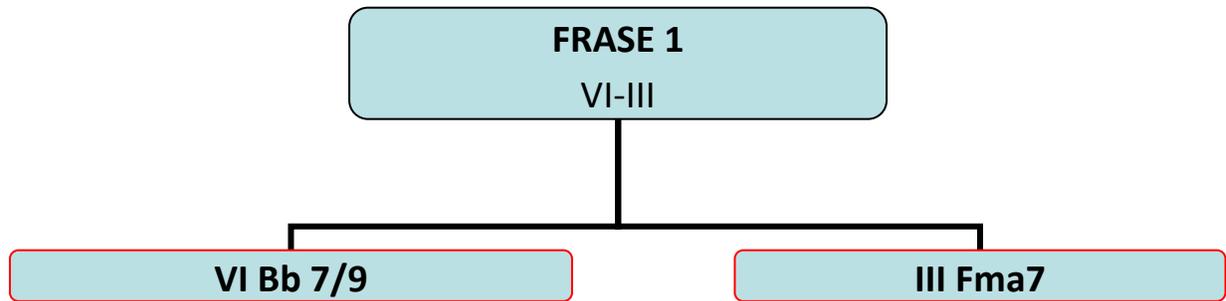
Se utiliza un círculo armónico con los grados principales de la tonalidad de Dm, es decir, IV-I-V-I, se maneja diferentes acordes disonantes, con una intención que permita modular a una cadencia perfecta, la que produce un efecto de estabilidad al oído.



Esta introducción de ocho compases finaliza en un tutti rítmico en el compás 79:



La parte A está compuesta por dos frases, la primera frase tiene un enlace de sólo dos acordes VI-III de forma disonante.




Con los siguientes motivos rítmicos utilizados en la parte A:

Frase 1



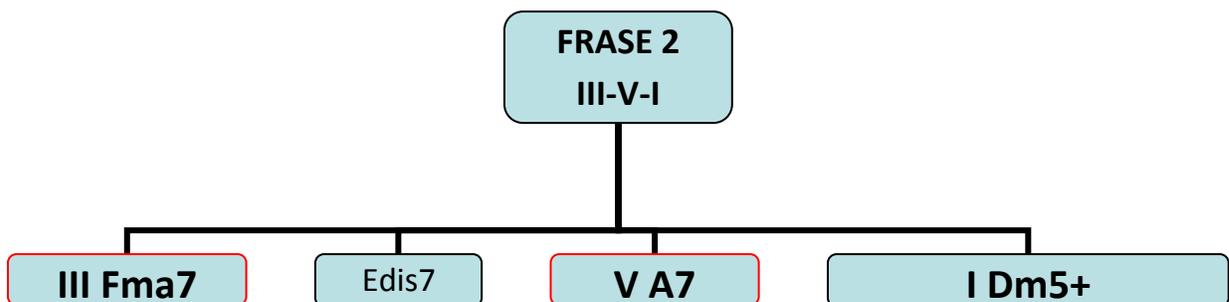
La frase 1 muestra tres motivos melódicos, su línea es horizontal que luego desciende,



Y la segunda frase con dos motivos melódicos, presentan intervalos de 4tas y 5tas aumentadas.



La siguiente frase se encuentra estructurada en tres acordes principales de la tonalidad todos en disonancia.



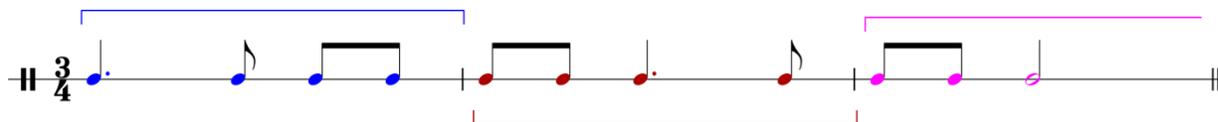


Piano

III V I

Fmaj7 Edis7 A7 Dm5+

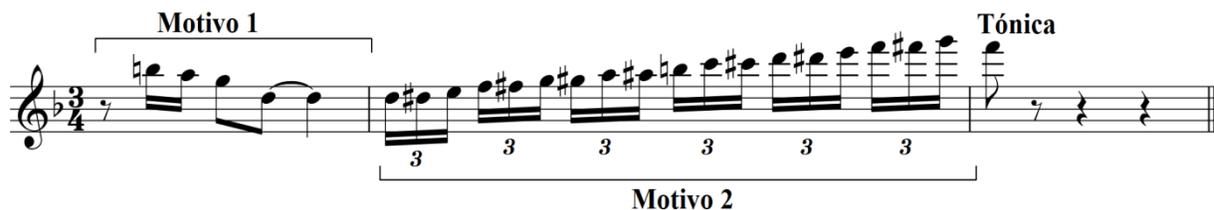
Motivos rítmicos utilizados:



El Pasillo tiene una segunda introducción que nos lleva a la parte B y el motivo rítmico destacado es el siguiente:



Su línea melódica va descendiendo, tiene dos motivos; en el compás 95 encontramos una escala cromática de forma ascendentes en tresillos hasta llegar a la tónica.



Motivo 1 Tónica

Motivo 2

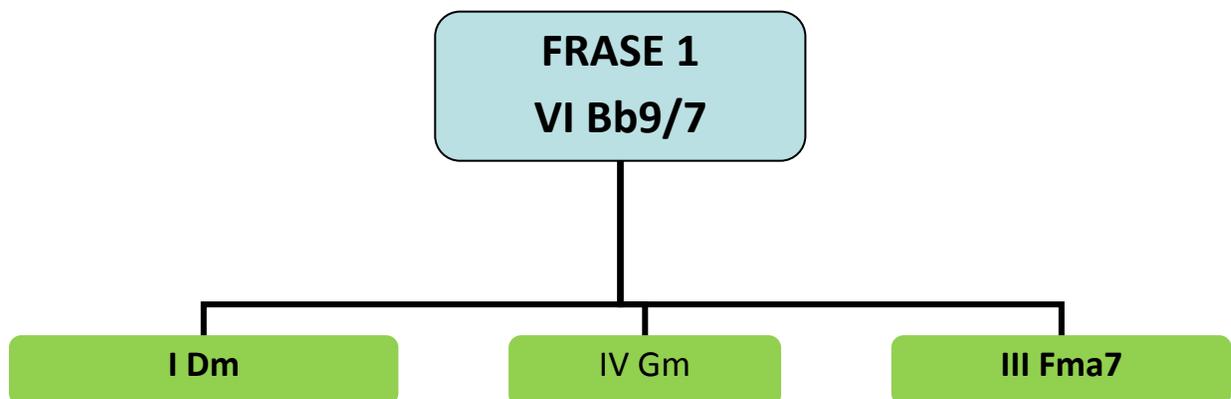
La parte B está constituida por dos frases fundamentada en los motivos rítmicos de la parte A, destacándose el siguiente motivo:



Cada frase contiene tres motivos melódicos cada una. En esta parte del pasillo la melodía se presenta de forma horizontal, los sonidos utilizados en la melodía principal corresponden a una escala pentafónica de D menor.



La introducción dos que se presenta antes de la transición, tiene un contraste total con la primera introducción ya que está modificada tanto melódica como armónicamente, se encuentra estructurada en Dm, aparecen dos acordes disonantes, los mismos que y sus motivos rítmicos son los siguientes:





VI

Bb⁹

I IV III

La primera frase se desarrolla en el VI grado de la tonalidad, de este a su vez se desprende otros acordes como por ejemplo: I-IV-III.

La siguiente frase se desarrolla en el mismo VI grado, solo que en esta vez resuelve al III grado, utilizando acordes disonantes de paso.

FRASE 2
VI Bb9/7-III FMA7

VI Bb9/7

G7/C7

III Fma7

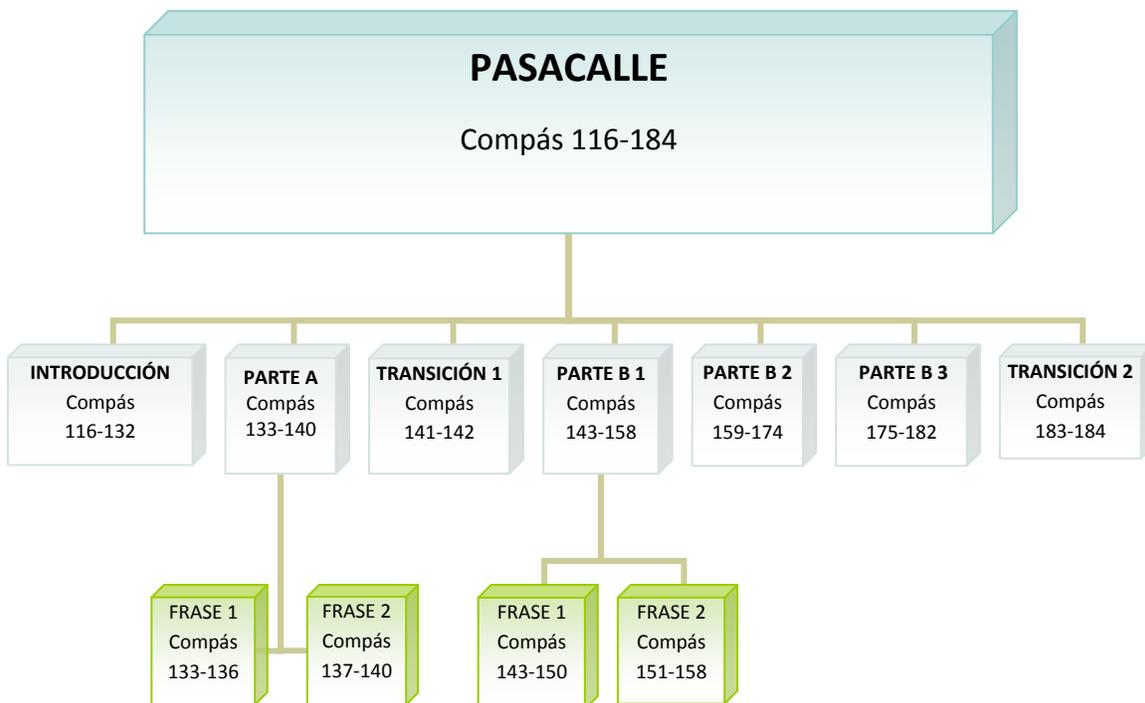


VI III

Bb⁹ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

Esta Danza finaliza con cuatro compases de transición, del 112 al 115, los que son el enlace para el siguiente tema; en compas de 4/4 en ritmo de Rock Latino, en Dm y Eb en disonancia como a continuación se presenta:

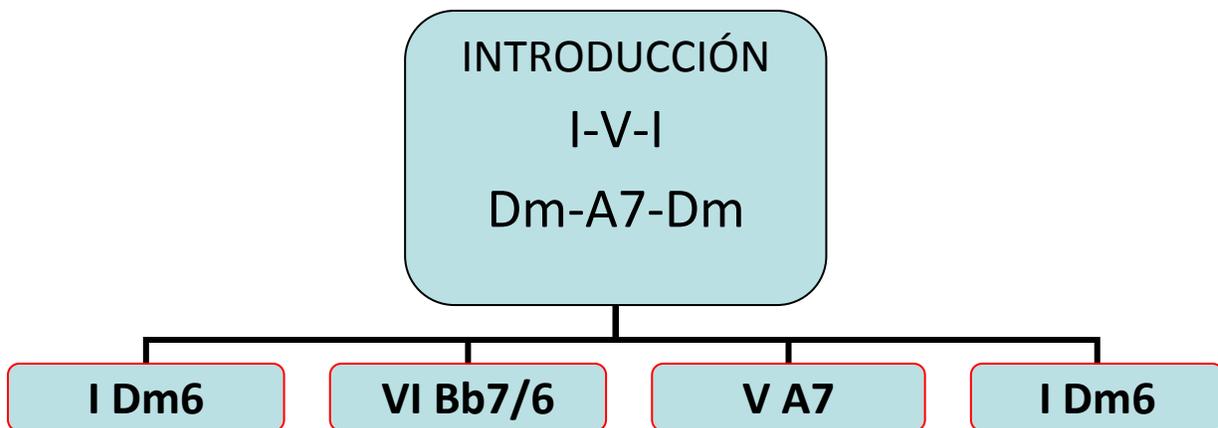
Este cuadro muestra la estructura de esta danza.



La introducción tiene dos motivos melódicos, la misma que se encuentra formada por diversos intervalos destacándose los de quinta disminuida.



Está formado por el siguiente esquema armónico I-V-I, el VI grado es un acorde de paso; finaliza con una cadencia perfecta. A continuación presentaremos gráficamente y una parte de la armonía en la partitura.

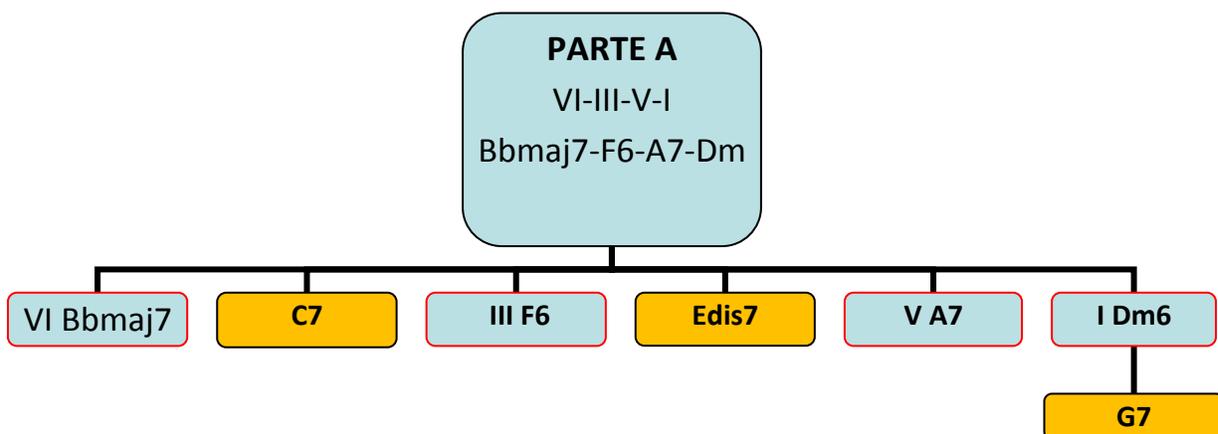


116 Dm⁶ B^b7/6 A⁷ Dm⁶ A⁷ Dm⁶



Cadencia Perfecta

La parte A está conformada por dos frases, el esquema armónico utilizado es: VI-III-V-I esta secuencia de acordes es tradicional en la música ecuatoriana, adicionalmente se utiliza un acorde de paso en forma disonante.





La primera frase de la parte A, tiene tres motivos melódicos formado por intervalos de 2das y 3ras mayores y menores, se utiliza también un intervalo de 2da aumentada.



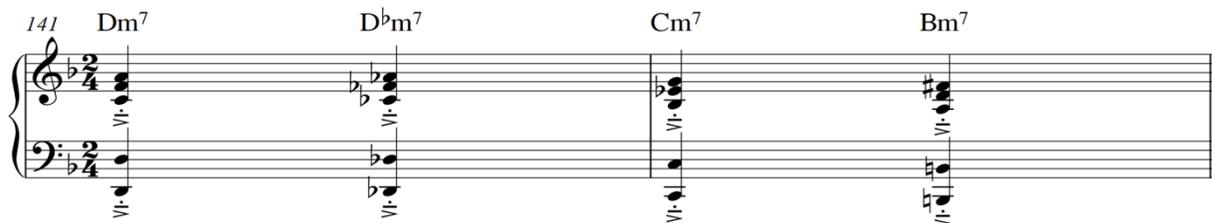
La segunda frase tiene un solo motivo melódico aparece una vez más el intervalo de 2da aumentada como podemos ver en el siguiente gráfico.



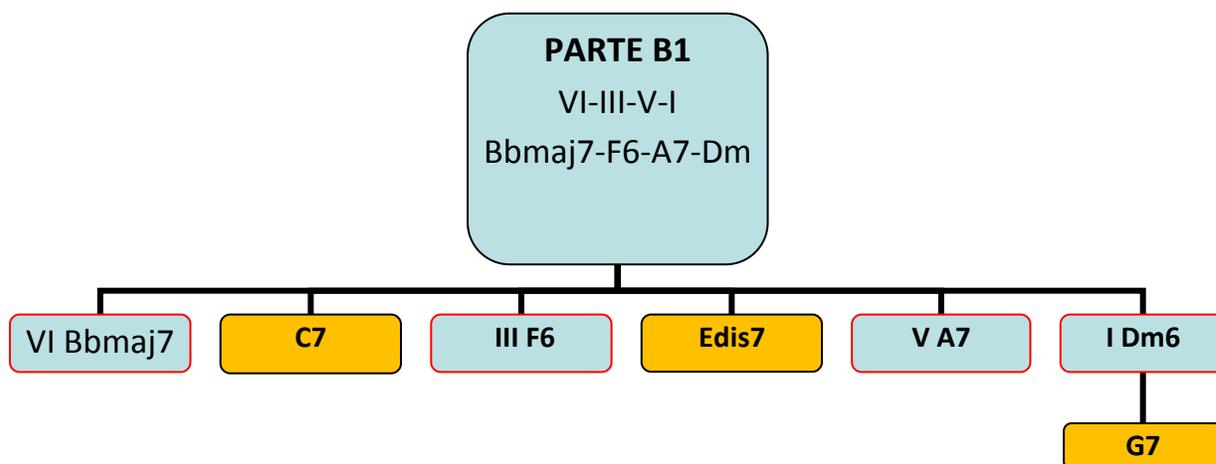
Posteriormente encontramos un compás de transición donde la melodía baja cromáticamente.



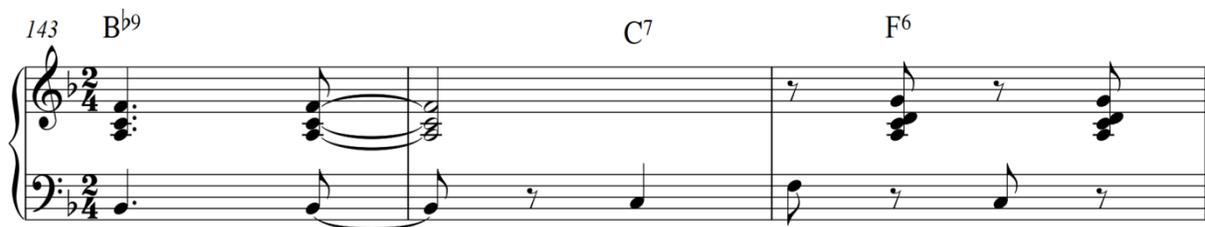
La transición hacia la parte B se realiza con una secuencia de acordes cromáticos descendentes a partir del Dm7.

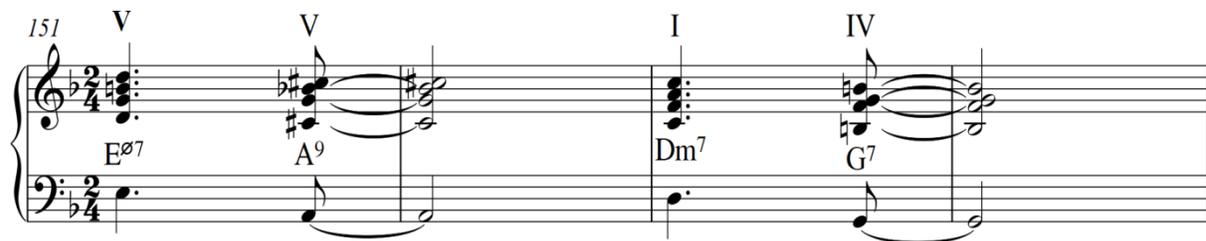


Inicia una secuencia de de partes, las que serán llamadas B1, B2 y B3.

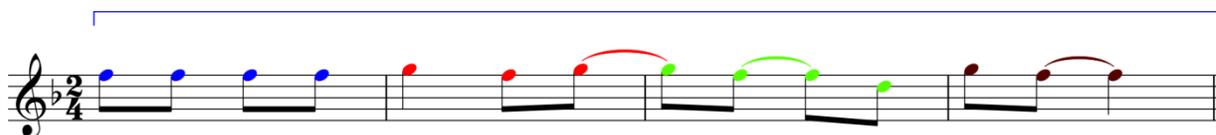


La parte B1 tiene un esquema armónico de VI-III, sólo se lo ubica al C7 como acorde de paso para el III grado. La segunda frase se desarrolla en el V y I grados de la tonalidad, se utiliza un E disminuido con 7ma para llegar al V grado.





La melodía se desarrolla con dos frases, la primera se basa en 4 motivos y la segunda en un solo motivo.



La segunda frase tiene un solo motivo melódico aparece una vez más el intervalo de 2da aumentada como podemos ver en el siguiente gráfico.



La parte B2 está concebida por 2 frases melódicas con sus respectivos motivos.



Las dos frases se desarrollan en el I-V grados en modo mayor, se utiliza un círculo armónico de D mayor con acordes de paso, como a continuación se detalla:

MODO MAYOR

157 **I** *acordes de paso* **V**



La parte B3, la melodía se basa en dos frases al igual que la anterior parte, la misma que tiene 5 motivos.

Frase melódica 1

mf

Frase melódica 2



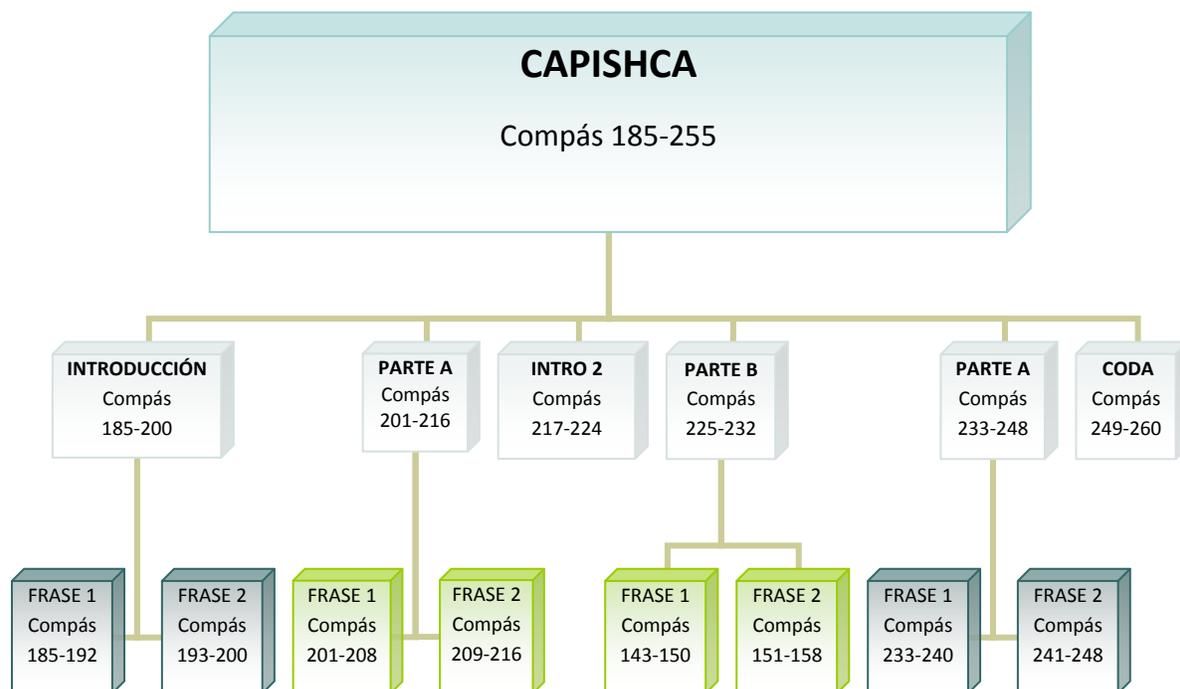
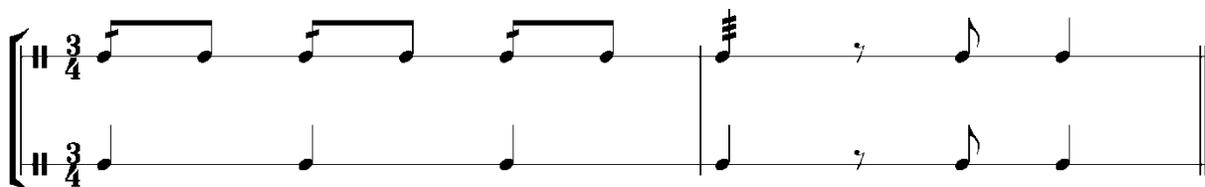
Posteriormente encontramos 2 compases de transición cuyo melodía se presenta de la siguiente manera.



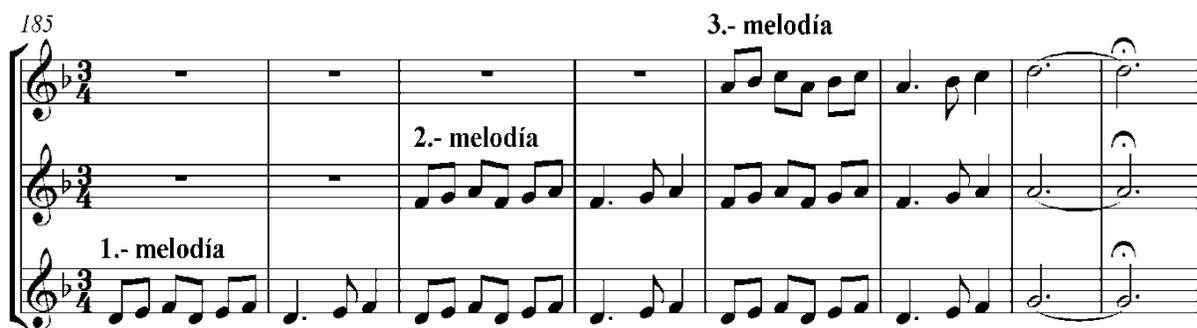
En el compás 175 de esta sección, regresamos al modo menor con el círculo modulante para el III grado, su esquema armónico entonces es: III-V-I.

2.1.5 CAPISHCA

El ritmo tradicional del capishca está presente en toda la danza.



Todas las melodías de la introducción de basan en dos motivos melódicos que a continuación se explica en la partitura.



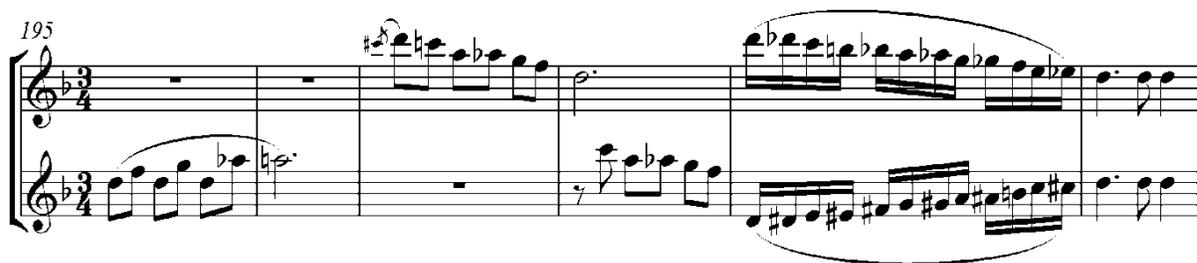
185

3.- melodía

2.- melodía

1.- melodía

En la segunda frase de la introducción, la melodía se fundamenta en cuatro motivos melódicos que a, se utiliza intervalos de terceras, cuartas y quintas siendo la tónica el punto de partida. Posteriormente se presenta una melodía cromática en movimiento contrario.



195

En el aspecto armónico la primera frase se fundamenta en el I grado, el bajo desciende cromáticamente hasta resolver en el acorde de Eb, de forma disonante, esto se lo realiza con el afán de darle un contraste distinto a la armonía tradicional.



185

186

187

188

189

190

191

En la segunda frase, de la misma manera que la anterior se fundamenta en el acorde de la tónica. El corno francés es el instrumento que en esta oportunidad desciende cromáticamente.

249

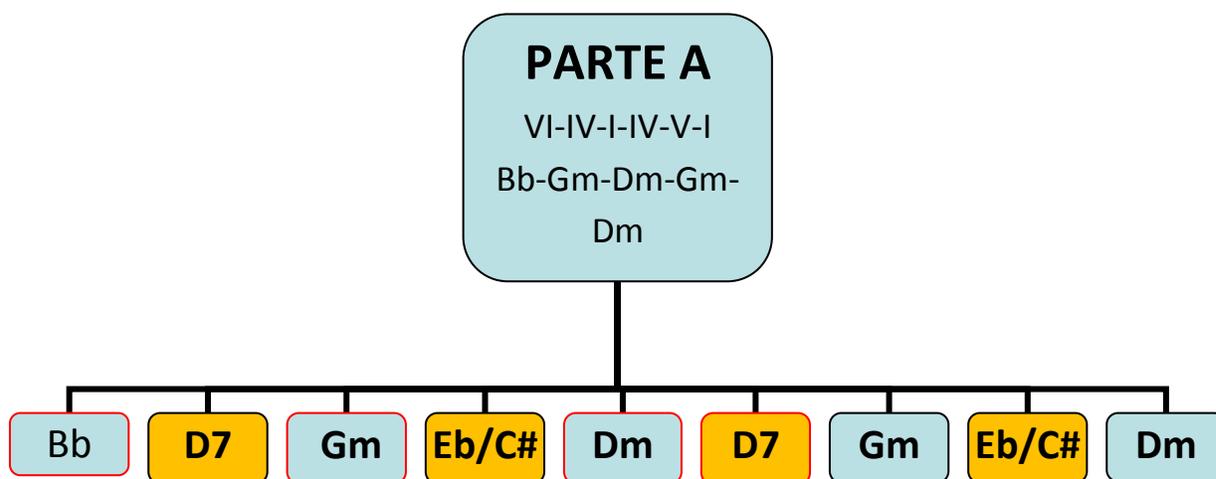


La parte A inicia con dos dos motivos melódicos que a continuación se presenta en la partitura, existe una variedad de intervallos mayores y menores.

249



Su enlace armónico es VI-IV-I-IV-I, con acordes de paso como a continuación se muestra en el gráfico.



Entre las partes A y B, se ubica una introducción 2, que sirve como enlace de estas dos partes. Son tres melodías que se van apareciendo gradualmente fundamentadas en dos motivos melódicos.

249 217



Esta sección inicia desde la tónica y continua ascendiendo gradualmente por medio de un intervalo de segunda hasta finalizar en el cuarto grado que es G menor, todos los acordes son disonantes como se puede apreciar en la partitura.

217



En la parte B aparecen cuatro motivos melódicos.

249



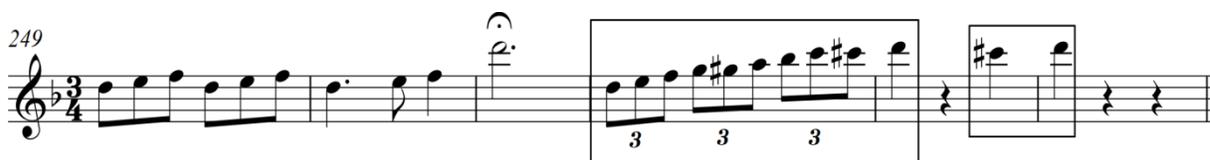
Toda esta sección se encuentra desarrollada en el VI grado.

VI



Posteriormente regresa la Parte A para luego dar paso a la coda final. La coda tiene la misma estructura melódica de la introducción del capishca, se basa en dos motivos rítmicos y los últimos tres compases se construyen sobre una escala de jazz, para finalizar la suite con una cadencia perfecta.

249



La Coda armónicamente tiene los mismos parámetros de la introducción, además el bajo tiene una línea melódica de forma cromática descendente.

CODA



7

CADENCIA PERFECTA



3.2 METODOLOGÍA COMPOSITIVA Y DE ANÁLISIS

La composición de la Suite Ecuatoriana se basa principalmente en metodologías tradicionales de composición, es decir, utilizando la armonía tonal funcional, lo cual significa que cada grado de la escala cumple con cierta función en relación a la tónica. Como por ejemplo la tercera en relación a la tónica es el intervalo que da la cualidad de mayor o menor al acorde.

La música ecuatoriana mestiza se basa en este tipo de armonía funcional. En esta obra, a más de utilizar los enlaces de acordes tradicionales, se sirve de acordes disonantes o resoluciones evitadas - que son las que van a cualquier otro grado que no sea al que debe ir según la armonía tradicional- para lograr sonoridades diferentes que cambian el concepto de toda la obra.

La obra es el reflejo del bagaje cultural del compositor, es por esto que predomina la composición con características populares empíricas y la armonía tradicional.

Al escoger esta cuatro danzas para crear una composición con el esquema de una suite, se escoge la tonalidad que será el nexo entre ellas y se crean las melodías principales para luego armonizar con un concepto que proponga sonoridades nuevas a la música ecuatoriana.

Se incorporan herramientas contemporáneas para enriquecer la obra, como las escalas de blues – jazz o el ritmo de rock latino que aparecen dentro de la obra; esto, sin afectar el carácter tradicional que se mantiene en cada danza. El ritmo es uno de los elementos que establecen la identidad de cada género musical.



CAPÍTULO 4

PARTITURA GENERAL DE LA “SUITE ECUATORIANA”

La partitura general de la obra Suite Ecuatoriana es presentada a continuación en formato instrumental de banda sinfónica.



SUITE ECUATORIANA

Intro-Sanjuanito-Pasillo-Pasacalle-Cupishca

Javier Talavera

INTRO
Lento = ♩ 100

Instrument list:
Piccolo
1.-Flute
2.-Flute
Oboe
Bassoon
1.-Clarinet in Bb
2.- Clarinet in Bb
3.-Clarinet in Bb
Soprano Saxophone
1.-Alto Saxophone
2.-Alto Saxophone
1.-Tenor Saxophone
2.-Tenor Saxophone
Baritone Saxophone
1.-Trumpet in Bb
2.-Trumpet in Bb
3.-Trumpet in Bb
1.-Horn in F
2.-Horn in F
1.-Trombone
2.-Trombone
Tuba
Timpani
Cymbals
Side Drum
Bass Drum
Bass Guitar
Piano

Composición: Lic. Javier Talavera



DANZA No.1
SANJUANITO

Andante

The musical score is for a piece titled "Danza No.1 Sanjuanito" by Javier Talavera. It is marked "Andante". The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob. 1), Bassoon (Bsn. 1), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Clarinet 3 (Cl. 3), Saxophone Soprano (S. Sax.), Saxophone Alto (A. Sax.), Saxophone Tenor (T. Sax.), Saxophone Baritone (B. Sax.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (S. D.), Bass Drum (B. D.), Bass (Bass), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 9. The second system starts at measure 17. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

17



Picc.

Fl.

Fl.

Ob. 1

Bsn. 1

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

S. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tba.

Timp.

Cym.

S. D.

B. D.

Bass

Pno.



25

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

mf



33

Picc.

Fl.

Fl.

Ob. 1

Bsn. 1

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

S. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tba.

Timp.

Cym.

S. D.

B. D.

Bass

Pno.



41

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



49

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



57

Picc. *crescendo* rit. - - -

Fl. *crescendo*

Fl. *crescendo*

Ob. 1 *crescendo*

Bsn. 1 *crescendo*

Cl. 1 *crescendo*

Cl. 2

Cl. 3

S. Sax. *crescendo*

A. Sax. *crescendo*

A. Sax. *crescendo*

T. Sax. *crescendo*

T. Sax. *crescendo*

B. Sax. *crescendo*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1 *crescendo*

Hn. 2 *crescendo*

Tbn. 1 *crescendo*

Tbn. 2 *crescendo*

Tba. *crescendo*

Timp. *crescendo*

Cym. *pp*

S. D.

B. D.

Bass *crescendo*

Pno. *crescendo*

DANZA No.2
PASILLO

9

65

Andante



Picc.

Fl.

Fl.

Ob. 1

Bsn. 1

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

S. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tba.

Timp.

Cym.

S. D.

B. D.

Bass

Pno.



73

poco rall.

Picc. *mf* *p* *mf*

Fl. *mf* *p* *mf*

Fl. *mf* *p* *mf*

Ob. 1 *mf* *p* *mf*

Bsn. 1 *mf* *p* *mf*

Cl. 1 *mf* *p* *mf*

Cl. 2 *mf* *p* *mf*

Cl. 3 *mf* *p* *mf*

S. Sax. *mf* *p* *mf*

A. Sax. *mf* *p* *mf*

A. Sax. *mf* *p* *mf*

T. Sax. *mf* *p* *mf*

T. Sax. *mf* *p* *mf*

B. Sax. *mf* *p* *mf*

Tpt. 1 *mf* *p* *mf*

Tpt. 2 *mf* *p* *mf*

Tpt. 3 *mf* *p* *mf*

Hn. 1 *mf* *p* *mf*

Hn. 2 *mf* *p* *mf*

Tbn. 1 *mf* *p* *mf*

Tbn. 2 *mf* *p* *mf*

Tba. *mf* *p* *mf*

Timp. *mf* *p* *mf*

Cym. *mf* *p* *mf*

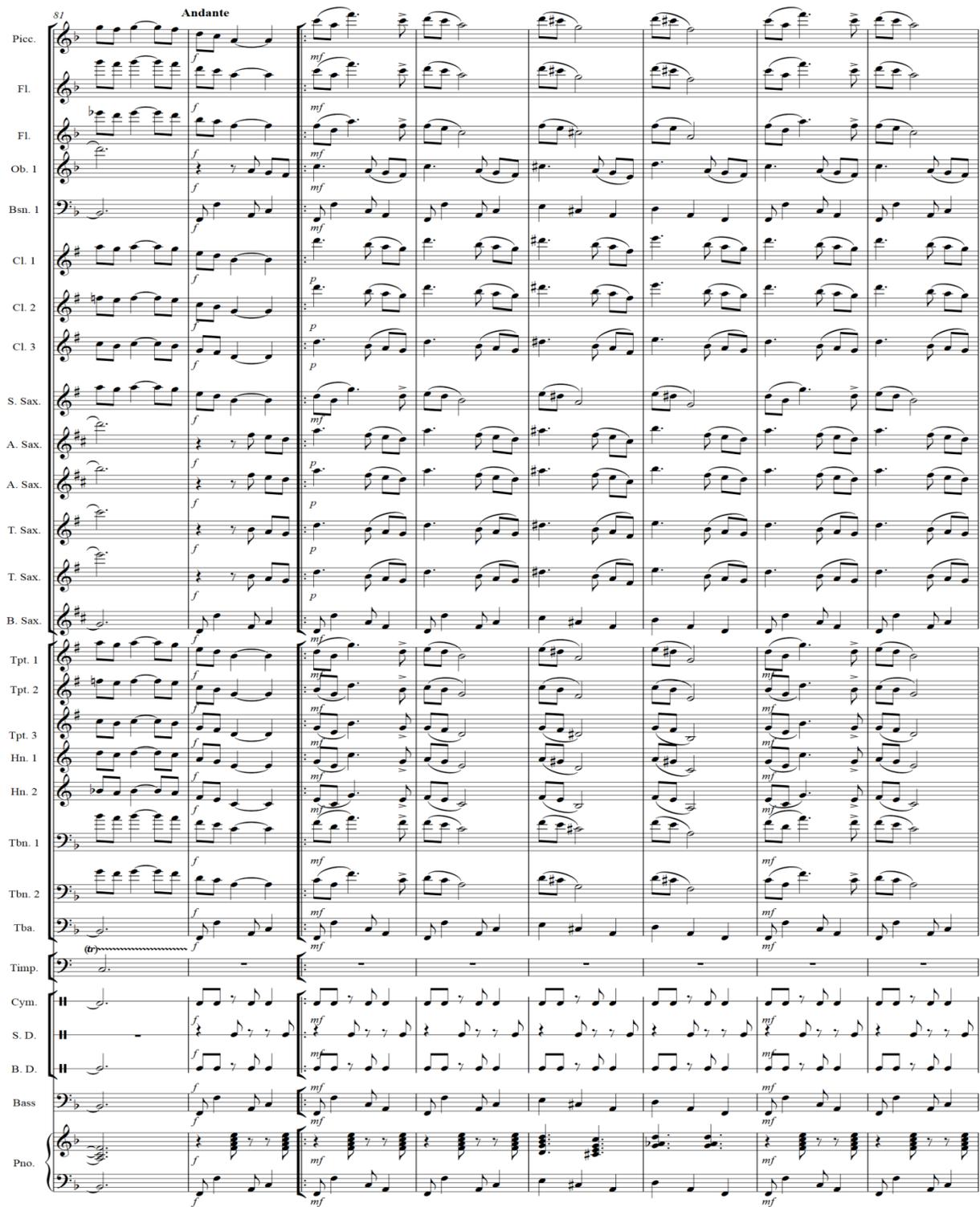
S. D. *mf* *p* *mf*

B. D. *mf* *p* *mf*

Bass *mf* *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf*

81 **Andante**



Picc. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Ob. 1 *f* *mf*

Bsn. 1 *f* *mf*

Cl. 1 *f* *p*

Cl. 2 *f* *p*

Cl. 3 *f* *p*

S. Sax. *f* *mf*

A. Sax. *f* *p*

A. Sax. *f* *p*

T. Sax. *f* *p*

T. Sax. *f* *p*

B. Sax. *f* *p*

Tpt. 1 *f* *mf*

Tpt. 2 *f* *mf*

Tpt. 3 *f* *mf*

Hn. 1 *f* *mf*

Hn. 2 *f* *mf*

Tbn. 1 *f* *mf*

Tbn. 2 *f* *mf*

Tba. *f* *mf*

Timp. *f* *mf*

Cym. *f* *mf*

S. D. *f* *mf*

B. D. *f* *mf*

Bass *f* *mf*

Pno. *f* *mf*



80

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



97

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

105 *Allegro*



Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

DANZA No. 3
PASACALLE
Più mosso





127

Picc.

Fl.

Fl.

Ob. 1

Bsn. 1

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

S. Sax.

A. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tba.

Timp.

Cym.

S. D.

B. D.

Bass

Pno.



129

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

145



Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



153

Picc. *mf*

Fl. *p*

Fl. *p*

Ob. 1 *mf*

Bsn. 1 *mf*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Cl. 3 *p*

S. Sax. *mf*

A. Sax. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf*

Tpt. 1 *pp*

Tpt. 2 *pp*

Tpt. 3 *pp*

Hn. 1 *pp*

Hn. 2 *pp*

Tbn. 1 *pp*

Tbn. 2 *pp*

Tba. *pp*

Timp.

Cym.

S. D.

B. D.

Bass *p*

Pno. *p*



161

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.





24

DANZA No. 4
CAPISHCA

185
Prestissimo

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



201

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

mf

209



Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

217



Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



225

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



233

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

mf

241



Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



249

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.

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



257

Picc.
Fl.
Fl.
Ob. 1
Bsn. 1
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
S. Sax.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
T. Sax.
B. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Timp.
Cym.
S. D.
B. D.
Bass
Pno.



CONCLUSIONES

El fusionar ritmos, melodías y armonía de la época actual con los géneros musicales tradicionales es trascendental para el enriquecimiento de la música ecuatoriana, a la par de creaciones de nuevas propuestas musicales. La música como las demás artes no es estática, se encuentra en constante movimiento y responde a los cambios socio históricos de la humanidad. La música ecuatoriana tradicional no es ajena a esta realidad; es responsabilidad de los compositores y arreglistas estar acorde con las necesidades que estos cambios exigen, y están en la obligación de poseer las herramientas musicales fundamentales enriquecidas también con las nuevas tendencias artísticas, acorde con el mundo actual.

La creación de nueva música ecuatoriana sin dejar atrás la música tradicional, implica actualizarla, recrearla, revitalizar sus contenidos estéticos; apoyando a la construcción de una identidad musical con nuevos elementos que aporten y no que desplacen a la música ecuatoriana.

Es necesario que los organismos estatales que velan por el desarrollo de la cultura nacional, incentiven la creación musical a través de una capacitación específica, concursos de composición, becas para realizar estudios en el extranjero, creación de centros de estudios y apoyo a los ya creados, con la respectiva actualización de la metodología de enseñanza-aprendizaje y pensum curricular.

El compositor es producto de la suma de muchos aspectos que influyen en el proceso de creación. Empezando por su idiosincrasia y formación personal, la formación académica, los acontecimientos a los que se encuentra expuesto al momento de la composición, el entorno físico y espiritual, y muchos otros elementos que influyen en una creación intelectual.

El proceso de creación, en este caso en particular, inicia con una idea original de estructura armónica y de forma. En el transcurso de la composición, esta idea se va transformando y tomando nuevos rumbos que no estaban en el plan original; esto va generando que la obra sea un ente casi individual con decisiones propias. El resultado es emocionalmente fuerte, al exponer al compositor ante todos tal y cómo es.



Cabe insistir en que la formación musical académica, al ser un factor fundamental de lo que un músico es como artista, debe partir de principios pedagógicos que promuevan un desarrollo musical y personal con fundamentos, y devenga en un ser creativo. Las falencias en este proceso de enseñanza-aprendizaje dejan vacíos innecesarios que traban un desarrollo de las capacidades innatas de una persona.

No solamente se trata de la creación de obras, el complemento indispensable es la difusión de las mismas. Se debe contar con la disponibilidad de las agrupaciones para interpretar y grabar las nuevas propuestas; posteriormente, los medios de comunicación deben cumplir con la normativa prevista en la ley relacionada con la difusión musical, teniendo espacios en medios escritos, radio y televisión para presentar y estimular a los lectores y audiencia a conocer nuevas composiciones.

Con el afán de cumplir uno de los objetivos planteados al inicio de este trabajo, que es difundir esta composición; se presenta conjuntamente a la partitura, la grabación en audio de la obra Suite Ecuatoriana en formato Wav y Mp3, para ser escuchada por el público en general y ser interpretada por cualquier banda sinfónica.



BIBLIOGRAFÍA

Alchourrón, Rodolfo. Composición y arreglos de Música Popular. Buenos Aires, Ricordi, 1991.

Espinoza Apolo, Manuel. Breve historia de las Bandas de Pueblo. <http://www.edufuturo.com/educación.php?c=1534>. Consultado enero 2012.

Guerrero Pablo & et al. Cantares: cancionero de música ecuatoriano, No 1. CONMÚSICA, Quito, 1997.

Guerrero, Pablo & et al. El Pasillo en la ciudad de Quito. Quito, Museo de la Ciudad, 2005.

Guerrero, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Conmúsica – Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito, 2001 -2002.

Hughes, Rupert. Music Lover's Encyclopedia. New York, Garden City Publishing, 1939.

Latham, Alison. Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008.

Molina Cedeño, Ramiro. Historia de Portoviejo. Quito, Ed. La Tierra, 2009

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

Navas, Myriam. Bandas de Pueblo del Distrito Metropolitano de Quito. Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2010.

Russo, Freddy. Opus Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador: El Jazz, Centro de Investigación y Cultura, Quito, 1988.

ENTREVISTAS

- ❖ Leonardo Arturo Cárdenas Palacios. Compositor y pianista.
- ❖ Manuel Eugenio Aúz Sánchez. Compositor y director de coro.
- ❖ Williams Ernesto Panchi Cúlqui. Compositor y pianista.