UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

Seis Miniaturas de Mesías Maiguashca:

Análisis de seis de las 7 Piezas para piano

Tesis de Grado Previa a la Obtención del Título
de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical

AUTOR: *LIC. DIEGO LIZARDO UYANA GUASUMBA*

DIRECTOR: *MGST. MERCEDES CRESPO*

CUENCA- ECUADOR
2016

RESUMEN

La presente tesis de maestría tuvo como propósito analizar seis de las *7 Piezas para piano* de Mesías Maiguahsca. Se llevó a cabo una investigación bibliográfica-histórica que nos revela el trabajo de un compositor ecuatoriano de vanguardia desde sus inicios como pianista hasta sus recientes propuestas creativas, enfocándose principalmente en la producción musical realizada para piano.

El trabajo se dedica al análisis de seis de las *7 Piezas para piano* pero no sin antes conocer el contexto creativo, el cual es de importancia ya que esto nos proporciona una aproximación al lenguaje en la música instrumental de Mesías Maiguashca; en este caso: música sin transformaciones ni mixturada con algún otro elemento sonoro-musical. Esto permitió conocer sobre las influencias y materiales utilizados para la creación de una obra de carácter pedagógico para piano solo.

El estudio se basó en la singularidad de cada una de las seis piezas, es decir, no existen parámetros estrictos y fijos para el análisis del corpus de la obra, sino que cada pieza dada su originalidad, ha sido objeto de un estudio particular; por supuesto que algunos aspectos del análisis se comparten pero la metodología propuesta es distinta en cada una de las piezas.

Para finalizar se aporta un video donde el compositor explica y describe brevemente estas piezas para piano y una entrevista donde expone el modo de construcción de la pieza “Tres melodías”; estos elementos permitieron recabar información sobre las demás piezas y coadyuvaron a la resolución de cuestiones analíticas.

PALABRAS CLAVE: MESÍAS MAIGUASHCA; 7 PIEZAS PARA PIANO, ANÁLISIS.

ABSTRACT

This master thesis was aimed to analyze six of the 7 Piano Pieces by Mesías Maiguashca. A literature-historical research was conducted that reveals the work of an avant-garde Ecuadorian composer from his beginnings as a pianist until his recent creative proposals, focusing mainly on music production made for piano.

The work is devoted to the analysis of six of the 7 Piano Pieces but not without knowing the creative context, which is important because this gives us an approach to language in the instrumental music by Mesías Maiguashca; in this case: music without transformations, not even mixed with some other sound-musical element. This allowed for information on possible influences and materials used for the creation of a pedagogical work for solo piano.

The study is based on the uniqueness of each one of the six pieces, in other words, strict parameters for analyzing the body of the work do not exist, but that each piece, given its originality, has been the subject of a particular study; of course, some aspects of the analysis are shared but the proposed methodology is different in each one of the pieces. To end, a video is provided where the composer explains and briefly describes these pieces for the piano through an interview where he outlines the manner of construction of the piece "Three

Melodies"; these elements allowed information to be gathered about the rest of the pieces and helped solve analytical questions.

KEYWORDS: MESÍAS MAIGUASHCA; 7 PIANO PIECES, ANALYSIS.

ÍNDICE

Página

Resumen 2
Abstract 4
Introducción 12

CAPÍTULO I

MESÍAS MAIGUASHCA. 17

1.1 Biografía 17
1.2 Sobre su trabajo musical. 22
1.3 Repertorio que incluye el piano 26

CAPÍTULO II

APROXIMACIÓN AL CONTEXTO CREATIVO DE LAS SEIS PIEZAS PARA PIANO DE MESÍAS MAIGUASHCA 29

2.1 Técnicas pianísticas contemporáneas 30
2.2 Influencia de Domenico Scarlatti y Béla Bartók. 32
2.2.1 Domenico Scarlatti. 32
2.2.2. Béla Bartók. 38

2.3 Concepto de melodía en el siglo XX, puntillismo y Webern – "Tres melodías" . . ……45
2.3.1 Concepto de melodía en el siglo XX 46
2.3.2 Puntillismo 48
2.3.3 Webern 49

2.4 Música popular ecuatoriana: El Chulla Quiteño (pasacalle) – "El ChuQui"…….51
2.5 El Móvil perpetuo – "Móvil perpetuo". 56
2.6 La poesía – "Te quiero…" 58
2.7 Henry Cowell – "Clusters" 62
2.8 Música popular: La salsa – "Mentiras" 64

CAPÍTULO III

“SEIS PIEZAS PARA PIANO”.. 69

3.1 Introducción 69
3.2 Análisis. 71
3.2.1 Tres Melodías. 75
3.2.2 El ChuQui. 121
3.2.3 Móvil perpetuo 150
3.2.4 Te quiero…. 170
3.2.5 Clusters…. 192
3.2.6 Mentiras…. 217

Conclusiones 232
Bibliografía. 234
Anexos 241

Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

Diego Lizardo Uyana Guasumba, autor de la tesis “Seis Miniaturas de Mesías Maiguashca: Análisis de seis de las 7 Piezas para piano”, 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, 24 de Mayo de 2016

Diego Lizardo Uyana Guasumba

C.I: 1716823859

Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Diego Lizardo Uyana Guasumba, autor de la tesis “Seis Miniaturas de Mesías Maiguashca: Análisis de seis de las 7 Piezas para piano” certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 24 de Mayo de 2016

Diego Lizardo Uyana Guasumba

C.I: 1716823859

DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo a mi mayor inspiración: Dios, mi hijo Camilo de Jesús, mi esposa Gladys y mi familia que siempre están presentes en mi corazón, alma y espíritu creador.

“Que la música siga fluyendo a través del corazón del Creador y llegue y se conjugue en un todo para cambiar las cosas malas del mundo. Talvez eso nos salvará ”

AGRADECIMIENTO

Al maestro Mesías Maiguashca por compartir y confiar su extraordinaria música conmigo.

A mi directora de tesis maestra Mercedes Crespo por sus valiosas sugerencias y soporte durante el proceso de gestación y culminación de la presente tesis.

A los pianistas Darío Bueno, Angélica Sánchez, Daniel Brito por su valiosa e importante colaboración en este proyecto.

Y a mis colegas, amigos y profesores de la maestría en Pedagogía e Investigación Musical y de la Universidad de Cuenca que también han contribuido de manera importante para la realización de este trabajo.

Gracias Jime por su paciencia y apoyo.

INTRODUCCIÓN

La elección de tema para el trabajo de tesis de maestría nace a raíz de la audición de la obra “6 Miniaturas para orquesta” de Mesías Maiguashca interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Cuenca (OSC), Ecuador, el 30 de Septiembre del 2011 (véase Maiguashca, s/fa). Esta obra originalmente fue concebida como *7 Piezas para piano* de carácter pedagógico que se escribieron en 2005 y 2008. Seis de las siete piezas fueron orquestadas para la OSC en 2010. Después de la audición de la versión orquestal surge la necesidad de investigar sobre los aspectos compositivos y orquestales que utiliza la obra, ya que relucía por su originalidad en cuanto a la orquestación y a la variedad de recursos compositivos utilizados dentro del lenguaje de música contemporánea. Además de esto, Mesías Maiguashca es un compositor que no prefiere el formato de orquesta sinfónica para realizar sus propuestas compositivas. Estos aspectos impulsaron la curiosidad por descubrir a un compositor ecuatoriano y su obra en el siglo XXI.

En un principio la investigación y posterior análisis se iba a centrar sobre las “6 Miniaturas para orquesta” es decir un análisis del procedimiento de orquestación basándose en las “*7 Piezas para piano”* sin embargo, dada la

magnitud y profundidad del estudio de la versión orquestal y la versión para piano, se comprobó que los resultados serían más de los esperados y se restringió el análisis a seis de las *7 Piezas para piano* las cuales son: “Tres melodías”, “El ChuQui”, “Móvil perpetuo”, “Te quiero…”, “Clusters” y “Mentiras”. Se dejó de lado la pieza “Pedales” por cuanto esa no se encuentra orquestada, ya que en palabras del compositor: “No encontré mecanismos en la orquesta para poder representar las resonancias creadas por los pedales de un piano” (Maiguashca M., comunicación por correo electrónico, 28 de agosto 2015).

El objeto de estudio de este trabajo son seis de las *7 Piezas para piano*, las cuales han sido sometidas a un exhaustivo análisis teórico musical donde se ha priorizado encontrar y conocer las principales herramientas y recursos compositivos*;* ya que las particularidades inherentes a cada pieza juegan un papel primordial para la comprensión del corpus de la obra.

El análisis de esta obra para piano permitirá a los compositores conocer acerca de algunas técnicas para la creación musical contemporánea para piano, y expandir así las referencias y recursos técnicos que podrán ser abordados en creaciones propias.

Todos aquellos músicos interesados en el acontecer pianístico de música contemporánea también obtendrán información para explorar nuevas

situaciones técnicas y compositivas que utilizan los compositores ecuatorianos del siglo XXI.

Los pianistas que deseen abordar la obra enriquecerán su repertorio al permitirse conocer sobre nuevas obras escritas para piano, lo que permitirá un acercamiento y familiaridad hacia la música de vanguardia, además sobre las técnicas aplicadas en la ejecución y nuevos enfoques creativos en la música académica ecuatoriana.

Comprender el lenguaje en la música instrumental de Mesías Maiguashca, en este caso el tratamiento creativo del piano que no tiene vínculo con posturas estéticas que incluyen música electroacústica o electrónica, es de primordial interés, ya que así se obtendrá un nuevo material musical vinculado al análisis en el marco de la contemporaneidad.

El trabajo está formado por tres capítulos: 1) Mesías Maiguashca; 2) Aproximación al contexto creativo de las seis piezas para piano de Mesías Maiguashca, 3) Seis piezas para piano.

El primer capítulo es de carácter introductorio, donde se expone una breve biografía del compositor, así como una delineación de su tendencia estilística compositiva y el repertorio que utiliza al piano como instrumento principal y en conjunción con otras fuentes instrumentales o electrónicas.

El propósito del segundo capítulo es recabar sobre las distintas influencias, motivaciones y recursos utilizados por el compositor para concebir las seis piezas para piano.

El tercer capítulo es el fundamento del trabajo donde el objetivo del análisis de las seis piezas es descubrir las diferentes técnicas compositivas que se utilizan.

Se analizaron las seis piezas de manera individual sin utilizar una metodología definida, ya que cada una tiene individualidad propia y por consiguiente su análisis es de carácter particular, donde por supuesto algunos aspectos son compartidos, no significando esto que tienen los mismos usos. Además, se realizó propuestas gráficas para evidenciar y describir el comportamiento de las configuraciones, texturas y evolución dinámica, es decir aspectos de importancia en cada pieza.

Los criterios para el análisis son los siguientes:

Obra / Elementos de análisis	“Tres Melodías”	“El ChuQui”	“Móvil perpetuo”	“Te quiero…”	“Clusters”	“Mentiras”
1. Breve descripción	x	x	x	x	x	x
2. Análisis de configuraciones	x	x		x		x
3. Análisis estructural-formal	x	x		x	x	x
4. Textura	x	x	x	x	x	x
5. Uso del pedal	x	x	x		x	
6. Desarrollo dinámico		x	x		x	
7. Desarrollo rítmico-interno			x			

Tabla 1. Criterios de análisis de las seis piezas para piano de Mesías Maiguashca.

Vale la pena recalcar que el intercambio directo con el compositor, y sus opiniones sobre el proceso creativo contribuyeron a una mejor comprensión de la obra musical. Este proceder justifica y garantiza un resultado óptimo que se dirige directamente a las zonas de pensamiento del creador en cuestión.

CAPÍTULO I: MESÍAS MAIGUASHCA

1.1 BIOGRAFÍA

Mesías Maiguashca es un compositor de la tercera generación de compositores ecuatorianos, que gracias a su formación fuera del país ha logrado nutrirse de visiones distintas y diferentes sobre la música occidental y su progreso. Establecido en USA, Argentina y Alemania; ha logrado desarrollar un lenguaje propio y original que es el resultado de su incesante investigación y búsqueda de nuevas propuestas artísticas-musical-sonoras. Su trabajo e itinerario “refleja la vida de otros muchos colegas en Latinoamérica de su generación” (Maiguashca, 1989, p. 45)

Nació en Quito el 24 de diciembre de 1938, su padre fue abogado oriundo de la provincia de Bolívar y su madre profesora nativa de la provincia de Tungurahua.

Imagen 1. Mesías Maiguashca, fotografía tomada de: http://cicus.us.es/25feb-%C2%B7-proyeccion-y-musica-electroacustica-%E2%80%93-conferencia-mesias-maiguashca/

Maiguashca (2001) describe que procede de raíces indígenas y fue educado en un colegio de élite de la ciudad de Quito, la música le proporciona un medio de individualización y diferenciación frente a los hechos de sentirse no perteneciente a un grupo y de no aceptar su medio socio-cultural, ya que fue criado en un ambiente urbano pobre. Vivió hasta 1957 en el Barrio de San Diego en la ciudad de Quito, y a decir de Maiguashca (1989) estudiar música clásica en su niñez-juventud de alguna manera le permite singularizarse. En este ambiente en los barrios del sur y en general en toda la ciudad de Quito existía una vida acústica muy intensa donde predominaba la “música nacional”.

Su acercamiento a la música según Kueva (2013) lo hizo gracias a un piano vertical que conjuntamente con una vitrola con discos de música europea, recibió su padre como pago por un servicio profesional. En aquel entonces el niño de siete años de edad es inducido por su padre a practicar el instrumento.

Sus estudios musicales los comenzó a los siete años aproximadamente, en clases particulares con el señor Ángel Honorio Jiménez a quien llamaban “don Angelito”, aquel maestro era paisano de su padre, de él recibiría las primeras nociones de armonía y de piano aproximadamente por tres años. En este periodo aprendería a trabajar constantemente y arduamente para dominar problemas técnicos de escritura musical. Aprendió también composición de Jiménez, quién en algunas ocasiones le aconsejó no componer sin antes

aprender las reglas de la composición. Mesías Maiguashca (1989) comenta que Jiménez solía decir: “imagínese que un cirujano opere antes de haber dominado las reglas de su arte” (p. 47).

Ingresó en el Conservatorio Nacional de Música donde estudió piano siguiendo los patrones de enseñanza europeos, “enmarcado en el disciplinamiento de la escucha, la destreza instrumental, la ausencia de músicas locales como referente pedagógico […]” (Kueva, 2013, p. 10). Sobre su experiencia en el conservatorio Maiguashca (1989) relata que era un ambiente lindo donde se formó un núcleo de amistad que todavía dura hasta ahora. Recuerda que sus primeros maestros fueron: Carrera, profesor de piano, Sr Orti, profesor de solfeo y la señora Françoise Lambert que vino de Francia a dar clases de piano. Lambert le enseñó a trabajar las cosas hasta el fin, modalidad a la cual no estaba acostumbrado.

De esta relación maestra-discípulo se presenta una situación definitoria en su vida como músico-compositor: Maiguashca debía presentar un concierto en la Casa de la Cultura; preparó un programa que incluyó una obra de su maestro Ángel Jiménez titulada: “Romanza en Do menor”, pero todavía le faltaba una pieza para el concierto. Maiguashca (1989) se refiere en estos términos acerca de su aproximación a la composición: “la señora Lambert me propuso esta y otra composición pero en realidad yo dije no, voy a componer una pieza, la señora Lambert se quedó un poco perpleja y me dijo: bueno

hágalo” (p. 47). Compuso una sonatina para piano[1], este fue su primer acercamiento a la composición y una revelación en la vida del compositor.

En 1959 viajó a Estados Unidos donde comienza su formación en la Eastman School of Music en Rochester, Nueva York, con una beca concedida por la comisión Fulbright.

Sus estudios se encaminaron hacia el aprendizaje del piano y la composición. En este entorno las propuestas compositivas no le ayudaron a establecer una relación con su propia identidad y visiones. Su adiestramiento durante su estancia en Rochester así lo demuestra:

> La formación académica en Eastman fue buena pero aburrida, particularmente en lo que se refiere a la composición musical. La instrucción de composición fue extremadamente, no diría ni académica, sino de rutina, y el hecho de que aquellas proposiciones composicionales que me hacían, el hecho que no tuviesen relación con mi intimidad, me molestaba mucho. (Maiguashca, 1989, p. 48)

Participó como parte del coro de la escuela donde le impresionó la literatura coral que se interpretaba: las cantatas, misas y pasiones de J. S. Bach, los réquiems de Mozart, Verdi, misas de Stravinsky, música contemporánea, etc.

[1] Obra fuera de catálogo de obras de Mesías Maiguashca

Sus clases de composición se limitaron a ejercicios estilísticos en base a modelos de Paul Hindemith, Béla Bartók e Igor Stravinsky. En este devenir de estudiante adopta un papel más decisivo en lo que respecta a la composición y realiza una sonatina para dos flautas[2] al estilo de Hindemith y una sonata para clarinete[3] la cual orquestó y fue ejecutada varias veces por la orquesta de la escuela.

En 1963 viajó a Buenos Aires como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella donde residió hasta 1965. Entre sus maestros de aquella época se cuentan Alberto Ginasterra (fundador), Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, Olivier Messiaen. Según Maiguashca (2008b) este periodo fue importante en su formación y la de sus compañeros compositores ya que recibieron información sobre la Escuela de Viena (Schönberg, Berg y desde luego Webern) y la vanguardia europea de entonces donde figuran Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e Iannis Xenakis. Tuvieron un primer acercamiento con la música electroacústica. Fruto de su estancia en Buenos Aires compuso: “Variaciones para Cuarteto de Vientos”[4]

[2] Obra fuera de catálogo de obras de Mesías Maiguashca

[3] *Sonata para clarinete y piano* (Rochester, 1961). Opus -2 de Mesías Maiguashca compuesta para el clarinetista hawaiano (Hawai) Henry Miyamura. Estrenada en Ecuador por Benito Tayupanda en el año 2013. Este indicio es de importancia ya que muestra una predilección (como lo muestra al comienzo de la creación de sus obras) de llevar al formato de orquesta sinfónica una obra para instrumento solista y piano (instrumentos acústicos). Técnica que la realizará a *7 Piezas para piano*.

[4] Obra fechada en 1963. Opus -1

(1963), "Cuarteto de Cuerdas"[5] (1964) y comienza la composición de lo que sería "Boletín y Elegía de las Mitas" (2007) sobre texto de César Dávila Andrade.

Después de cuatro años en Estados Unidos y dos en Argentina regresó a Ecuador en 1965 donde no encontró oportunidad de realizarse como compositor. Como señala Maiguashca (1989) en su retorno a Quito pasó un año tratando de integrarse a la vida social y cultural de país. Esto fue un fracaso ya que sufrió un vacío creativo y económico que no permitió que pudiese dedicarse a la composición.

1.2 SOBRE SU TRABAJO MUSICAL

Desde 1966 hasta 1973 tuvo contacto con K. Stockhausen, quien es probablemente la influencia principal en el desarrollo de su personalidad musical. Fue asistente del Estudio de la Radio de Colonia, donde desde su llegada a Europa se interesó por la utilización de técnicas electroacústicas en la composición.

Mesías Maiguashca (1995):

> Fue para mí un descubrimiento importante al llegar a Europa el encontrar que era posible utilizar grabaciones sonoras y transformarlas

[5] Obra fechada en 1964. Opus 1

> de diversas maneras. Empecé inmediatamente a trabajar con estas técnicas utilizando documentos sonoros relativos a mi vida. Así pude comenzar a hablar 'en primera persona' por así decir, pude escribir 'música autobiográfica' (Hör-zu, Ayayayayay, Oeldorf 8). Me dediqué entonces a aprender las bases de la música electroacústica, en general, y en particular de la naturaleza del sonido (p. 4)

Para Maiguashca (2009) su trabajo en estudios de música electrónica le hizo evidente que: la "nota" con altura precisa es tan sólo un punto específico de lo que se podría llamar un continuo tímbrico. El punto de partida es una sola onda; añadiendo otras se pueden producir los espectros armónicos deducidos por operaciones aritméticas (ondas triangular, cuadrada, etc.), estos espectros armónicos corresponden a los instrumentos de la orquesta europea que producen "notas", espectros progresivamente inarmónicos (como los de las campanas), para terminar en un pseudo ruido blanco. El segundo tratamiento es un tránsito por substracción que, comenzando con "ruido blanco" produce "ruidos coloreados" con ámbitos cada vez más estrechos, para terminar con un espectro casi sinusoidal.

El explorar ese inmenso espacio tímbrico más allá de la "nota instrumental" ha sido punto central de su preocupación musical.

Su acercamiento a la música, sobre todo a la música electrónica, fue eminentemente empírico. El deseo de comprender el hecho empírico le obligó a crear una explicación, una "teoría", que provocó nuevamente el siguiente acto empírico, y así sucesivamente: "primero actuar y luego reflexionar, para actuar nuevamente y luego reflexionar…" como ya lo ha manifestado en algunas ocasiones.

El poder grabar sonidos y luego procesarlos constituyó para Mesías Maiguashca un método completamente nuevo de trabajo.

Otro aspecto característico de sus obras, el cual descubre y desarrolla en Europa es la utilización de objetos sonoros[6], los cuales tienen su origen en el marco de su trabajo pedagógico en Metz a comienzos de los años 80**.** Mesías Maiguashca se refiere a su exploración tímbrica con objetos sonoros de la siguiente manera: **"**Iniciamos con Andrea Atlanti una construcción de objetos de metal y micrófonos de contacto (lo bautizamos como KLANGOBJEKTE, en alemán 'objetos sonoros'). Analicé posteriormente los sonidos resultantes y los utilicé como modelos para instrumentos diseñados en el computador" (Maiguashca, 1995, p. 5).

[6] Objetos Sonoros: Maiguashca los define como: todo lo que no es **"nota"** o expresado de otra manera, todos los sonidos que tienen espectros **no armónicos.** Más información en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-objetossonoros.pdf

Entre los trabajos que utilizan esta fuente sonora podemos citar el ciclo “Reading Castañeda” (1993), “Holz arbeitet I y II” (2005), “Bagatelas para Trombón Bajo, Cello y Objetos Sonoros” (2012) “Boletín y Elegía de las Mitas” (2007), y recientemente “Canción de la Tierra” (2013) obra estrenada en Ecuador.

Como una síntesis de las diferentes fuentes de su labor creativa Maiguashca (2009) las explica de la siguiente manera:

> 1. La tradición de la música nacional-popular-folclórica de mi país, útero acústico en que viví los primeros 20 años de mi vida.
> 2. La tradición de la música europea que ha formado mi alter-ego artístico: desde Bach hasta Stockhausen, pasando por Schubert, Mahler, Debussy, Webern y todos "los otros".
> 3. La experiencia sónica proporcionada por "mi" descubrimiento de la música electrónica y de la "neue Musik" en Europa.
>
> Las dos primeras son aspectos de lo heredado y de lo aprendido. La tercera ha sido una búsqueda individual, necesaria, compulsiva (p.1)

La obra de Mesías Maiguashca se caracteriza por utilizar vínculos con la modernidad, en donde uso de tecnología y la creación de nuevos instrumentos que llama objetos sonoros son características sonoro-compositivas que utiliza para definir su propio lenguaje.

1.3 REPERTORIO QUE INCLUYE EL PIANO

Con respecto a la utilización del piano que realiza Mesías Maiguashca podríamos hacer un seguimiento desde el comienzo de su vida como pianista y desde luego como compositor.

Obras para piano(s) solo		
Opus	***Obra***	***Año***
*	Sonatina para piano*	1958
*	Epigramas*	1962
*	Pequeños estudios, piano a cuatro manos*	1965
*	Solo, versión para piano *	1971
22	La Seconde Ajouteé para 2 pianos	1984-1986
59	*7 Piezas para piano*	2005-2008
78	Tango en sol menor para piano	2014
Obras para instrumentos acústicos y piano		
-1	Sonata para clarinete y piano	1961
Obras para piano y cinta		
*	Solo, para un instrumentista y cinta*	1968
Obras para piano y electrónica		
48	DarVar para piano virtual a 4 teclados	2004

Obras con instrumentos acústicos, electrónica y piano		
14	Agualarga para dos pianos, vibráfono y electrónica	1978
40	"de 'Deutsches Requiem' '", para saxofón, piano, percusión, 2 samplers y electrónica	1997-1998
43	"La noche cíclica", 43/2001: "La noche cíclica", para violín, cello, piano, marimba y 4 seguidores de amplitud	2001
46	"11*11", para violín, viola, violoncello, piano y electrónica	2002
60	"El Negro Bembón", para piano, objetos sonoros de madera y electrónica.	2008
** Fuera de catálogo de obras del compositor*		

Tabla 2. Obras de Mesías Maiguashca que incluyen al piano como instrumento utilizado en sus obras.

Una síntesis de su trabajo para piano que conllevaría posteriormente a crear las *7 piezas para Piano,* Maiguashca (2005) la describe de la siguiente manera:

> Componer para el piano se me hizo igualmente difícil por la cantidad y perfección de la literatura para el instrumento. Tuve la impresión de que todo había sido ya dicho. Decidí entonces utilizar el piano solo en conjunción con electrónica (como *en* ***Agualarga*** y La ***Seconde Ajoutée*****),** para servirme así de un instrumento con "extensiones", con nuevas posibilidades. O, como en ***DarVar*** crear directamente un instrumento virtual.”

La intención creadora de Mesías Maiguashca se centra en descubrir y explorar distintas maneras de utilización y escritura para piano. De este itinerario compositivo obtiene y aprovecha nuevos recursos tímbricos, dinámicos y texturales que los utiliza en sus propuestas sonoras. Aprovecha al mismo tiempo la tecnología, pero teniendo en cuenta el respeto por la tradición (técnica); conjugando estos aspectos logra una expresión de su propia identidad y visión sonora.

CAPÍTULO II: APROXIMACIÓN AL CONTEXTO CREATIVO DE LAS "SEIS PIEZAS PARA PIANO" DE MESÍAS MAIGUASHCA

Como una aproximación al lenguaje en la música para piano de Mesías Maiguashca, en este capítulo se exponen las distintas motivaciones y recursos utilizados para concebir seis de las *7 Piezas para piano.* El entendimiento y aplicación del conjunto de conocimientos técnicos y teóricos son sustanciales para la elaboración de cada pieza en el corpus de la obra. Algunos aparecen de manera explícita (Móvil perpetuo) y otros de manera implícita (El ChuQui), pero cada pieza se enfoca principalmente en el desarrollo creativo con diferentes técnicas. Se inicia con una explicación de las técnicas pianísticas contemporáneas, ya que se trata de un corpus destinado a la interpretación pianística, luego se presentan los nexos y vínculos con la obra de Scarlatti y Bartók. Posteriormente se señalan las herramientas o aspectos tomados en cuenta por el compositor en relación directa con la pieza en la que se ha utilizado el procedimiento.

Se enlistan las piezas y los recursos utilizados en cada una de ellas.

Seis de las *7 Piezas para Piano*	**Recursos utilizados**
1. Tres melodías	Concepto de melodía en el siglo XX, puntillismo y la influencia de Webern.
2.El ChuQui	Música popular ecuatoriana: El Chulla Quiteño (pasacalle)

3. Móvil Perpetuo	El móvil perpetuo
4. Te Quiero…	Literatura - La poesía
5. Clusters	Henry Cowell – New Musical Resourses – Tone Clusters
6. Mentiras	Música popular: La salsa

Tabla 3. Relación de seis de las *"7 Piezas para piano"* de Mesías Maiguashca y los recursos utilizados.

2.1 TÉCNICAS PIANÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Los compositores del siglo XX y XXI han estado planteándose las posibilidades de ir más allá de los usos habituales de los instrumentos utilizados en occidente. De esto se desprende que compositores como: Béla Bartók, Igor Stravinsky, Henry Cowell, Colon Nancarrow, Luciano Berio, John Cage, George Crumb, Helmut Lachenmann entre otros han ido tras la búsqueda de nuevas sonoridades que permitieran considerar al piano como un instrumento de varias y múltiples posibilidades técnicas, tímbricas y expresivas.

En este contexto las técnicas pianísticas contemporáneas son de importancia, ya que exponen los posibles usos y exploraciones que los compositores imprimen en cada obra. Estas utilizaciones se relacionan con el desarrollo tímbrico, textural y dinámico así como con el nivel de dificultad de las piezas. Vislumbrar estas técnicas pianísticas contemporáneas ayudará a

evidenciar posibilidades interpretativas y en mayor o menor medida su componente pedagógico.

Las llamadas “extended techniques” son “técnicas que alteran el timbre natural del instrumento” (Cano, 2014, p.19) y que amplían los recursos sonoros de los usos tradicionales.

Ishii Reiko (2005) presenta una clasificación de las principales aportaciones técnicas del piano en el siglo XX:

> 1) Efectos especiales producidos en el teclado tales como “tone clústers” y la pulsación de notas sin que se produzca sonido; 2) Ejecución de sonidos en el interior del piano (arpa armónica) tales como punteado, golpeado, acariciado o frotamiento de las cuerdas con dedos, uñas, baquetas u otros objetos y realización de glissandos y trémolos sobre las cuerdas, sumado esto frotamiento
>
> de las cuerdas con arcos; 3) Interpretación combinada de las dos manos donde la una realiza la ejecución tradicional sobre el teclado y la otra realiza armónicos, o silenciamiento o amortiguamiento de las cuerdas; 4) Adición de materiales extraños en el interior del piano (Piano preparado); 5) Uso de sonidos realizados en la caja de resonancia (percusión); 6) Uso de microtonos; 7) Uso de micrófonos; 8) Incorporación de fuentes extra musicales tales como la voz humana

(cantando, hablando o susurrando) mientras se interpreta el instrumento; 9) Nuevos efectos con los pedales.

En seis de las *7 Piezas para piano* se abordan algunas de las técnicas especificadas por Reiko (2005). Su uso tiene relación con el cometido pedagógico de la obra, ya que también es de interés del compositor dar a conocer la aplicación y posibilidades de las técnicas extendidas del piano.

2.2 INFLUENCIA DE DOMÉNICO SCARLATTI Y BÉLA BARTÓK

Mesías Maiguashca trabaja las *7 Piezas para piano* basándose en el modelo de las sonatas de Doménico Scarlatti y el Mikrokosmos de Béla Bartók; ambos compositores presentan rasgos que les confieren ser músicos que escribieron piezas por así decirlo de carácter y propósito pedagógico en épocas distintas. La importancia e influencias a través de estos compositores en la literatura pianística, plantean búsquedas o puntos en común con Mesías Maiguashca.

2.2.1 Doménico Scarlatti

Doménico Scarlatti (1685-1757) virtuoso del teclado escribió más de seiscientas sonatas para teclado, todas ellas durante sus últimos veintinueve años de vida. Como indica Siepmann (2003) nos encontramos frente a uno de los grandes creadores tardíos de la historia del barroco italiano. La catalogación de sus obras las realizó Ralph Kirkpatrick, y por eso el número de

sonata va precedido de una K. Publicó 30 sonatas en una compilación llamada "Essercizi per gravicembalo"[7], en Londres presumiblemente a principios de 1739. Esta colección es la única publicación de música para tecla hecha bajo su supervisión. Scarlatti realizó en esta colección un prefacio interesante al lector: "… no busques en estas sonatas profundo entendimiento sino juego ingenioso del arte… muéstrate más humano que crítico y el goce será mayor. Vive feliz". Así Scarlatti vivió sus últimos años de vida en la península Ibérica, sirviendo a las cortes de España y Portugal.

Según Milán 2007 Scarlatti utiliza únicamente la sonata bipartita para lograr una cantidad de hallazgos como: el desarrollo de niveles inimaginables en su época de la técnica, una invención impresionante de nuevas fórmulas idiomáticas, atrevimientos armónicos, a los que en muchas ocasiones sólo se puede llegar improvisando sobre un teclado, diversidad de texturas sonoras, descubrimiento de nuevos recursos del clave, diferencia extrema y variadísima de caracteres entre sonatas, nuevos coloridos, y el mestizaje de la música popular con la culta (p. 7).

Con respecto a lo señalado por Milán (2007), la relación de la obra de Scarlatti y el trabajo de Mesías Maiguashca en *7 piezas para piano,* se articula

[7] Gravicémbalo: Era un cémbalo con tesitura ampliada en los graves. Una ampliación que más tarde tendrá lugar en el agudo. Definición de Daniel Vega Cernuda en Ciclo – Ejercicios musicales en el barroco tardío. Notas al programa: Primer concierto. En http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc901.pdf

en varias líneas compositivas como por ejemplo: en el procedimiento de creación de la pieza “Tres melodías” (véase Anexo 3), el aparente “mestizaje” con la música popular en las obras “El ChuQui”, “Te Quiero…” y “Mentiras” y la diversidad de texturas sonoras en “Móvil perpetuo”. Además que la aparente influencia de Scarlatti en las *7 Piezas para piano,* se puede remontar al comienzo de sus estudios musicales como pianista “donde tuvo el placer de aprender algunas de las sonatas de Scarlatti.” (Maiguashca M., comunicación por correo electrónico, 01 de marzo 2016). Se menciona al compositor italiano por primera vez en su obra “La Seconde Ajouteé para 2 pianos” (1984-86); Maiguashca describe a la obra de la siguiente manera:

> “[…] consiste de una serie de pequeñas piezas, pensemos en las sonatas de Scarlatti o en el Microcosmos de Bartók. Como en estas obras “La Seconde Ajouteé” no es un ciclo cerrado, nuevas piezas pueden ser añadidas al ciclo. El orden de ejecución de ellas no es determinado”[8]

En este sentido “las piezas de la Seconde Ajoutée y las *7 Piezas para piano* ostentan varias características comunes con las sonatas de Scarlatti. “Son piezas de forma pequeña, de estructuras desarrolladas en base a un punto de partida musical y técnico, esto es monotemáticas. Son obras muy pianísticas en el sentido de utilizar los recursos del instrumento, casi como "ejercicios"

[8] Véase Anexo 1

alrededor de un motivo musical-técnico". (Maiguashca M., comunicación por correo electrónico, 01 de marzo 2016).

En *7 Piezas para piano* se utiliza algunos de los enfoques pianísticos de Scarlatti, que según Siepmann (2003) son: "el cruce de las manos, progresiones rápidas de terceras y sextas, los saltos de octavas, […] (p. 172).

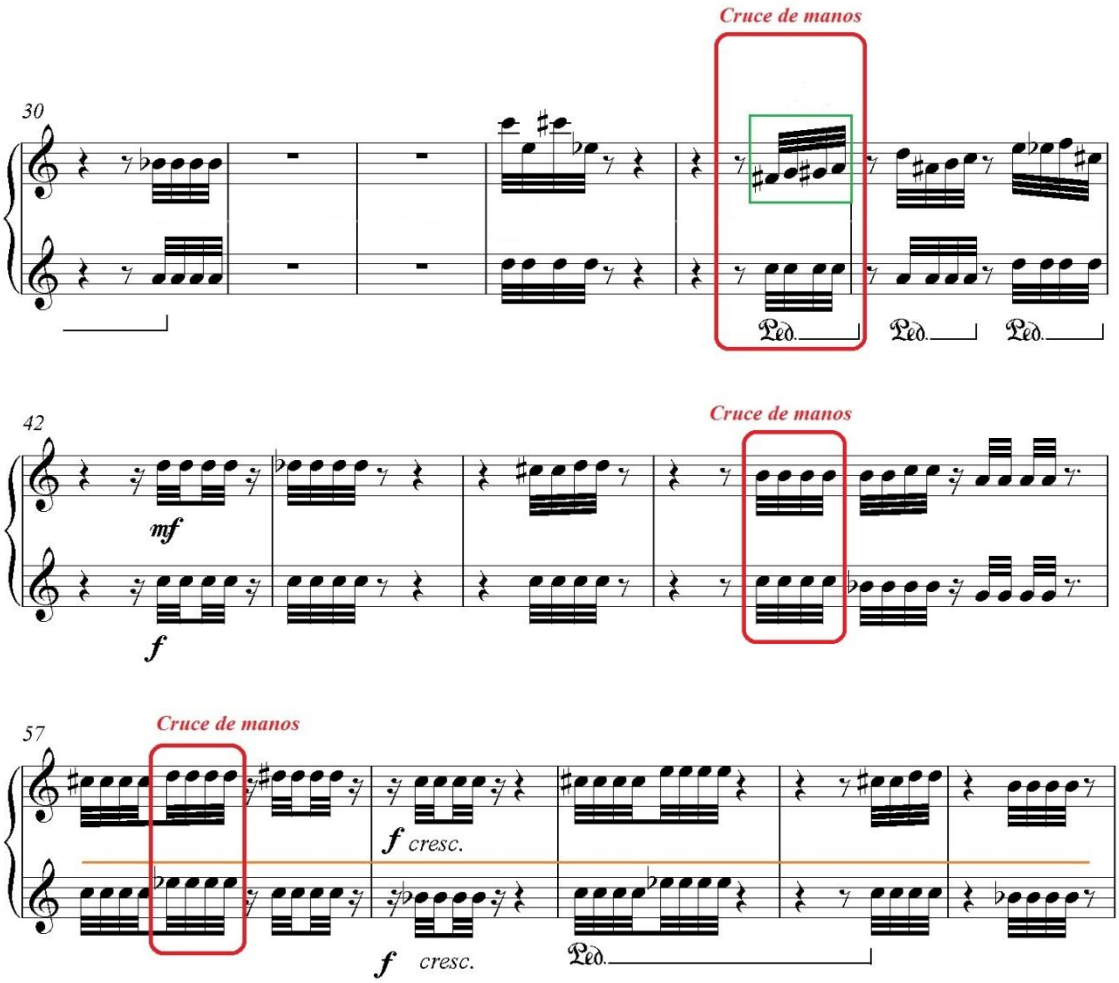


Imagen 2. Cruce de manos en la pieza "El ChuQui" de *7 Piezas para piano.*

Progresiones de terceras (Mentiras)

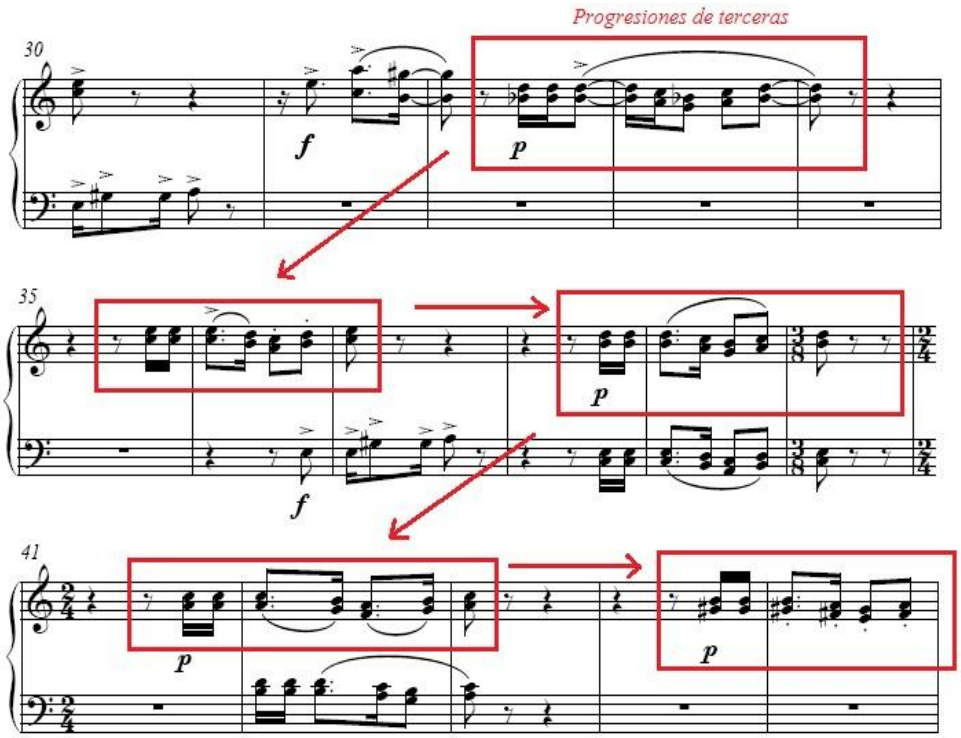


Imagen 3. Progresiones de terceras en la pieza “Mentiras” de *7 Piezas para piano*

Saltos de octavas (Tres melodías)

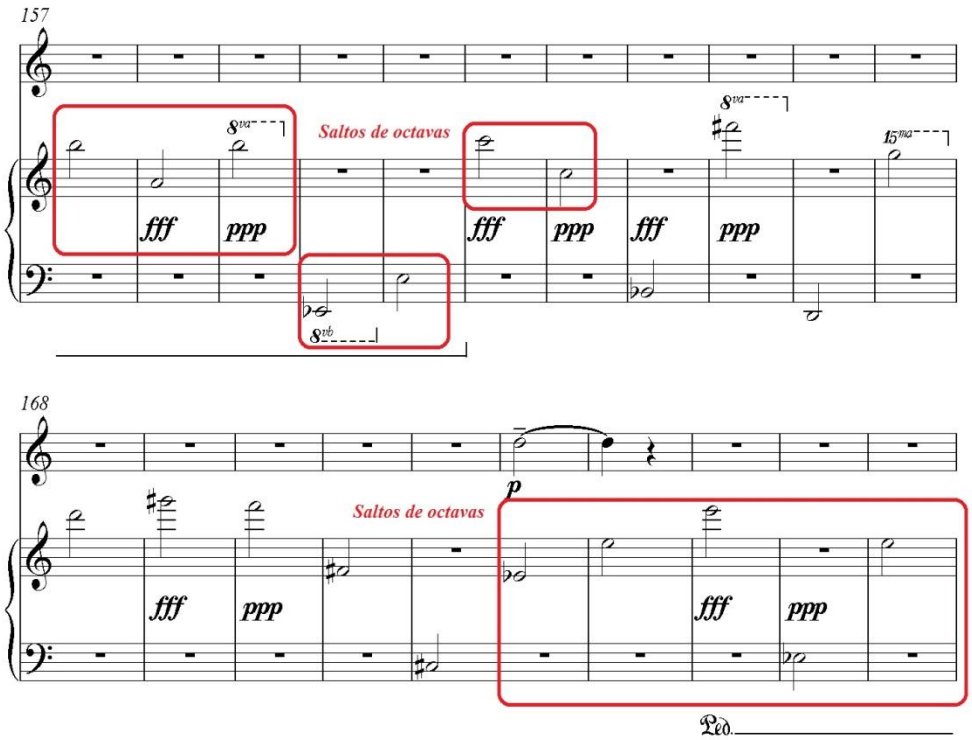


Imagen 4. Saltos de octavas en la pieza “Tres melodías” de *7 Piezas para piano.*

La forma de organizar piezas independientes que son parte de un corpus individual es utilizada habitualmente por el compositor (*7 Piezas para piano* y “La Seconde Ajouteé”), estas piezas pueden ser tocadas individualmente y en cualquier orden, al igual que las sonatas de Scarlatti.

7 Piezas para piano(2005-08)	La Seconde Ajouteé para 2 pianos (1986) [9]
Tres melodías	Sul C
El ChuQui	Sarabande I
Pedales	A9-B11-C11-D8-E12-F9-G12-H10-I11-J12-K9-L6
Móvil perpetuo	Saranbande II
Te Quiero	Salve
Clusters	Sul B
Mentiras	

Tabla 4. Piezas que se incluyen en “*7 Piezas para piano” y* “La Seconde Ajouteé para 2 pianos.

[9] Maiguashca, Mesías. ***La Seconde Ajoutée*** (1984-86Audio disponible en http://www.maiguashca.de/index.php/es/1980-1989-a/349-221984-86-la-seconde-ajoutee-es

2.2.2. Béla Bartók

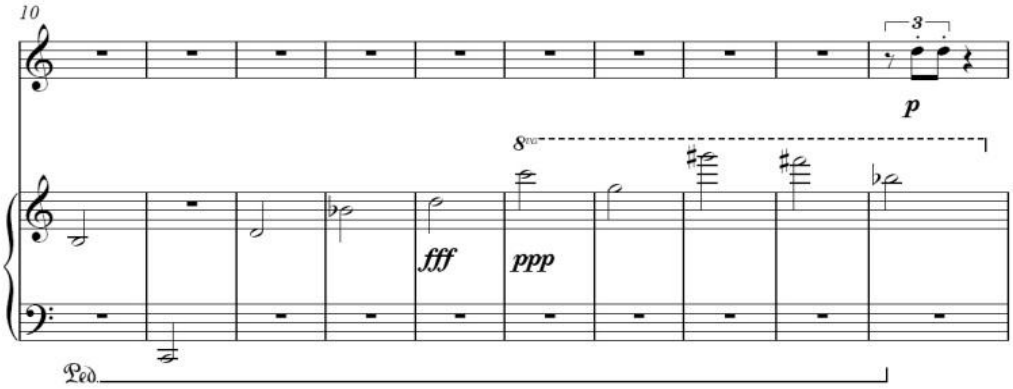
Béla Bartók también fue pianista y junto con Zoltán Kodaly descubrieron la música folclórica de Hungría. En las composiciones de su madurez Bartók utiliza recurrentemente estos temas. Un ejemplo de eso son sus quince canciones de campesinos húngaros y la sonata en tres movimientos. Por otro lado una aportación importante desde el punto de vista pedagógico es “El Mikrokosmos” que muestra un compositor y a la vez un profesor de piano.

Consta de ciento cincuenta y tres piezas que están compiladas en seis volúmenes que se presentan a manera de etapas de dificultad y reforzamiento de la técnica pianística. Estas piezas se desarrollan desde los elementos básicos hacia obras complejas “que constituye una verdadera investigación de casi todos los aspectos inherentes al potencial del piano” (Siepman, 2003, p.171). La motivación de Bartók para crear estas piezas fue el inicio de su hijo Peter en sus estudios musicales, entonces Bartók en el año de 1936 comienza la creación de la colección del Mikrokosmos, culminándolo tres años después, “incorporando algunas piezas escritas una década atrás” (Burkholder P. & Palisca C. 2010. p. 173). La colección fue publicada en 1940 por Boosey and Hawkes.

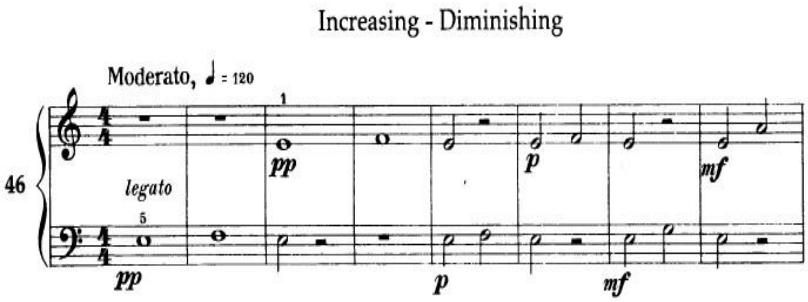
La relación entre “Mikrokosmos” de Bartók y seis de las *7 Piezas para piano* es tangible en la dificultad y materiales utilizados, ya que por ejemplo comparten el mismo principio de composición para una de las piezas en ambos corpus: Móvil perpetuo (Mesías Maiguashca) y Perpetuum mobile (Béla

Bartók). A continuación se presentan una comparación de obras del Mikrokosmos de Bartók y su relación con seis de las *7 Piezas para piano* de Mesías Maiguashca.

Mesías Maiguashca
“Tres melodías”



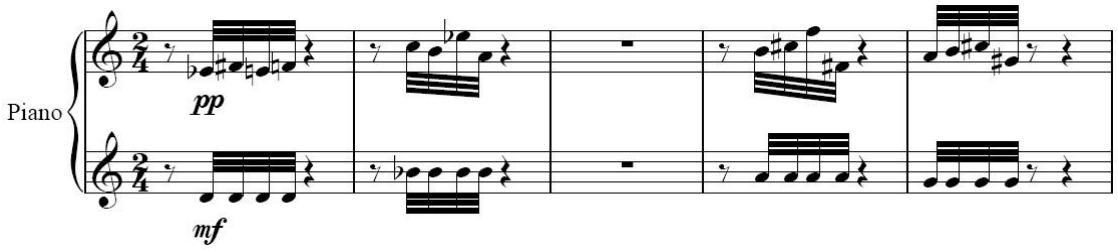
Béla Bartók
Mikrokosmos - Libro II – 46: Increasing – Diminishing



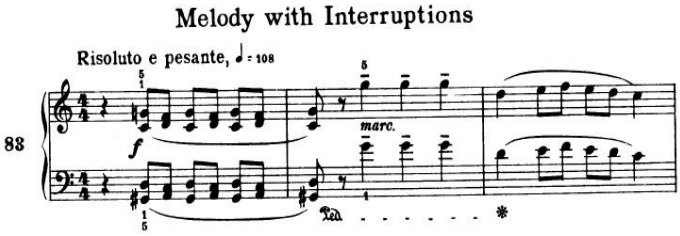
Ambas obras hacen un uso detallado de la dinámica, además comparten similitud en los valores rítmicos utilizados.

Tabla 5. Comparación de la obra “Increasing – Diminishing” del Mikrokosmos de Bartók y su relación con “Tres melodías”

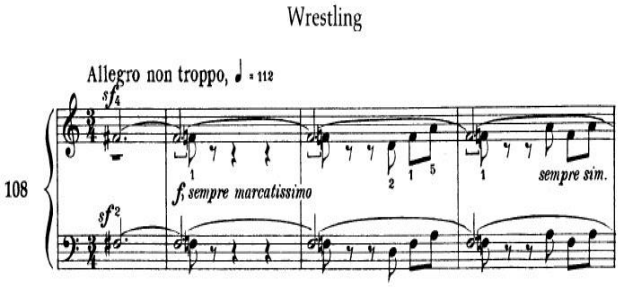
Mesías Maiguashca
“El ChuQui”



Béla Bartók
Mikrokosmos - Libro III – 83: Melody with Interruptions



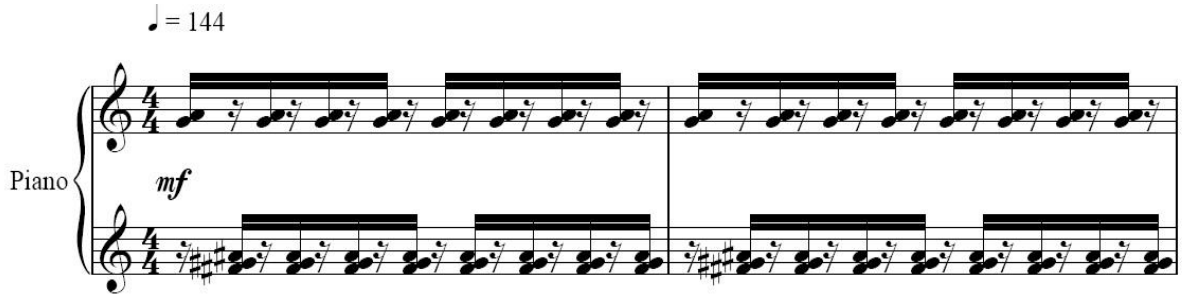
Béla Bartók
Mikrokosmos - Libro IV – 108: Wrestling



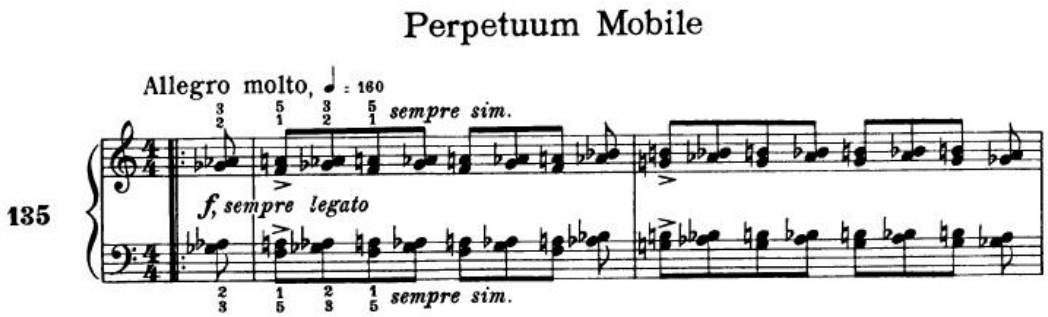
“El ChuQui” utilizada la técnica de la fragmentación (interrupción con silencio), el principio es similar en “Melody with Interruptions”. Además, “El ChuQui” utiliza una nota que se mantiene mientras otras se mueven melódicamente como en “Wrestling”.

Tabla 6. Comparación de las obras “Melody with Interruptions” y “Wrestling” del Mikrokosmos de Bartók y su relación con “El ChuQui”

Mesías Maiguashca
“Móvil perpetuo”



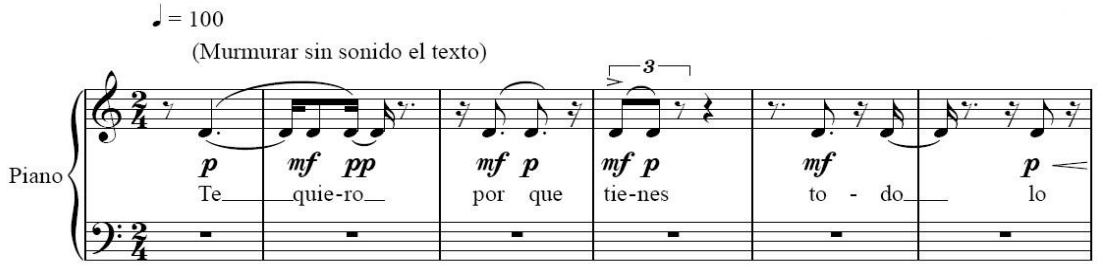
Béla Bartók
Mikrokosmos - Libro V – 135: Perpetuum mobile



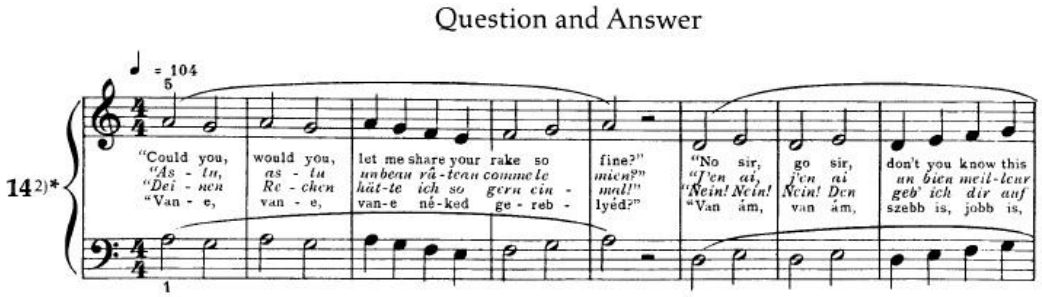
Ambas comparten características similares. Utilizan una figura rítmica que se mantiene durante toda la obra generando un movimiento perpetuo, son piezas de tempo rápidas**.**

Tabla 7. Comparación de la obra “Perpetuum Mobile” del Mikrokosmos de Bartók y su relación con “Móvil perpetuo”

Mesías Maiguashca
“Te quiero…”



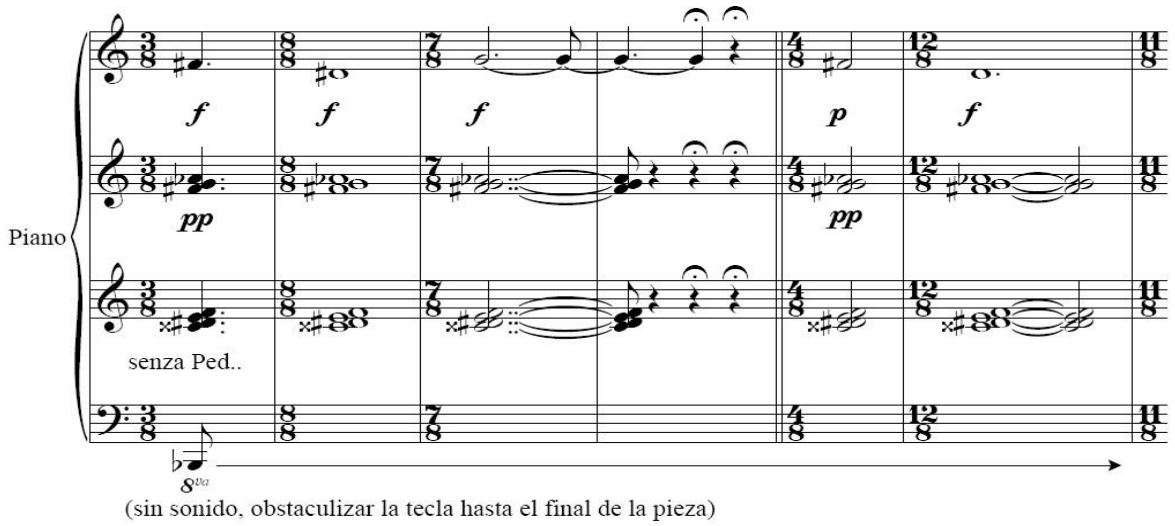
Béla Bartók
Mikrokosmos - Libro I – 14: Question and answer



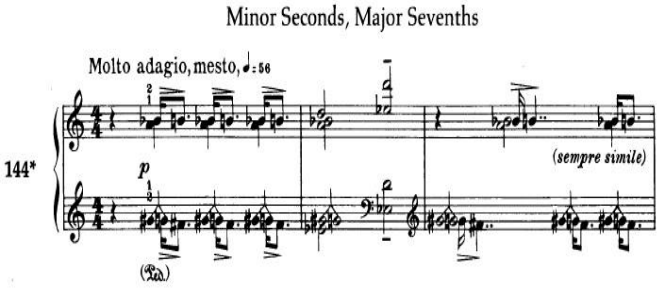
Utiliza el texto para obtener cierta sensación fonética que ayudará a desarrollar la fórmula rítmica instaurada.

Tabla 8. Comparación de la obra “Question and answer” del Mikrokosmos de Bartók y su relación con “Te quiero…”

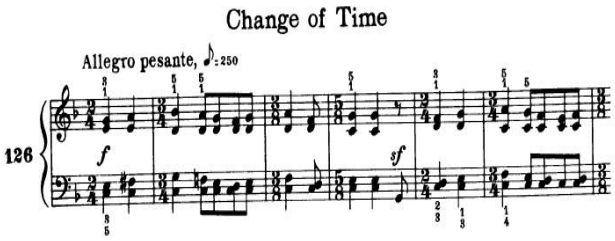
Mesías Maiguashca
“Clusters”



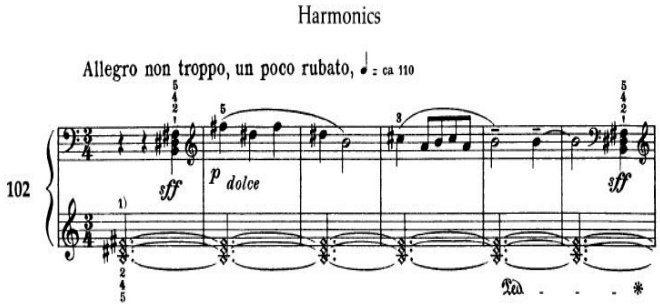
Béla Bartók
Mikrokosmos - Libro VI – 144: Minor Seconds, Major Sevenths



Béla Bartók
Mikrokosmos - Libro V – 126: Change of time



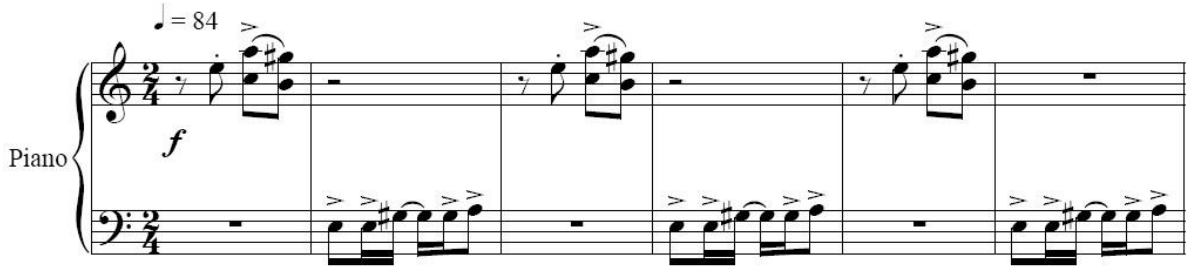
Béla Bartók
Mikrokosmos -Libro IV – 102: Harmonics



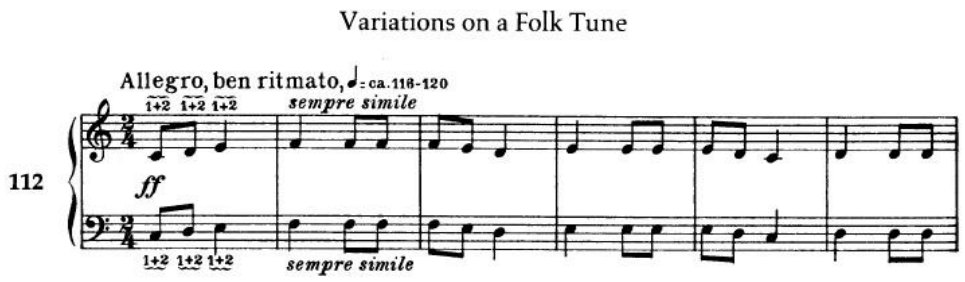
“Clusters” se desarrolla en torno a algunas particularidades presentadas en tres piezas del Mikrokosmos de Bartók. Estas son: uso de segundas menores y mayores, cambios constantes de metro y uso del pedal sostenuto del piano.

Tabla 9. Comparación de obras del Mikrokosmos de Bartók y su relación con “Clusters”

Mesías Maiguashca
“Mentiras”



Béla Bartók
Mikrokosmos Libro IV – 112: Variations on a Folk Tune



Ambas piezas mantiene un principio formal con respecto a variaciones de los motivos de la obra.

Tabla 10. Comparación de la obra “Variations on a Folk Tune” del Mikrokosmos de Bartók y su relación con “Mentiras”

2.3 CONCEPTO DE MELODÍA EN EL SIGLO XX, PUNTILLISMO Y WEBERN – “TRES MELODÍAS”

La pieza “Tres melodías” se relaciona estrechamente con el concepto de melodía en el siglo XX y el puntillismo (véase Anexo 3); estas características son utilizadas de manera evidente en la pieza y señalar estos aspectos conllevará a comprender la exploración melódica, tímbrica, textural y dinámica en la pieza.

2.3.1 CONCEPTO DE MELODÍA EN EL SIGLO XX

El concepto de melodía ha tenido un cambio radical a partir de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en la tradición musical occidental, la música de varios compositores (Debussy, Webern, Boulez, Berio, Stockhausen) que desarrollaron nuevos sistemas y nuevas propuestas, en su búsqueda y experimentación, se alejaron de los cánones tradiciones y las convenciones que les fueron heredadas de épocas pasadas. Es importante enfatizar que “los compositores actuales de música académica se apartan de la concepción de melodía como secuencia de alturas y línea melódica funcional al fondo armónico” (Belinche, 2006, p. 72).

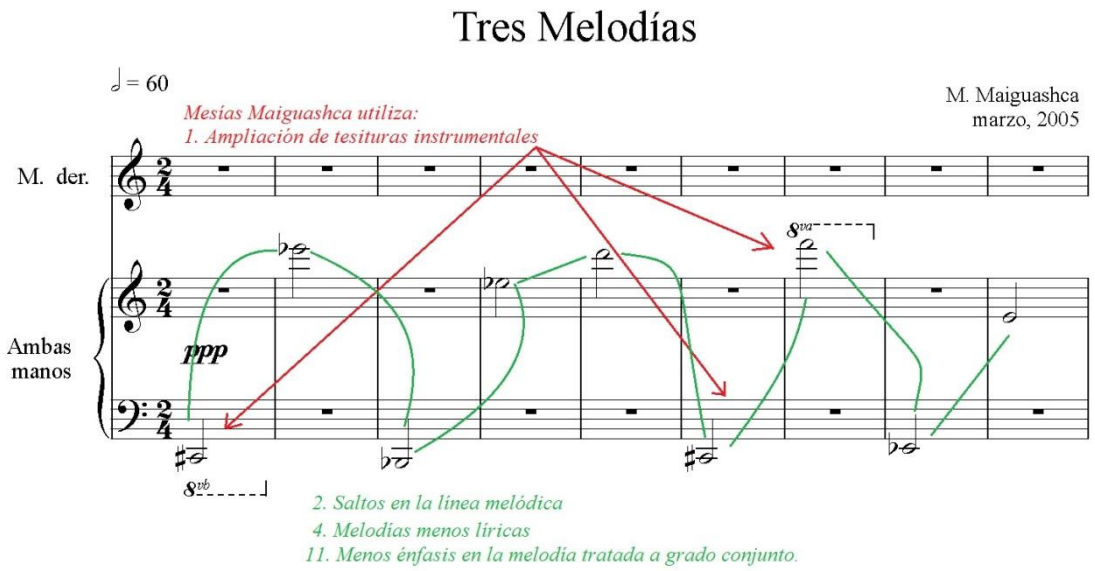
La variedad de estilos compositivos originados en el siglo XX dificulta cualquier tipo de generalización en el uso y análisis de la melodía, pero se mantiene una práctica casi generalizada que los compositores adoptan cuando sus creaciones admiten este recurso.

Stefan Kostka (2006) señala una lista de tendencias y exploraciones (que se diferencian de los procedimientos tradicionales) que en términos generales son:

1. Ampliación de tesituras instrumentales y vocales.
2. Más saltos en la línea melódica.
3. Mayor utilización del cromatismo.
4. Melodías menos líricas.

5. Uso de configuraciones rítmicas poco convencionales.
6. Utilización abundante y variada de dinámica.
7. Anulación de implicaciones armónicas tradicionales. (tonalidad)
8. Estructuración de frases menos regulares.
9. Motivos melódicos que utilizan células de alturas.[10]
10. Melodías con 12 sonidos. (dodecafonía)
11. Menos énfasis en la melodía tratada a grado conjunto.

Al respecto de la melodía en el siglo XX, Mesías Maiguashca utiliza varios de los aspectos de la lista anterior en la pieza “Tres melodías”



[10] Células de alturas: Es un tipo de motivo, una colección de tres o cuatro intervalos que pueden ser ordenados e invertidos para obtener un factor unificador de distancias entre ellos. Ejm: Anton Weber: Five Canons, Op 16 (1924), I, mm 2.5 (voz).

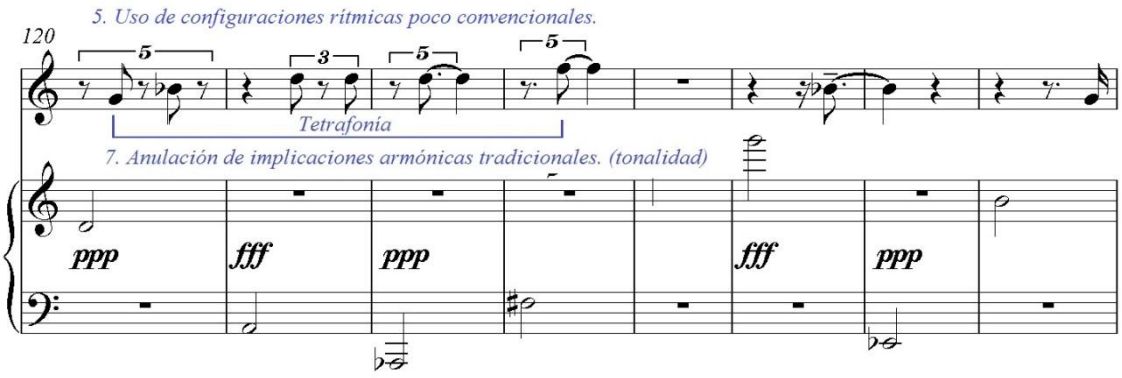


Imagen 5. Tendencias y exploraciones de las melodías del siglo XX presentadas en "Tres melodías" de *7 Piezas para piano.*

2.3.2 PUNTILLISMO

Según David Cope (1997) es un desarrollo melódico a través de la mixtura entre: 1) notas separadas por desplazamientos de octavas (técnica de pasos de elefante) y 2) uso de silencios para debilitar la fluidez rítmica, y articulaciones y/o dinámicas contrastantes.

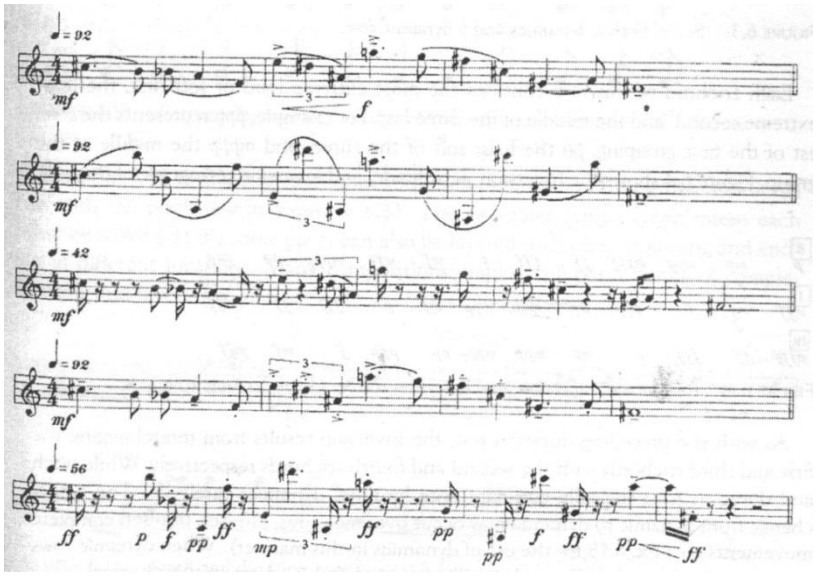


Imagen 6. Una línea melódica y cuatro versiones puntillistas.
David Cope, Techniques of the Contemporary Composer. (New York: Schirmer, 1997). p. 71

Versiones puntillistas a las cuales se refiere Cope (1997), se evidencian en varias partes de la pieza “Tres melodías”.

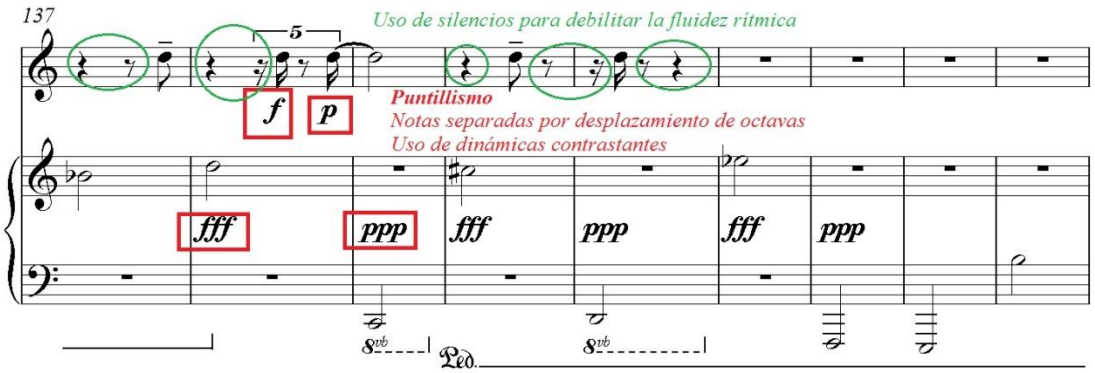


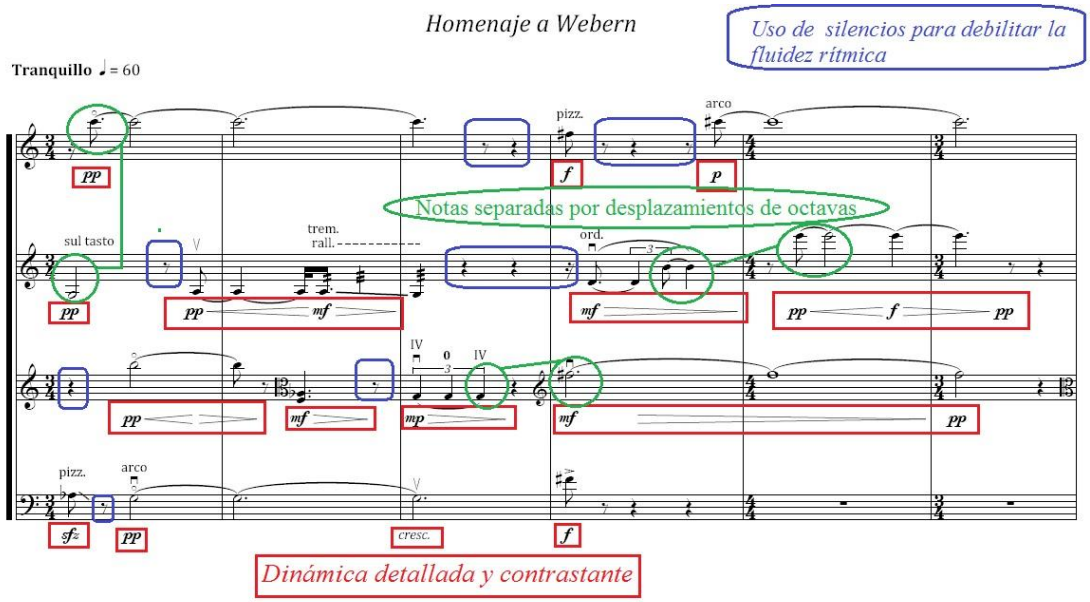
Imagen 7. Versión puntillista en “Tres melodías” de *“7 Piezas para piano”*

2.3.3 WEBERN – MAIGUASHCA

“Tres melodías” presenta características que se vinculan con procedimientos creativos y analíticos de la música de Anton Webern “que fue el primer compositor en explorar el puntillismo (por ejemplo en sus Cinco piezas para orquesta (1911-1913) Op. 10)” (Bennett, 2003, p. 246).

Maiguashca en 1962 durante su estancia en Estados Unidos conoce a través de Henry Cowell la obra y personalidad de Webern, y lo toma como referencia en sus primeras obras (cuarteto de cuerdas, Op. 1). Con respecto al

cuarteto de cuerdas y su relación con Webern Maiguashca señala: “Mi "descubrimiento" de la escuela de Viena me abrió nuevos horizontes técnicos y expresivos. Significativamente, la tercera pieza (del cuarteto de cuerda) es un "homenaje" a Webern, músico cuyo universo musical es y ha sido central en mi



preocupación musical” (Maiguashca, s/fb).

Imagen 8. Mesías Maiguashca, Cuarteto de Cuerdas (1964) – III movimiento: Homenaje a Webern (comienzo)

Los procedimientos seriales de altura (atonalidad libre y el dodecafonismo) que se utilizan en el “Cuarteto de Cuerdas” (1964), además del puntillismo, son rasgos que se presentan también en la pieza “Tres melodías”. (véase Capitulo III)

2.4 MÚSICA POPULAR ECUATORIANA - EL CHULLA QUITEÑO (PASACALLE) – "EL CHUQUI"

Mesías Maiguashca (2009) menciona que su trabajo musical tiene como una de sus fuentes, la tradición de la música nacional-popular-folclórica del Ecuador, un útero acústico en el que vivió los primeros 20 años de su vida. El pasacalle "El Chulla Quiteño" tendrá entonces un valor importante dentro de su visión compositiva y personal al momento de abordar la creación de la obra "El ChuQui". Realizar una contextualización del pasacalle (música popular) y una aproximación analítica estructural-formal, así como del tempo y el contexto armónico, servirá para entender y encontrar las relaciones primordiales entre el tema original y la propuesta creativa de Mesías Maiguashca en la pieza "El ChuQui".

El interés en temas de música popular ecuatoriana por parte de Mesías Maiguashca, nos remite al Quito donde vivió hasta 1957 en el Barrio de San Diego. Para Maiguashca (1989) en el ambiente de los barrios del sur y en general en toda la ciudad de Quito (finales de 1940 y comienzos de 1950) existía una vida musical muy intensa donde predominaba la música nacional. En este ambiente, empezó su aprendizaje de la música clásica y su estudio del piano.

"El Chulla Quiteño" es una composición en texto y música atribuida a Alfredo Carpio[11], su género es el pasacalle que según Ketty Wong (2013) es: "una danza-canción en compás binario, que como género musical surge aproximadamente en la década de los cuarenta como la influencia del pasodoble español, la polka europea, el corrido mexicano y el *one-step"* (p.75)

La indicación de tempo encontrada en algunas partituras es Allegro[12] y Allegro ♩ =120[13]

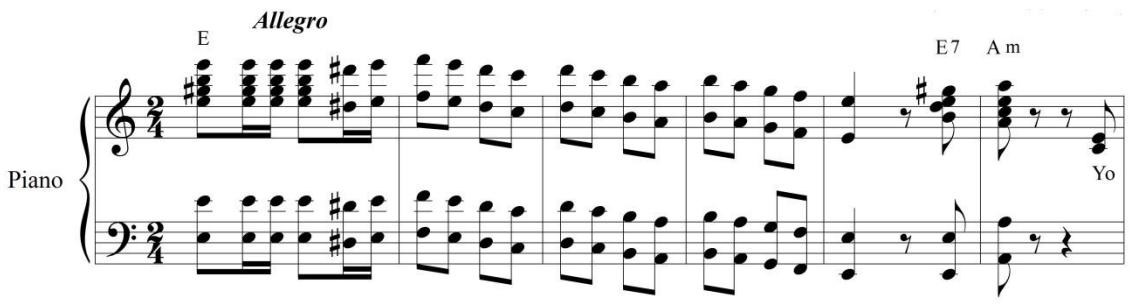


Imagen 9. Comienzo del pasacalle "El Chullita Quiteño". Partitura tomada de: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/solicitan-el-pasacalle-el-chulla.html

[11] Más información sobre el Chulla Quiteño en http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/solicitan-el-pasacalle-el-chulla.html

[12] CONMUSICA página web – http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/solicitan-el-pasacalle-el-chulla.html

[13] Cantando como yo canto (Álbum de música típica ecuatoriana – repertorio del dúo Benítez-Valencia 1941-1970 – Recopilación de Gonzalo Benítez Gómez - Municipio del Distrito Metropolitano de Quito – (2013)

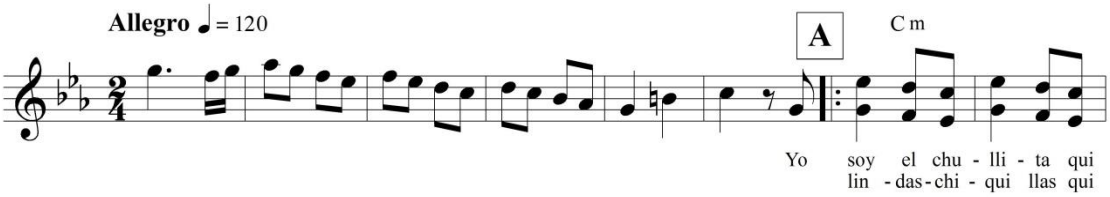
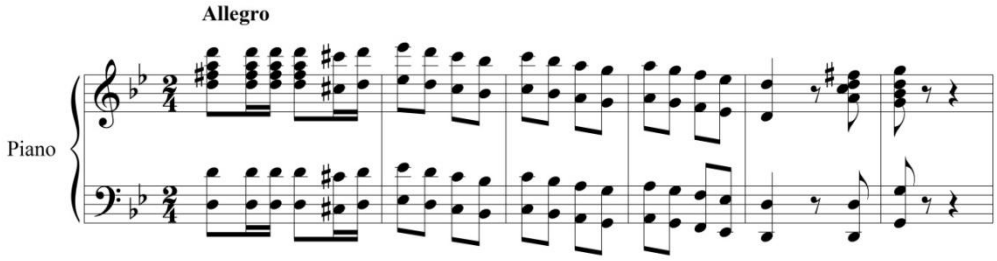
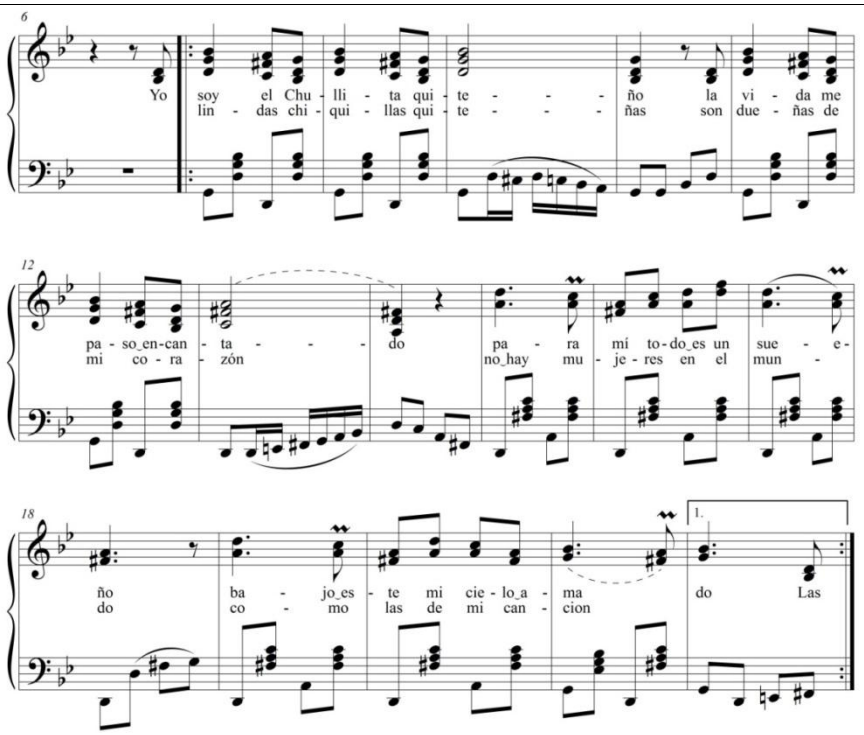
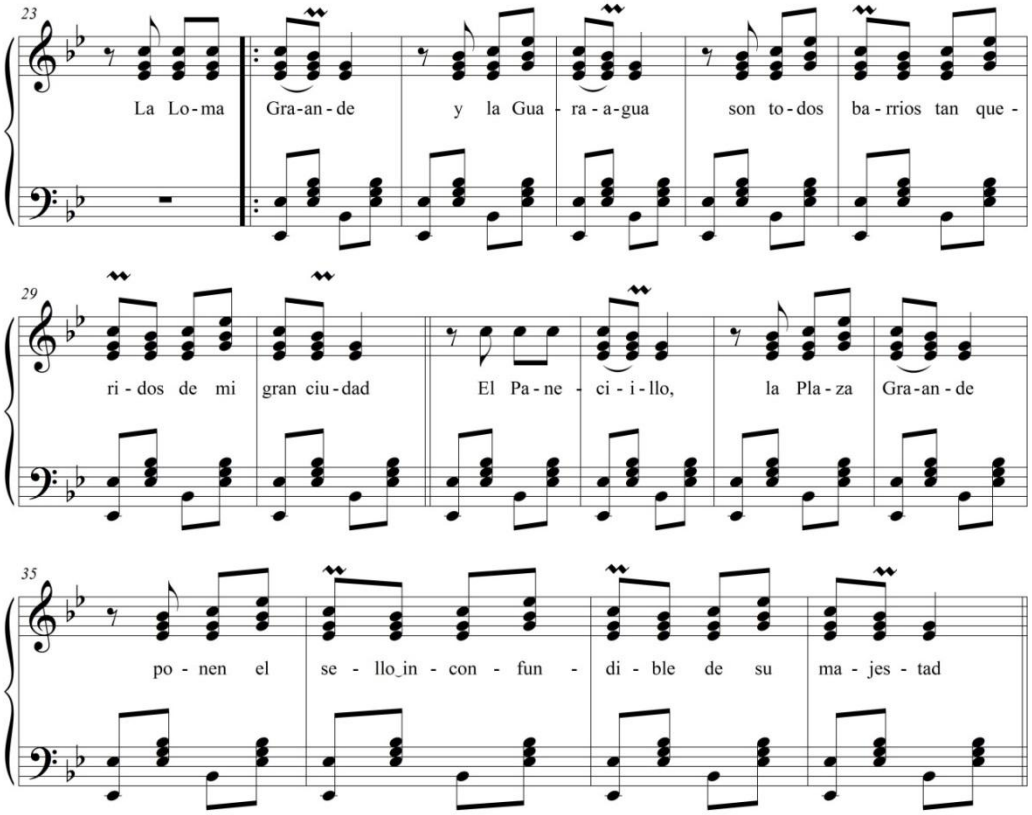


Imagen 10. Comienzo del pasacalle “El Chulla Quiteño”. Partitura tomada de: Cantando como yo canto (Álbum de música típica ecuatoriana – repertorio del dúo Benítez-Valencia 1941-1970 – Recopilación de Gonzalo Benítez Gómez - Municipio del Distrito Metropolitano de Quito – (2013). Pág. 105

La tonalidad presentada es de Gm en la partitura transcrita por Fidel Pablo Guerrero, y de modo particular este pasacalle conlleva otro tipo de estructuración formal donde la introducción aparece en dos ocasiones; la primera al iniciar el tema y la segunda en la repetición Da Capo, es decir no existe una copla característica como es habitual en los temas de la música ecuatoriana.[14] Los temas A (empieza en I grado: Gm), B (empieza en VI grado: Eb) y Coda de “El Chulla Quiteño” se presentan yuxtapuestos sin copla.

Introducción (6 compases)	

[14] Se presentan en la mayoría de los casos con la forma Copla-Refrán en especial sanjuanitos y albazos. Copla entendida como un interludio instrumental que se presentan antes de los temas A y B. Un ejemplo de esto pueden ser el sanjuanito Carabuela.

Tema A (16 compases)	
Tema B (8 compases)	

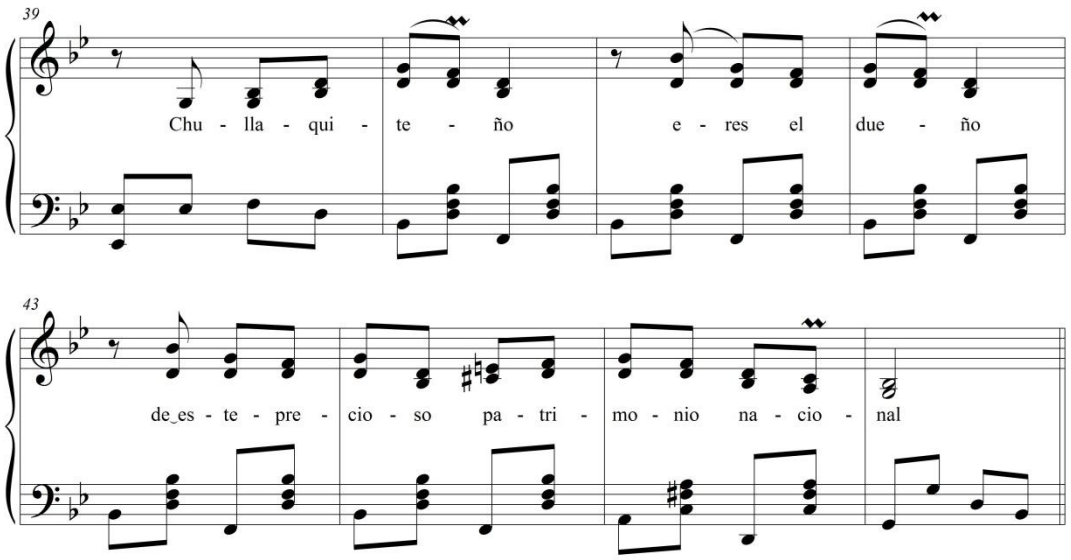
Coda (C) (8 compases)	

Tabla 11. Partitura fragmentada del pasacalle “El Chullita Quiteño”. Partitura tomada de http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/solicitan-el-pasacalle-el-chulla.html

Este breve análisis formal-estructural del tema original y de otros componentes del tema original se usan como molde, que de distintas maneras se vinculan creativamente con la pieza “El ChuQui”, esto se evidenciará de mejor manera en el análisis presentado en el capítulo III

2.5 EL MÓVIL PERPETUO – “MÓVIL PERPETUO”

Es un “término que ocasionalmente aparece junto al título de una composición instrumental en tiempo rápido con notas del mismo valor” (Lathan 2009, p. 1179), y que han de interpretarse un número ilimitado de veces como en el “Perpetuum mobile” del Mikrokosmos de Bartók: Libro V – 135. Habitualmente se utiliza los vocablos “perpetuum mobile” (latín), “moto perpetuo” (italiano), y “mouvement perpétuel” (francés).

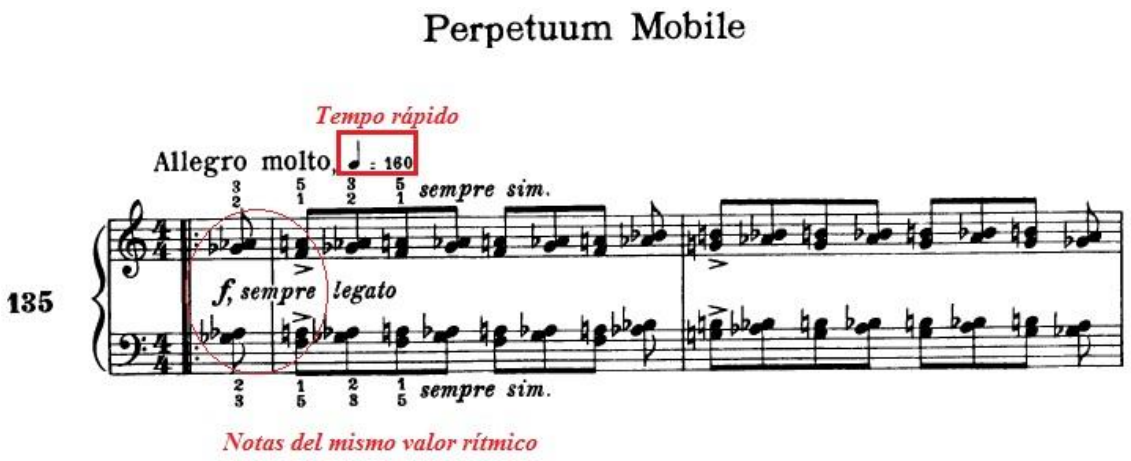


Imagen 11. Béla Bartók – Mikrokosmos: Libro V – 135 – comienzo. (Londres: Boosey and Hawkes)

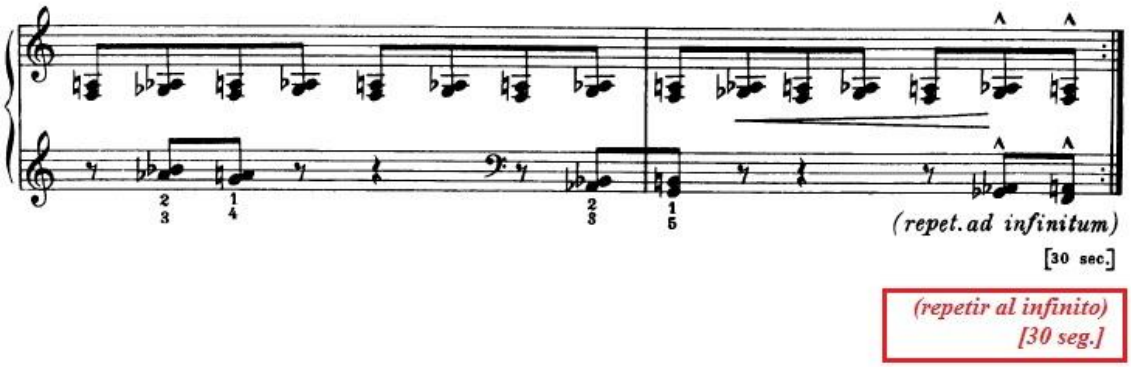


Imagen 12. Béla Bartók – Mikrokosmos: Libro V – 135 – Final. (Londres: Boosey and Hawkes)

Se concibió como una máquina que tuvo su concepción desde la Edad Media y atrae cierta fascinación ya que no se podrían realizar por violar las teorías modernas de la termodinámica. Sin embargo, ha habido varios intentos por crear estas máquinas.[15] Su funcionamiento se basa en un impulso inicial, siendo esta máquina capaz de seguir funcionando eternamente.[16] Estas concepciones tuvieron una relevancia musical para Mesías Maiguashca ya que utiliza las características antes señaladas y este calificativo para designar su composición musical como “Móvil perpetuo”.

[15] Más información en https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_las_m%C3%A1quinas_de_movimiento_perpetuo

[16] Más información en http://www.librosmaravillosos.com/perpetuum/index.html

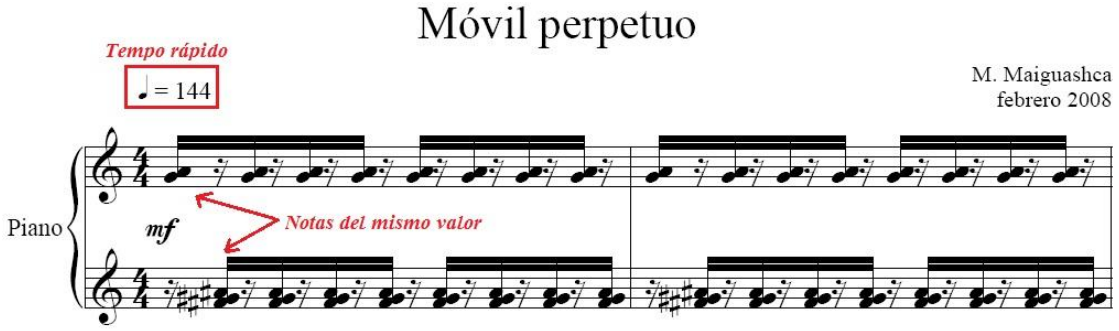


Imagen 13. Mesías Maiguashca. “Móvil perpetuo” de *“7 Piezas para piano”.* Comienzo.

2.6 LA POESÍA – “TE QUIERO…”

El vínculo de Mesías Maiguashca con la literatura posiblemente comienza cuando a los dieciséis años conocería a una de las figuras literarias más importantes del siglo XX en Ecuador: César Dávila Andrade. Aquel encuentro marcaría un especial interés en la literatura, por la que se ha sentido atraído desde sus inicios como compositor. De esta experiencia Maiguashca (1989) recuerda que:

> “Su presencia fue muy emocionante, hicimos un viaje a Ibarra junto con otros amigos para dar unos recitales muy curiosos, […] no tuvimos nada que decirnos y sin embargo, su presencia significó para mí la primera vez que alguien me participo esta calidad particular que podría definirla como la de un iluminado en el sentido artístico”

Durante sus estudios en Buenos Aires en 1963, comenzó la composición de un coral sobre un texto del Boletín y Elegía de las Mitas de César Dávila que concluyó con el estreno de la Cantata Escénica del mismo nombre en Octubre del 2007 en Quito. Además de Dávila Andrade, ha tomado otras referencias con respecto a autores latinoamericanos (véase Tabla 12).

Mesías Maiguashca – Nexo con la literatura		
Opus	**Obra**	**Texto**
11/1975	"Solitarum", para 6 Vocalistas y electrónica - Cantata de cámara	Raquel Jodorowsky (Chile)
39/1995-97	"Die Feinde", una Miniopera Teatro Musical para 2 Tenores, trío de cuerdas, 2 Clarinetes bajos y electrónica.	Cuento de Jorge L. Borges (Argentina) "El Milagro Secreto"
40/1997-98	"de Deutsches Requiem" para saxofón, piano, percusión, 2 samplers y electrónica.	Cuento de Jorge L. Borges (Argentina) "Deutsches Requiem"
55/2006	"Boletín y elegía de las mitas" Cantata Escénica	Texto homónimo de Cesar Dávila Andrade (Ecuador)
59/2005-08	"*7 Piezas para piano*" - Te quiero…	Ileana Espinel (Ecuador)
67/2010	"…para siempremente…" para CD	Jorge Enrique Adoum (Ecuador)

Tabla 12. Obras de Mesías Maiguashca que incluyen recursos literarios en sus obras.

Su acercamiento a la literatura lo hace también, a través de la figura de Jorge L. Borges (véase tabla 12), de quien toma sus textos como referencia importante para las obras: Die Feinde, y Deutsches Requiem. Esta interacción literaria-musical se presenta de manera importante sobre los materiales e intencionalidades compositivas presentadas por el compositor y nos invita a hacer una reflexión sobre los procesos creativos de las obras que presentan estas características. Estas confluencias musicales y literarias se utilizan para manifestar su apego hacia otras manifestaciones artísticas, en el este caso de la pieza “Te Quiero…” utiliza el género poesía.

En este contexto literario, Mesías Maiguashca escoge para la pieza “Te Quiero…” la poesía de Ileana Espinel (Guayaquil, 1931-2001) del mismo nombre, poema escrito en 1954 y que es parte del poemario Club 7 del cual es coautora. El texto completo se estructura de la siguiente manera:

ILEANA ESPINEL

TE QUIERO

Te quiero porque tienes todo lo que no tengo:
una vaga sonrisa que amanece en tu frente
como el rocío leve,
la actitud débil, lánguida como mi tedio,
el corazón vestido, sumergida la sangre

y el alma verde.

Una vida para vivir, otra para reír

y otra para morir,

el método y el orden

rimando con el yermo de tus razones,

la alegría en el canto, el ronquido en la noche

y lo demás, de día...

Yo que río de angustia y de placer sollozo,

que conozco la extraña plenitud de las horas,

que muero a cada instante y, sin morir, elevo

mi sangre alucinada al cenit del deseo,

que poetizo -sin ver mi corona de huesos con

un mar en la ruta y un puñal en las alas,

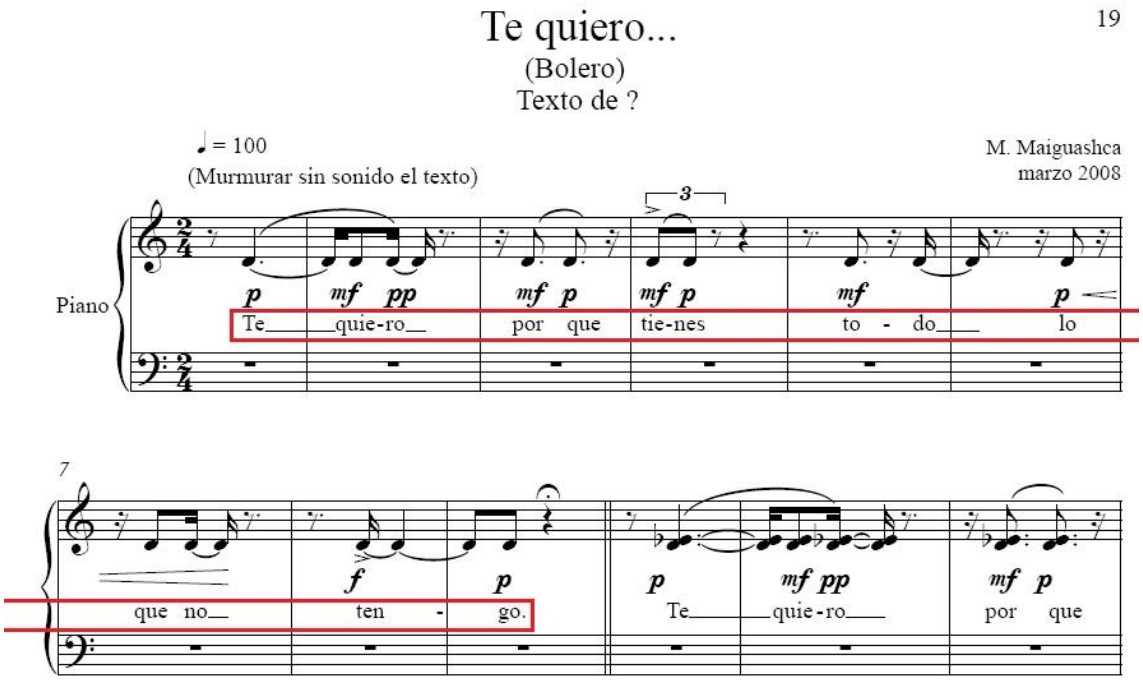
te quiero porque tengo todo lo que no tienes.[17]

(De *Club 7*)

De esta poesía Mesías Maiguashca utiliza apenas el primer verso: “Te quiero porque tienes todo lo que no tengo”. Sus motivaciones para hacerlo, tiene referencia al aspecto pedagógico, ya que pretende relacionar las figuras musicales presentadas con una sílaba (tratamiento silábico), esto con el fin de

[17] Texto tomado del libro “Poesía erótica de mujeres - Antología del Ecuador” (2001). Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literatura. Quito: Mayor Books. Obtenido de http://www.editorialmayorbooks.com/images/erotica.pdf

obtener cierta sensación fonética que ayudará a desarrollar la fórmula rítmica



instaurada y su contexto global.

Imagen 14. Mesías Maiguashca. "Te quiero…" de *"7 Piezas para piano".* Comienzo.

2.7 HENRY COWELL – "CLUSTERS"

Una experiencia importante para Mesías Maiguashca fue conocer a Henry Cowell[18] que fue su profesor durante el curso de verano en 1962. Maiguashca (2008) en su artículo "El tigre domado" nos dice:

[18] Compositor estadounidense (1967-1965). "Una celebridad en Norteamérica, había sido quien inauguró una técnica de tocar el piano con los codos, con las manos, es decir la técnica de Clusters. (Maiguashca, 1989, p. 48).

> En el verano de 1962 un puñado de estudiantes del período de verano de la Eastman School of Music en Rochester, New York, esperábamos con impaciencia la llegada de Henry Cowell, profesor invitado de composición. Apareció un señor de "tercera edad", de estatura media-pequeña, con cabeza rapada, movimientos cuidadosos, mirada gentil. Durante el mes que siguió se desarrolló un diálogo cálido, un intercambio ágil de ideas y experiencias. Analizó con paciencia y sutileza nuestro borradores. Pero también pudimos escuchar su música. Pues en algún momento le solicitamos ejecutar su famosa composición para piano, "El Tigre", sobre el poema de William Blake (1757- 1827). Comenzó a tocar, en un lenguaje para nosotros críptico e inusual, para lanzarse luego contra el teclado con puños y codos. Con una furia que contrastaba diametralmente con su gentileza, arrancó del piano los sonidos más violentos e histéricos que jamás había escuchado yo. Después de los minutos que tomó la ejecución, tomando momentos para calmarse, nos miró sonriente, retornando a su habitual gentileza. Comprendí entonces estar frente a un elegido, cuya obra e importancia la he ido deshilando poco a poco desde ese verano (parr. 1).

Cabe resaltar que Mesías Maiguashca toma como un referente importante en su producción creativa las concepciones, representaciones y modelos

expresados por Cowell; así en composiciones como Intensidad y Altura para 6 percusionistas y cinta (1979) y en la Noche Cíclica (2001) se generan ritmos a través de proporciones derivadas de la serie de armónicos. Esta técnica conjuntamente con la de tone-clusters fue establecida por Cowell en su libro New Musical Resourses en 1930. La pieza “Clusters” de Mesías Maiguashca manifiesta el uso explícito de la técnica de Cowell en la obra.

2.8 MÚSICA POPULAR: LA SALSA – “MENTIRAS”

La música popular no es precisamente una estética que Mesías Maiguashca utiliza en sus obras, pero en esta ocasión la toma como un referente para crear la pieza “Mentiras”. El compositor hace referencia de esta pieza como: “una salsa llamada Mentiras que copió de algún disco de salsas.” (Maiguashca M., comunicación por correo electrónico, 28 de agosto 2015).

Tomaremos como referente a Alejandro Ulloa, un investigador que trabaja en el estudio de la música popular. Mediante su libro: La salsa en discusión, expone de manera clara y abierta el origen y desarrollo de este género principalmente en la década de finales de los años 50´s y 60´s. Ulloa (2009) indica que la salsa “expresa no solo una sonoridad específica sino que ha construido a su alrededor múltiples significados y ha ido adquiriendo sentido para públicos amplios o comunidades de melómanos en diferentes ciudades del mundo”. (p. 15)

Ulloa (2009) asume que ella es una forma de representación colectiva en por lo menos tres direcciones:

> 1) Lo que simboliza como estructura musical inmersa en una tradición sonora con la organología que usa, los modos de cantar e interpretar, las continuidades y las rupturas que establece con esa tradición; 2) Lo que comunican a través de sus líricas, los relatos y versos cantados que se repiten de memoria o que transitan de una generación a otra; 3) La conexión directa con el baile que pone en acción el cuerpo en una relación social con el otro, con el que baila pero también con el que mira bailar.

Además de la contextualización presentada anteriormente, en su libro 101 Montunos, Rebecca Mauleón (1999) compositora y estudiosa del fenómeno de la música popular afro-cubana expone relevantes indicios sobre “algunos de los desarrollos estilísticos para el piano durante la época salsera de los 70 y comienzos de los 80”. Su explicación con respecto a la salsa se fundamenta en que “se mantuvieron las estructuras primarias de los estilos primitivos del son y la guaracha, pero ocurrieron cambios significativos en los métodos rítmicos y armónicos”. Por consiguiente, se señalaran las implicaciones musicales del son cubano ya que “talvez es el más importante precursor a lo que llamamos la “salsa” hoy”. Mauleón (1999, p. 30.)

Las características señaladas por Mauleón (1999) son: 1) Dentro de la estructura del son existe una base bastante polirrítmica y sincopada, con la clave siendo el ingrediente más importante. 2) Es en la tradición del son donde se definieron muchas de las normas musicales cubanas y afrocaribeñas en general particularmente los conceptos de fraseo e improvisación, y tal vez el más importante elemento de todo: el patrón binario de la clave. 3) Su estructura binaria (de la clave) […] sirve como un ingrediente secreto de casi toda la música afrocubana.” p.6

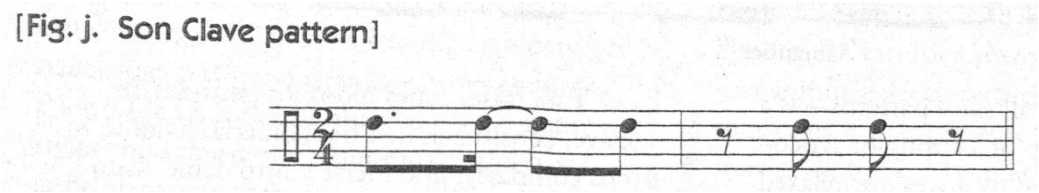


Imagen 15. Patrón de clave de son 3-2. Rebecca Mauleón, 101 Montunos. (Petaluma CA: Sher Music, 1999). p. 71

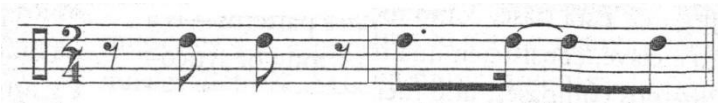


Imagen 16. Patrón de clave de son 2-3. Rebecca Mauleón, 101 Montunos. (Petaluma CA: Sher Music, 1999). p. 71

Con respecto al uso de la clave Mauleón (1999) indica que todos los patrones de la clave, se interpreta de sentido hacia adelante y al revés. (véase Imagen 15 y 16). Existe una terminología para distinguir la orientación de la clave, la cual tiene que ver con el número de golpes que contiene cada compás de la frase. Entonces utilizamos el término “tres-dos” cuando la clave se toca en sentido hacia adelante y “dos-tres” cuando se toca en sentido al revés (p. 6).

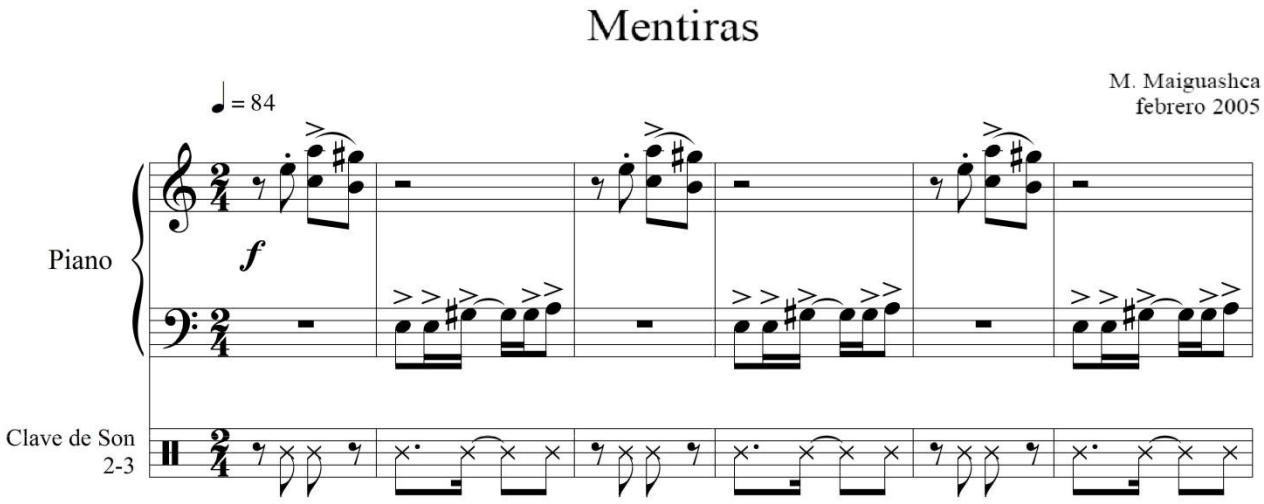


Imagen 17. Aparición implícita de la clave de son 2-3 en “Mentiras” de *“7 Piezas para piano”*

Las apropiaciones y uso de este contexto que transfigura Mesías Maiguashca se manifiestan en la pieza “Mentiras”. Su aproximación a la música popular se expone mediante el uso de la clave de son que se utiliza en la salsa, esto indica una conjetura acerca de su conocimiento y uso. Además de su acercamiento a la música popular indica que: “Ella ya es perfecta, al

"arreglarla" o "transcribirla" sólo se la degrada. Se trata de la impotencia al querer acercarse: "me hice Bolas", me puse a "tartamudear". (Maiguashca M., comunicación por correo electrónico, 28 de agosto 2015).

CAPÍTULO III: "SEIS PIEZAS PARA PIANO"

3.1 INTRODUCCIÓN

Las *7 Piezas para piano* son un corpus de pequeñas obras o miniaturas para piano solo escritas en 2005 y 2008 y se caracterizan por ser de carácter pedagógico. Comenta Maiguashca que alguien posiblemente en Cuenca le dijo: ¿Por qué no escribe piezas pedagógicas para que los chicos estudien y las toquen? ; la idea le gustó y realizó estas *7 Piezas para piano* sobre el modelo del Mikrokosmos de Bartók y las sonatas de Scarlatti.[19] Consta de las siguientes partes y datan su creación así:

Pieza	**Mes/Año de creación**
1. Clusters	Enero 2005
2. Mentiras	Febrero, 2005
3. Tres melodías	Marzo, 2005
4. El ChuQui 5. Móvil perpetuo 6. Pedales	Febrero, 2008
7. Te quiero….	Marzo, 2008

Tabla 13. "*7 Piezas para piano"* en orden cronológico de creación

[19] Maiguashca, Mesías. Conferencia: Visión general de mi obra. Universidad de Cuenca – Facultad de Artes. Cuenca- Ecuador. 7 de Julio 2014.

Según García (1996): “El título de Piezas que se dan a muchas composiciones al comienzo de la etapa atonal alude también a la desconexión de los esquemas formales tradicionales y a cierta libertad de estructuración musical”. En este contexto, las piezas son ordenadas según el compositor de la siguiente manera: Tres Melodías, El ChuQui, Pedales, Móvil Perpetuo, Te Quiero, Clusters, y Mentiras (Maiguashca, s/fc). Estas son independientes pero forman un corpus único, señala el compositor que: “ellas pueden ser ejecutadas individualmente y en el orden que desee el intérprete” [20]y al igual que en la obra “La Seconde Ajoutée” no es un “ciclo cerrado, nuevas piezas pueden ser añadidos al ciclo”.[21] Mesías Maiguashca espera que sean más piezas en un futuro, talvez setenta y siete.[22]

En la creación de estas piezas Maiguashca (s/fc) menciona que ha disfrutado enormemente del proceso compositivo y ha aprendido nuevamente el instrumento. Existe una versión en audio grabada por la pianista Franziska Stadler y se encuentra para su reproducción en la página web de Mesías Maiguashca[23]. Cuatro de las “7 Piezas para piano” fueron interpretadas por la pianista Angélica Sánchez en la ciudad de Cuenca el 8 de Julio del 2014, así como por Jacqueline Leung y Daniel Walden, el 14 de enero de 2016, como

[20] Maiguashca, Mesías. Página inicial de la partitura de *“7 Piezas para Piano”*.

[21] Véase Anexo 1

[22] Maiguashca, Mesías. Conferencia: Visión general de mi obra. Universidad de Cuenca – Facultad de Artes. Cuenca- Ecuador. 7 de Julio 2014

[23] Maiguashca, Mesías. *“7 Piezas para piano”*. Audio disponible en: http://www.maiguashca.de/index.php/es/2000-2009-a/405-592005-08-7-klavierstuecke-7-piezas-para-piano-es

parte de un recital de música contemporánea latinoamericana en el festival FIMAC 2016.

Luego las *7 Piezas para piano* se convirtieron en “6 Miniaturas para orquesta” (2010); una versión orquestal de seis piezas del ciclo *7 Piezas para piano*. Este corpus fue orquestado para la Orquesta Sinfónica de Cuenca y su estreno se llevó a cabo el 30 de Septiembre de 2011. De igual manera la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador la interpretó en el Encuentro de compositores de vanguardia el 18 de Octubre de 2013. (véase Anexo 2)

3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA “SEIS PIEZAS PARA PIANO”

Mesías Maiguashca es en la actualidad uno de los compositores ecuatorianos más reconocidos. Sin embargo, al tratarse un tema de análisis de música contemporánea, las fuentes bibliográficas acerca de cuestiones puntuales como el estudio de obras de compositores ecuatorianos son limitadas. A excepción de algunos artículos que estudian la obra de Maiguashca, la mayor parte de las investigaciones abarcan el ámbito global de su música, sin profundizar en una obra en concreto.

Para solventar este tipo de carencias, el trabajo de análisis ha sido un elemento fundamental. La dificultad de este proceso radica, en la utilización de diferentes aspectos relacionados con técnicas compositivas y recursos de la música

contemporánea. Los métodos de análisis que por ejemplo, se utilizan en la música tonal quedan descartados, ya que recursos utilizados como motivos y células que conforman seis de las *"7 Piezas para piano"*, distan de los cánones convencionales. En la superación de este procedimiento se usa otro cuerpo teórico y analítico y una terminología nueva que conllevará a descubrir nuevos enfoques compositivos.

Por ejemplo en la pieza "Tres melodías" y "El ChuQui" se usa la teoría post-tonal[24] desarrollada entre otros teóricos por Allen Forte, ya que la propuesta compositiva se acerca a la utilización de materiales de la música atonal.

De igual manera, la propuesta de análisis incluye el término configuración[25] para encontrar las distintas relaciones de unidad y separación entre los distintos materiales utilizados en las piezas.

Las *"7 Piezas para piano"* de Maiguashca aportan también un tratamiento textural en un contexto contemporáneo. Belinche 2009 señala que la crisis de la tonalidad da lugar a la formulación de nuevos lenguajes, y con el abandono

[24] Juan Francisco Sans. Teoría de la Postonalidad. Guía de estudio. Disponible en: http://www.academia.edu/2560648/Teor%C3%ADa_de_la_Postonalidad._Gu%C3%ADa_de_estudio

[25] Belinche (2006) vincula el término *configuración* con respecto a la unidad y la separación. Señala que: el empleo de los procedimientos proviene a menudo de las estructuras perceptuales elementales. Los actos de juntar, separar, repetir, variar, superponer o desfasar crean unidades. Al disponerlas en el espacio y desplegarlas en el tiempo estableciendo algún tipo de jerarquía toman cuerpo organizaciones presentes en la actividad cognitiva y perceptual. Así, los sonidos se agrupan en unidades mayores. Más allá de la pericia con que se concrete la tarea, cuando sonidos y silencios componen una unidad, ésta es configurada por el auditor. Una configuración tiene identidad propia y delinea límites que prevalecen a la dispersión. En música, se habla de configuraciones texturales, formales, rítmicas, melódicas, armónicas. Las configuraciones manifiestan también una actividad perceptiva. (pg. 48-49)

del sistema tonal por parte de las vanguardias del Siglo XX, se da paso a la valoración de otros parámetros en desmedro de la altura. El componente textural ya no se adapta a tipologías como monodia, homofonía, melodía acompañada y polifonía. Esta transformación obliga a reconsiderar categorías como figura/fondo, campo, planos, etc.

Cuando el análisis se concentra en la música contemporánea el elemento textural[26] pensada desde la línea melódica de alturas en contexto con otros parámetros como por ejemplo el fondo armónico, no es de importancia. "Más aun en el presente, cuando a veces es inútil el intento por descubrir la línea principal, sencillamente por que no hay tal línea. Encontramos masas sonoras, agrupamientos de puntos, líneas a-temáticas y una variedad de texturas que harían interminable su enumeración" (Belinche, 2009, pg. 64)

Para el análisis de seis de las *7 Piezas para piano* "la organización textural no reconoce un modelo prefijado y obedece más bien a cada requerimiento compositivo. Aparecen nuevas relaciones que evitan sincronías de ataque, efectos de identidad armónica o subordinación. La textura no depende del orden armónico y alcanza mayor relevancia el factor tímbrico" (Belinche 2006, pg. 64)

[26] Belinche (2009) define el término Textura: En la música, textura alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad.

Para el aspecto formal, se toma en cuenta el análisis desde los aspectos más generales a los particulares que tienen que ver con criterios de agrupamiento y/o segmentación. Los comportamientos de estas agrupaciones sean estos estables y sus cambios grandes o pequeños, conllevarán a visualizar la relación formal entre ellos. Principios ordenadores de estas unidades formales que tienen relación directa con la textura son: 1) Identidad - partes iguales a-a, 2) Semejanza - partes similares a-a´, 3) Diferencia - partes divergentes a-b.

Para completar el análisis se ha realizado una breve descripción de cada pieza, posteriormente el análisis de configuraciones, estructuración formal, textura, uso del pedal, desarrollo dinámico y desarrollo rítmico interno han sido componentes tomados en cuenta para descubrir las diferentes herramientas o recursos utilizados por el compositor. Cabe decir que no todos los elementos son utilizados en todas las piezas ya que dadas las particularidades compositivas de cada pieza y sus contextos nos impulsa a utilizar diferentes situaciones analíticas en cada pieza. (véase Tabla 1)

I. Tres Melodías

"Una dodecafonía (pp), una pseudo-dodecafonía (ff) y una pentafonía (clarinete) suenan todas junta" [27]

BREVE DESCRIPCIÓN

Es la tercera pieza en orden cronológico de creación y data de marzo, 2005. Escrita en metro binario simple de 2/4, el cual se mantiene estable de principio a fin; esto conjuntamente con la identidad rítmica de dos de las tres configuraciones y ausencia de ritardandos o accelerandos, son elementos que articulan la fluidez $\mathfrak{J} = 60$ temporal y su continuidad. Su pulso es de: el cual indica una relación con el tiempo en segundos; en este sentido no especula con este recurso ya que indica un pulso que sale de la noción cronológica de tiempo (segundos-minutos-horas); desea de esta manera acercarse a la interpretación de modo conciso y aparentemente fácil para así llegar a una práctica instrumental pedagógica.

Presenta tres claves a manera de dúo (véase Imagen 18), es decir una clave de sol (M. derecha) que es independiente, y la clave de sol y fa (ambas manos); esto reafirma la separación de cada una de las tres melodías que se

[27] Maiguashca, Mesías. Programa de mano. Concierto del encuentro de compositores de vanguardia 2013. Quito viernes 18 de octubre de 2013. Pág. 5. Véase Anexo 2.

cohesionan en el transcurrir de la obra para lograr unidad. De esto resultan tres configuraciones o estructuras perceptuales elementales distintas.

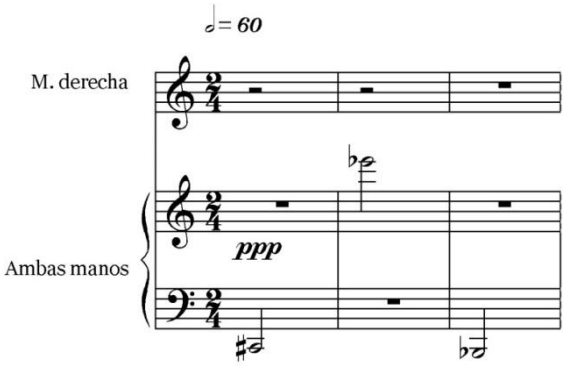


Imagen 18. Mesías Maiguashca. “Tres melodías”. Compás 1-3.

Para Mesías Maiguashca la obra desarrolla una exploración de la técnica puntillista (véase Anexo 3) que se podrían visualizar en las tres configuraciones que se presentan en la siguiente imagen.

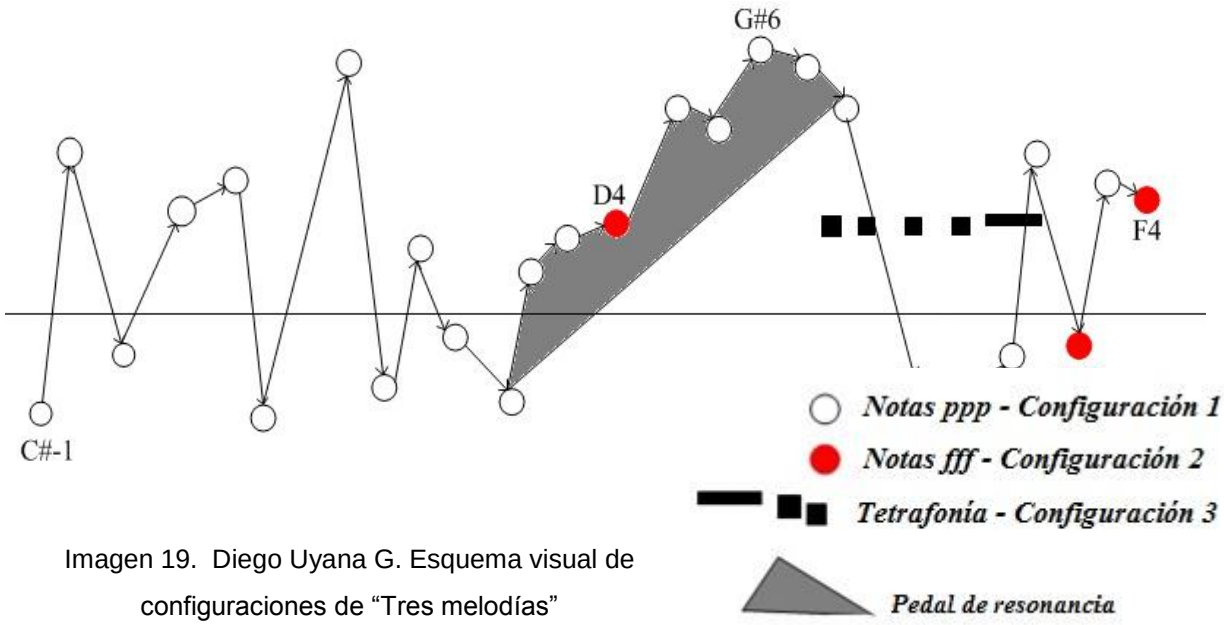


Imagen 19. Diego Uyana G. Esquema visual de configuraciones de “Tres melodías”

La dinámica de la obra muestra cuatro planos sonoros (***fff – f – p – ppp***) que son utilizados como componente fundamental de las configuraciones presentadas; esto como una independización y compensación de rango dinámico entre las configuraciones.

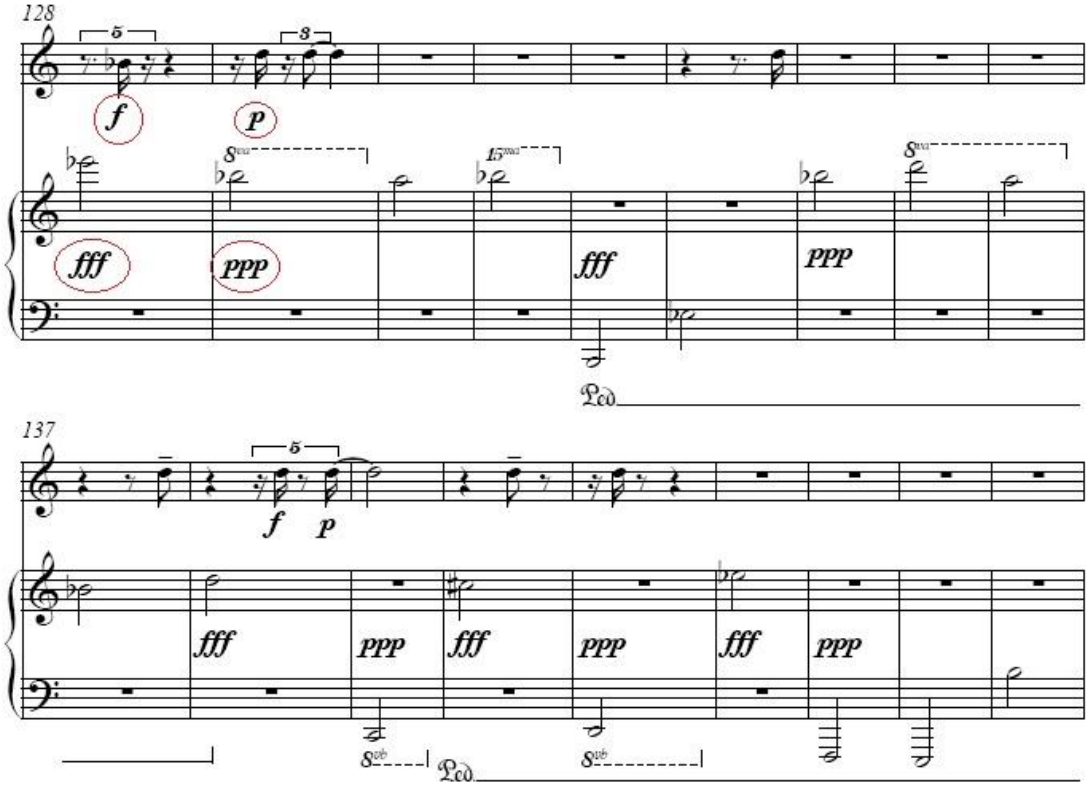
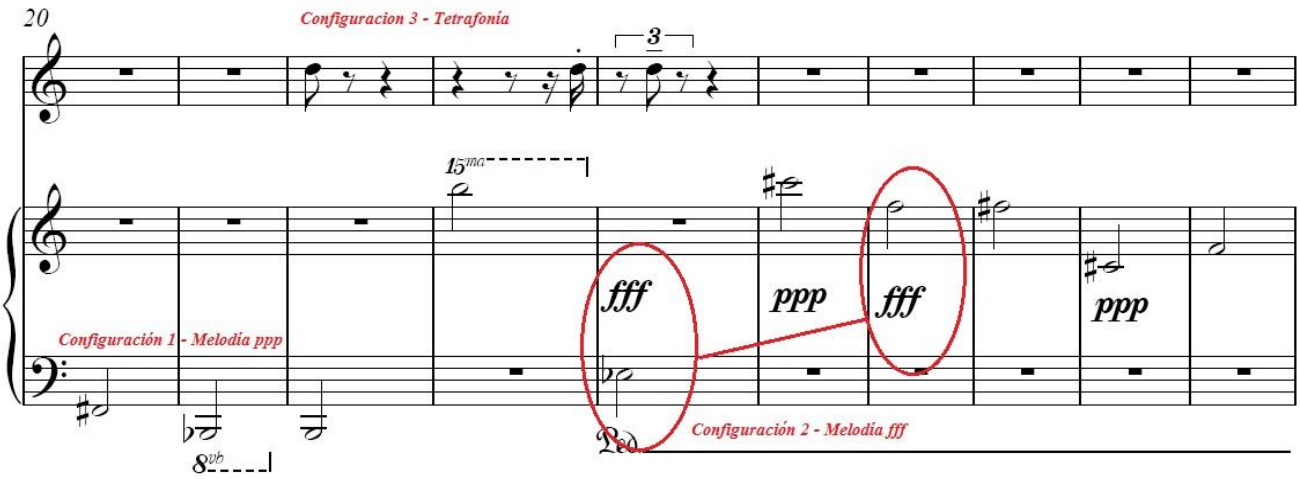


Imagen 20. Mesías Maiguashca. “Tres melodías”. Compás 128-145

ANÁLISIS DE LAS CONFIGURACIONES 1 Y 2

El compositor señala que el tratamiento de la obra es dodecafónico para la configuración 1 (Melodía ***ppp***) y configuración 2 (Melodía ***fff)*** y lo indica en estos términos: “un dodecafonía (***pp***), una pseudododecafonía (***ff***)”[28]



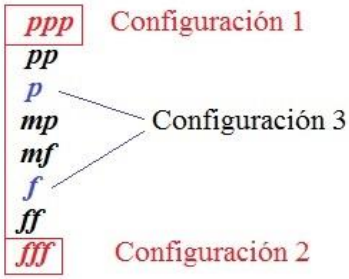


Imagen 21. Diego Uyana G. Esquema dinámico de configuraciones de “Tres melodías”

[28] Maiguashca, Mesías. Programa de mano. Concierto del encuentro de compositores de vanguardia 2013. Quito viernes 18 de octubre de 2013. Pág. 5. Véase Anexo 2.

Si la pieza desarrolla un proceso dodecafónico esta debe seguir parámetros definidos que cubren el estilo de composición. García (1996) señala que Schönberg compuso las obras que basan su organización en una serie de doce notas después de trabajar la atonalidad libre. Con esto logró la coherencia y sistematización que no se podía conseguir con la manipulación de notas en la atonalidad.

> "Schönberg llamo a esta sistematización: **Método de composición de doce sonidos, con la sola relación de uno con otro** (*Method of Composing with Twelve Tones Wich are Related Only with One Another*), y especificó la teoría del mismo en su famoso ensayo de 1941: **La Composición con doce sonidos**, publicado en El Estilo y la idea. Las primeras obras elaboradas con este método fueron Las Cinco Piezas para piano op. 23 y la Suite para piano op 25." (García, 1995, p. 32)

El método debía cumplir según Schönberg (citado por García 1995) los siguientes términos:

1. Evitar la repetición de cualquier sonido para no provocar la centralización en torno a posibles tónicas funcionales. El uso regular de doce sonidos daba igualdad e independencia a cada uno de ellos y evitaba la aparición de la tonalidad.

2. Centralizar toda la estructura musical en torno a la serie. Las diversas variantes de la serie (su inversión, retrogradación e inversión retrograda) colocaban a cada sonidos en combinación directa con su antecedente y su consecuente sin apelar a las estructuras de los acordes tríadicos.

3. Regular la aparición y tratamiento de las disonancias. Estas no aparecen como una tensión de complemento de cara a las consonancias, sino como un medio musical más, organizado únicamente por el sentido de la forma y del gusto del compositor.

CONFIGURACIÓN 1 - MELODÍA (*ppp)*

El proceso de composición de “Tres melodías” está instaurado sobre la configuración 1 melodía ***(ppp)*** – dodecafonía (es la base o “piso” de la pieza)[29]; se desarrolla en base a una escritura lineal que se mantiene constate dinámicamente (***ppp)***, pero el tratamiento no es dodecafónico, es en esencia puntillista y atonal porque presenta notas derivadas de la escala cromática, evita patrones melódicos convencionales (por ejemplo a grado conjunto), una organización armónica no jerárquica y disonancias no resueltas (Kostka, 2006).

La melodía (***ppp)*** no sigue los parámetros del método de composición de doce sonidos al no presentar todas las notas de la escala cromática en cada

[29] Véase Anexo 3

repetición de las series con la dinámica ***ppp,*** además que incluye la repetición de notas en varias series. Por ejemplo en la serie X1 faltan las notas F# - G - G# - A y se repiten las notas C# - Eb – Bb - D (véase Imagen 10).

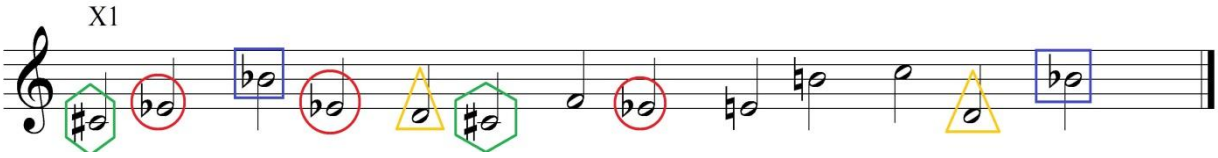


Imagen 22. Diego Uyana G. Serie X1 de “Tres melodías”

En la serie X2 faltan las notas C# - D - Eb - E - F - A y se repiten F# – Bb (véase Imagen 11).

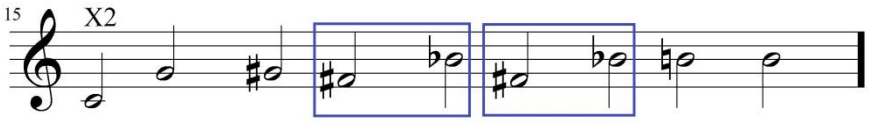


Imagen 23. Diego Uyana G. Serie X2 de “Tres melodías”

En la serie X5 faltan las notas C# - B y se repiten F# - E - D - F - C (véase Imagen 12).

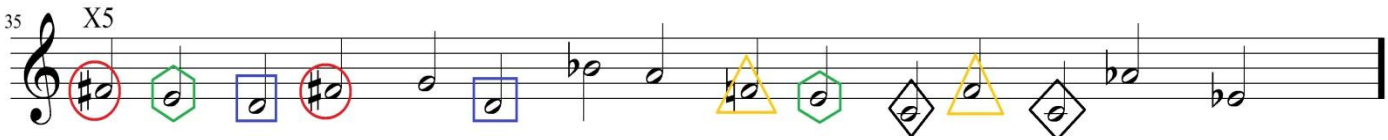


Imagen 24. Diego Uyana G. Serie X5 de “Tres melodías”

En la serie X8 faltan las notas D - F - Bb y se repiten B - C.

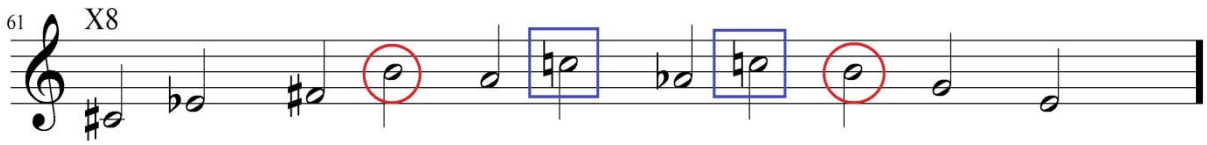


Imagen 25. Diego Uyana G. Serie X8 de “Tres melodías”

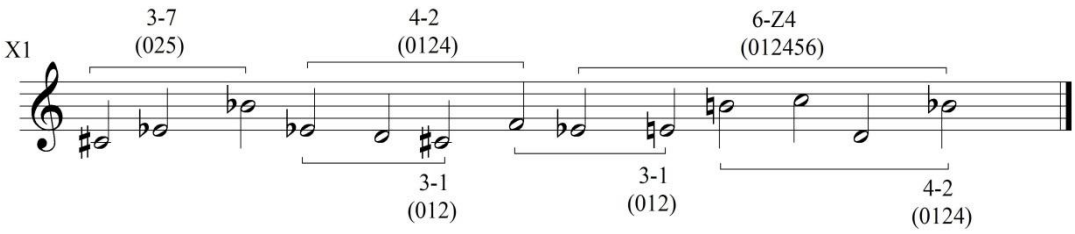
El proceso desde la atonalidad libre, pasando por la dodecafonía hasta llegar al puntillismo es descrito por Cope (1997):

> Combinar puntillismo con procedimientos con 12 sonidos (dodecafonía) parece natural no solamente por su proximidad histórica, también porque la cohesión cromática serial se suma a los extremos espaciales, temporales, de articulación y dinámicos del puntillismo
>
> Por otra parte el puntillismo realza la atención hacia la música dodecafónica (12 notas) en el total de sus notas individuales. El puntillismo cuando es aplicado a sistemas diatónicos y líneas melódicas líricas, puede parecer forzado. En efecto los elementos que contribuyen muy exitosamente para líneas melódicas líricas más frecuentemente no pueden ser seriamente debilitados por siquiera una adición puntillista. (p. 72)

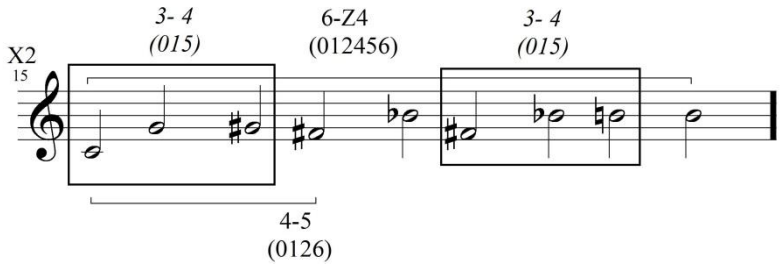
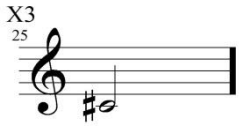
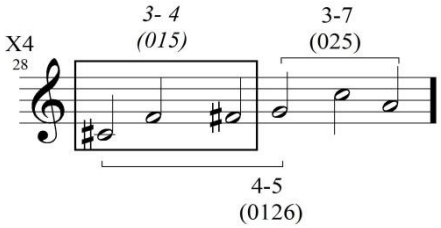
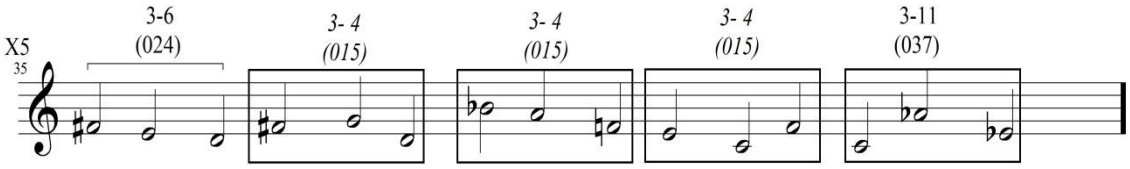
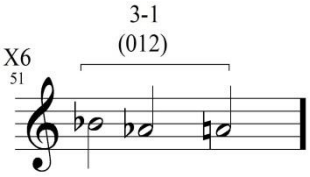
Debido a la presencia de la atonalidad, se utilizará la teoría post-tonal y se buscará simplificar las relaciones y su complejidad para entender la obra. Para estos fines utilizamos la segmentación en busca de grupos de notas, patrones dinámicos, diferencias de textura, que parecen tener importancia para la obra.

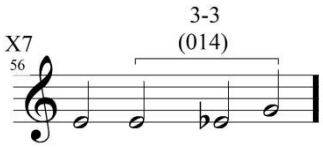
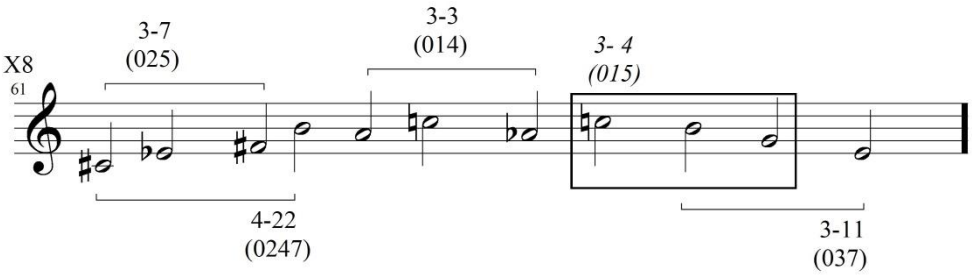
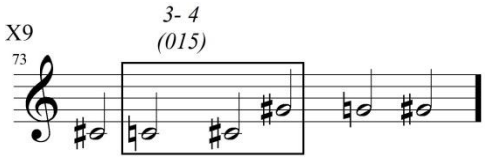
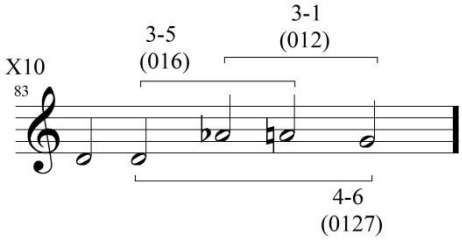
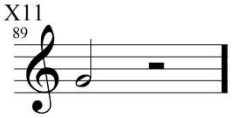
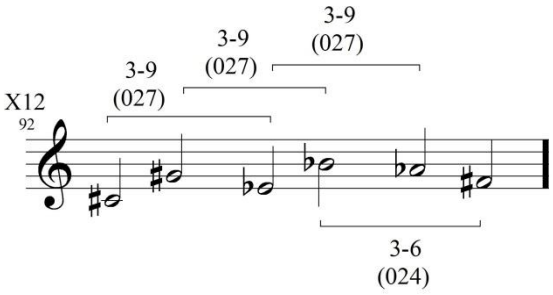
La melodía ***(ppp)*** es segmentada en busca de *pitch class sets* (colecciones de notas que no están ordenadas), esto servirá para determinar mediante el software *Composer Tools –Tools–Prime Form Calculato*r [30] su forma prima (Prime Form - empieza siempre en 0), código Forte (Forte Code) y el vector interválico (Interval Vector) de cualquier pitch class set.

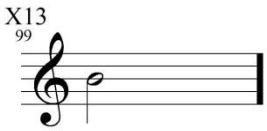
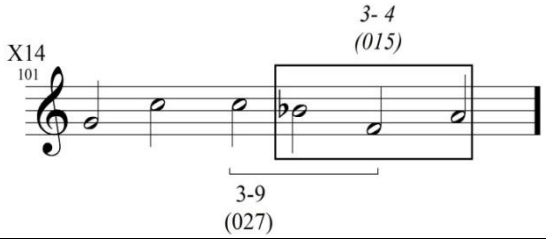
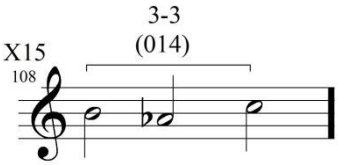
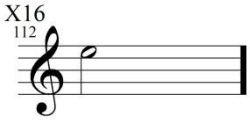
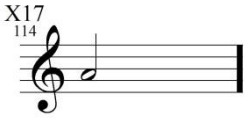
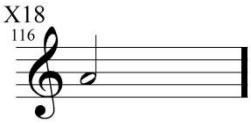
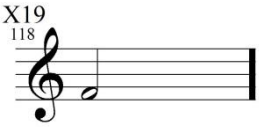
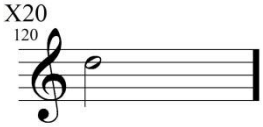
Imagen 26. Diego Uyana G. Nomenclatura utilizada para determinar cada serie.

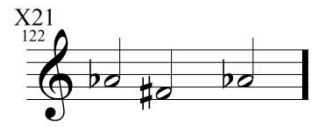
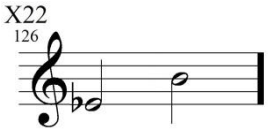
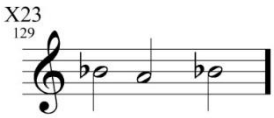
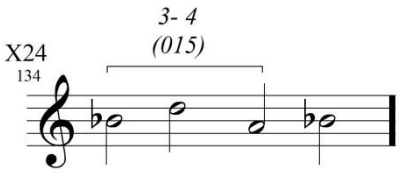
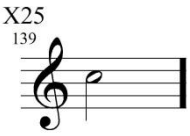
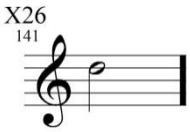
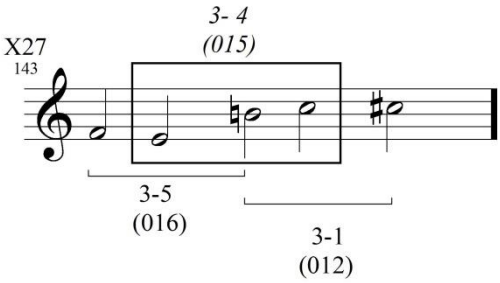
X1	

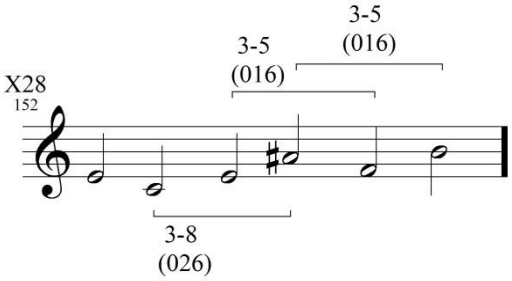
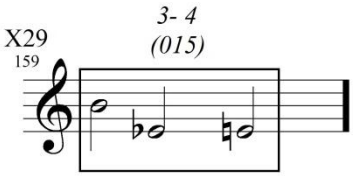
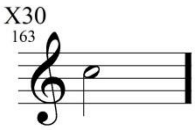
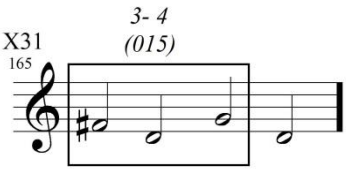
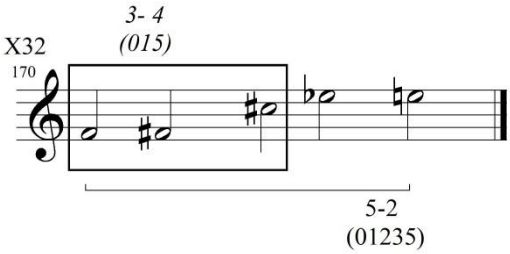
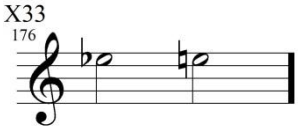
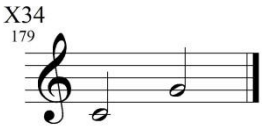
[30] Software disponible en http://composertools.com/Tools/PCSets/setfinder.html

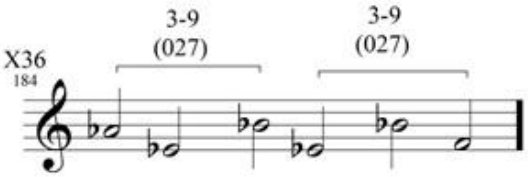
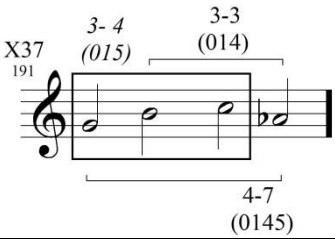
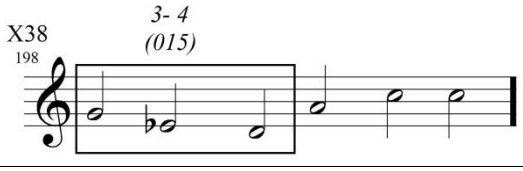
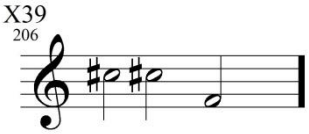
X2	 X2 15 3- 4 (015) 6-Z4 (012456) 3- 4 (015) 4-5 (0126)
X3	 X3 25
X4	 X4 28 3- 4 (015) 3-7 (025) 4-5 (0126)
X5	 X5 35 3-6 (024) 3- 4 (015) 3- 4 (015) 3- 4 (015) 3-11 (037)
X6	 X6 51 3-1 (012)

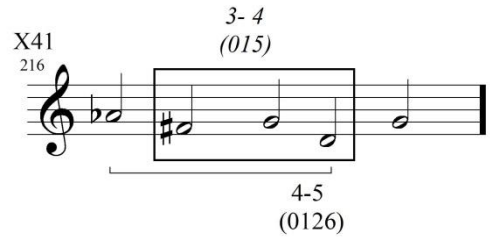
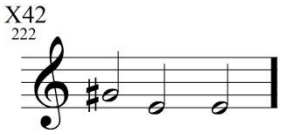
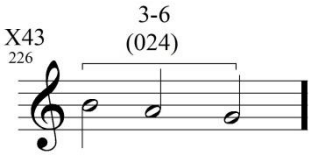
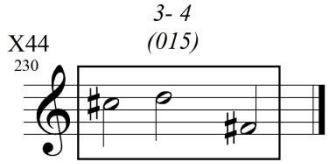
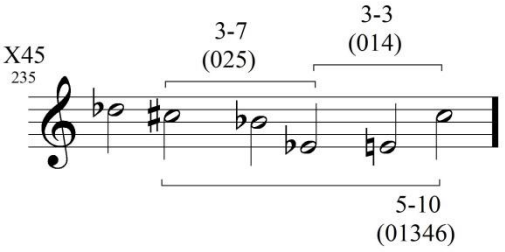
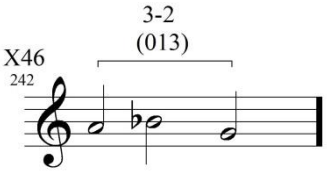
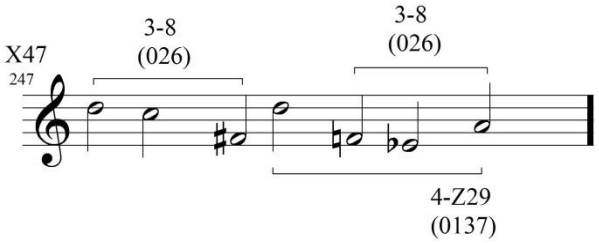
X7	
X8	
X9	
X10	
X11	
X12	

X13	
X14	
X15	
X16	
X17	
X18	
X19	
X20	
X21 (IC2)	

	
X22 (IC8)	
X23 (IC1)	
X24	
X25	
X26	
X27	

X28	
X29	
X30	
X31	
X32	
X33 (IC1)	
X34 (IC5)	

X35	
X36	
X37	
X38	
X39 (IC6)	
X40 (IC1)	
X41	

	
X42 (IC3)	
X43	
X44	
X45	
X46	
X47	

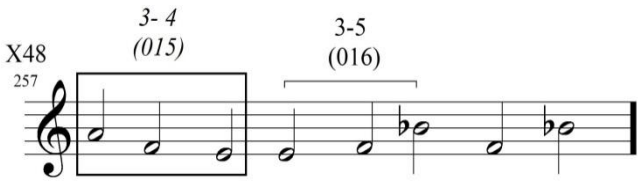
X48	

Tabla 14. Diego Uyana G. Series resultantes de la configuración 1 de “Tres melodías”

Las 48 apariciones de la melodía ***(ppp)*** fueron segmentadas a excepción de las notas que aparecen solas y los intervalos melódicos de dos notas y se concluye que existe una preponderancia de la forma prima (015), Código Forte 3-4, su vector interválico <100110> y su inversión prima (045).

Es decir todas las colecciones de notas que incluyan los siguientes coincidencias son usadas de manera por así decirlo reiterativa en la melodía ***(ppp).*** (24 posibilidades)

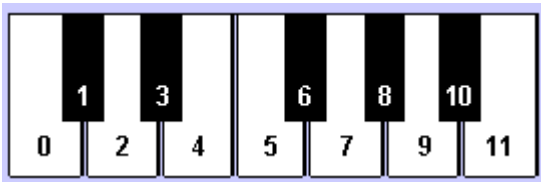


Imagen 27. Orden numérico de las notas según la Teoría Post-tonal. Imagen tomada de: http://composertools.com/Tools/PCSets/setfinder.html

SERIE PRIMA 0 – 1 – 5 C – C # – F	
TRANSPOSICIONES	**INVERSIONES**
1-2-6	**7-11-0**
2-3-7	**8-0-1**
3-4-8	**9-1-2**
4-5-9	**10-2-3**
5-6-10	**11-3-4**
6-7-11	**Inversión Prima** **0 - 4 - 5** **C - E - F**
7-8-0	**1-5-6**
8-9-1	**2-6-7**
9-10-2	**3-4-8**
10-11-3	**4-5-9**
11-0-4	**5-6-10**
	6-7-11

Tabla 15. Diego Uyana G. Transposición e inversiones de la serie prima 0-1-5

Excluye casi en su totalidad la serie 3-11 que corresponde al acorde mayor y menor, evitando así cualquier tipo de coincidencia con el sistema tonal en relación a la formación de acordes por superposición o en este caso por sucesión de intervalos de terceras.

CONFIGURACIÓN 2 - MELODÍA (*fff*)

Las configuraciones 1 y 2 mantienen una igualdad en cuanto a la utilización de figuras rítmicas, estas crean una linealidad conjunta, pero el patrón de dinámica que presentan estas configuraciones y su alternancia de forma dispersa es el factor que crea contraste en la linealidad.

La configuración 2 (melodía ***fff*)** se inserta a la configuración 1 utilizando la interpolación por sustitución. [31]

[31] Interpolación por sustitución: Es un recurso de la música del siglo XX que funciona como forma de enlace de sonidos, texturas, configuraciones u otros parámetros. Consiste en un cambio brusco de parámetros musicales con la reanudación casi inmediata de la idea o parámetro principal. Existe también la interpolación por inserción.

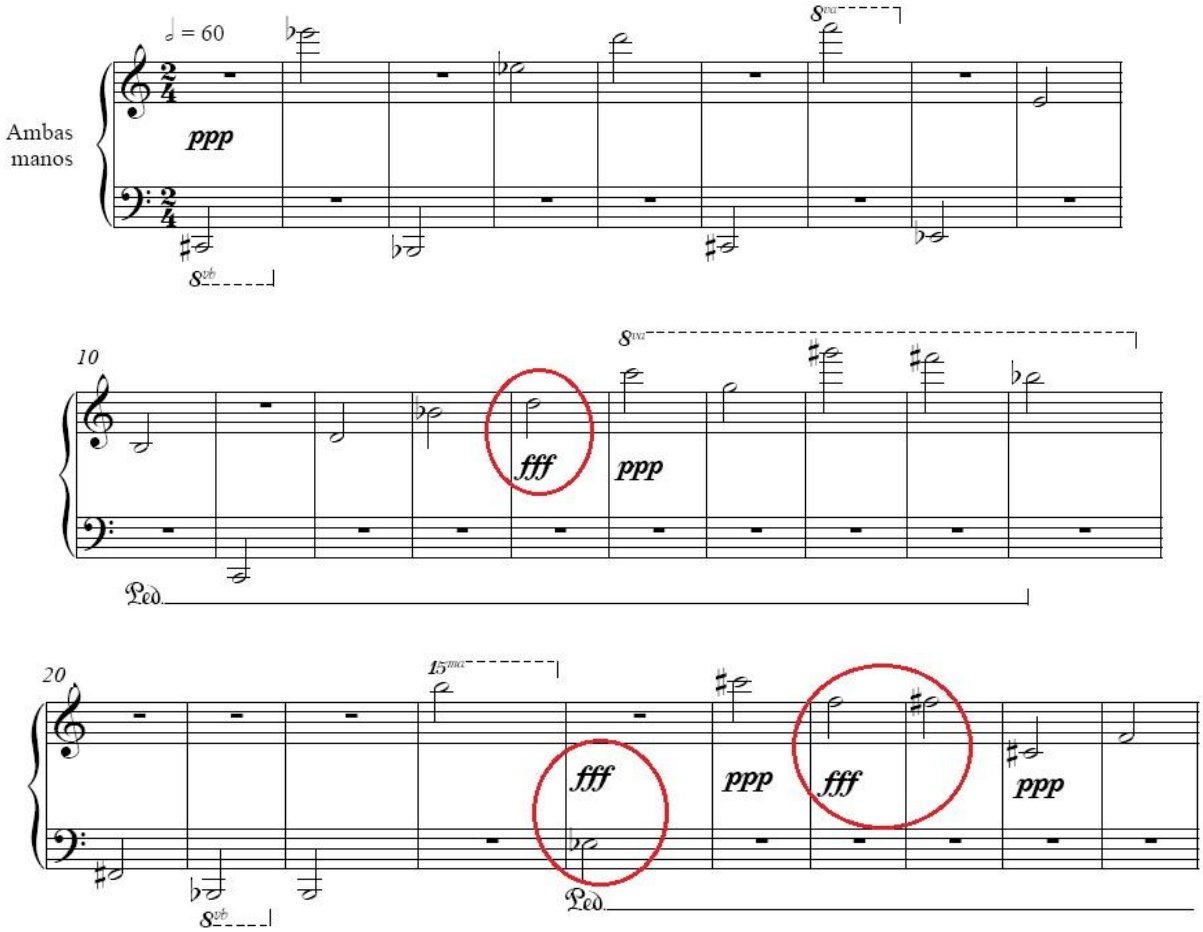
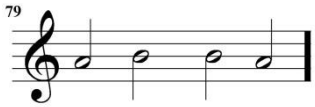
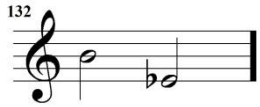
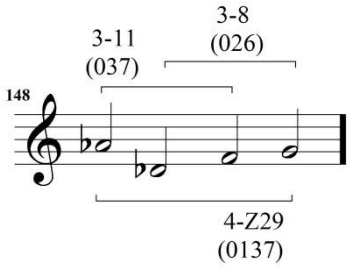
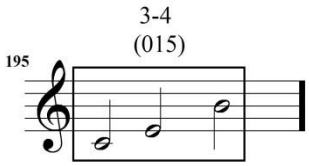
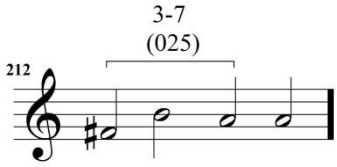
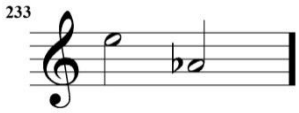
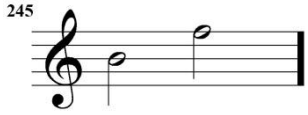


Imagen 28. Mesías Maiguashca. “Tres melodías”. Compás 1-29.

La interpolación de notas de la melodía ***(fff)*** es de carácter individual (una sola nota) y cuando aparecen juntas unas después de otra, prefiere los intervalos de semitono, excepto en los siguientes compases donde aparecen dos, tres y cuatro notas juntas para formar intervalos y colecciones de notas dispersas.

Número de compás	
79 **(IC2)**	
132 **(IC4)**	
148	
195	
212	
233 **(IC4)**	
245 **(IC6)**	

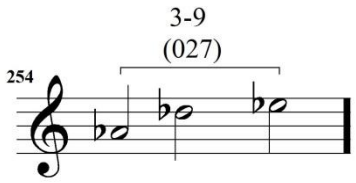
254	

Tabla 16. Diego Uyana G. Intervalos y colecciones de notas dispersas en la configuración 2 de "Tres melodías"

La configuración 2 - "pseudododecafónica" se completa desde su presentación en el compás 14 hasta el compás 162 (escala de doce notas), con repeticiones de varias notas.

Al contrario de esto una nueva presentación o recorrido de los doce sonidos de la escala cromática no se cumple; empieza en el compás 164 con la nota Bb pero no completa los doce sonidos (solo presenta once sonidos), le falta el sonido G; sumado a esto la repetición de notas en cada trayectoria, sea razón para que el compositor indique a esta configuración como una "pseudododecafonía"

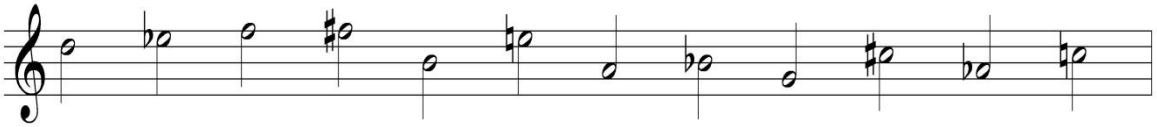
Orden de aparición												
Número de compás	**14**	24	26	27								
			34		50	54						
			55				60	72				
							79					
					80							
					81		82					
		88	90	91					98			
				100						107		
										111		
	113							115	117			
							119					
							121		125			
		128			132							
		133										
	138									140		
		142									148	
										149		
			150						151			
							158					**162**
								164			169	
						175						
	178				181			183				
				190								195
						196						
					197					204		
	205			209								
				212	213		214					
							215					
				221	225							
					229	233					234	
											241	
					245							
			246								254	
										255		
		256										
Cantidad de apariciones	***5***	***6***	***6***	***7***	***10***	***4***	***8***	***4***	***4***	***6***	***5***	***2***

Tabla 17. Diego Uyana G. “Pseudododecafonía”- Configuración 2 de “Tres melodías”

Un mayor número de apariciones en la nota B podrían indicarnos que existe un eje en dicho tratamiento “pseudododecafónico”.

ANÁLISIS DE LA CONFIGURACIÓN 3

TETRAFONÍA

Está escrita en la primera clave de sol (Mano derecha) en la partitura. Tiene cuatro sonidos (D4-F3-G3-Bb3) que se combinan escasamente y emplea el recurso de la registración fija[32], su dinámica alterna dos planos sonoros ***p*** (piano) y ***f*** (forte) sin el uso de reguladores. Su conformación no corresponde a una simetría en frases de ocho compases, semifrases de cuatro y motivos de uno o dos compases.

Se desarrolla en un limitado ámbito registral que abarca un intervalo de quinta justa.

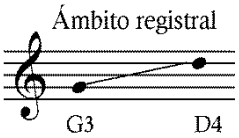


Imagen 29. Diego Uyana G. Ámbito registral de la configuración 3 de “Tres melodías”.

[32] La registración fija es un procedimiento que consiste en la asociación de cada altura con un índice acústico que se mantiene invariable. Ejm: Luciano Berio: 6 Encores for piano, Erdenklavier (1969). Análisis por Mariano Etkin disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19205/Documento_completo.pdf?sequence=1

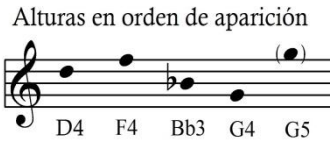


Imagen 30. Diego Uyana G. Notas en orden de aparición de la configuración 3 de "Tres melodías".

La organización de los cuatro sonidos muestra una jerarquización, como resultado de una cantidad desigual de apariciones de las alturas.

Notas	**D4**	**F4**	**Bb3**	**G4 – G5**
Cantidad de apariciones	**71**	**7**	**10**	7 - 2 **(9)**

Tabla 18. Diego Uyana G. Cantidad de apariciones de la tetrafonía en "Tres melodías"

El movimiento melódico es esencialmente de carácter monódico no incluyendo la simultaneidad o la superposición de notas de la tetrafonía. Las distintas notas aparecen solas en casi toda la obra excepto cuando aparecen en pares.

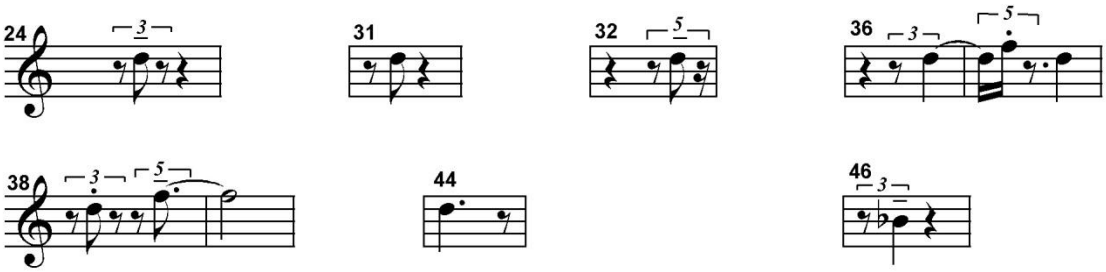


Imagen 31. Diego Uyana G. Aparición de notas solas o en pares de la configuración 3 de "Tres melodías".

Se muestran las distintas posibilidades de combinación de notas en pares.

Combinación D4-F4	Combinación D4- Bb3	Combinación D4-G3 (G4)
36		58
38		70
110		218
221		

Tabla 19. Diego Uyana G. Combinación de notas en pares de la configuración 3 en “Tres melodías”

Combinación F4 – Bb3	Combinación F4 – G3	Combinación Bb3 – G3
222		120

Tabla 20. Diego Uyana G. Combinación de notas en pares de la configuración 3 en “Tres melodías”

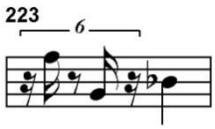
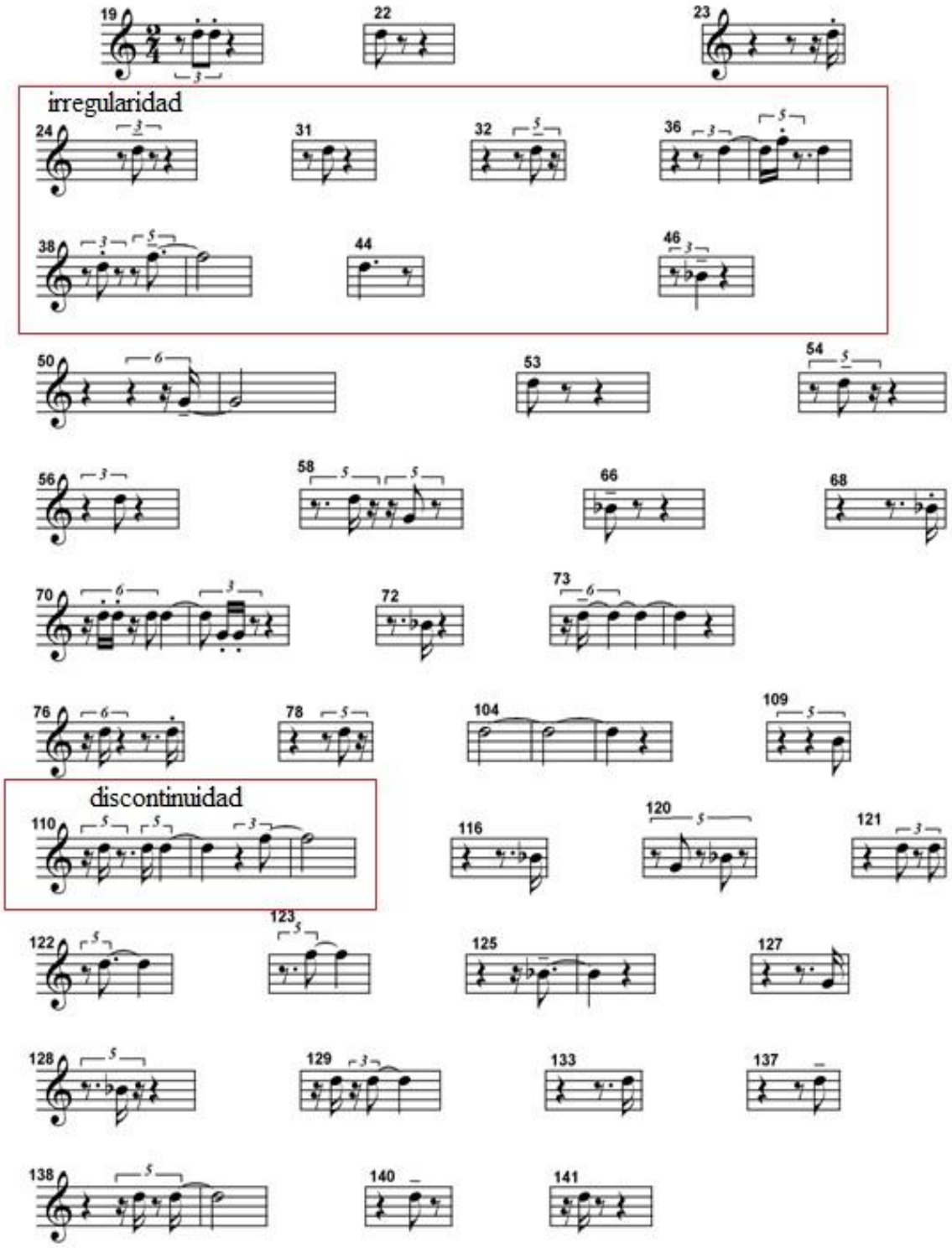
Combinación de tres notas (F4-G3-Bb3)


Tabla 21. Diego Uyana G. Combinación de tres notas de la configuración 3 en “Tres melodías”

Esta configuración presenta un marcado carácter rítmico que se desarrolla en valores que actúan a tiempo, en la división y subdivisión del metro. En su mayoría son irregulares y forman contratiempos. Los valores preferidos son los que provienen del desarrollo y variación rítmica del tresillo, quintillo y seisillo. Cuando las notas de la tetrafonía aparecen en combinaciones de dos notas estas se presentan de forma discontinua y su alternancia con las notas que se presentan solas es de manera irregular

(saltos de compás 24 al 31 – 32 al 36, etc.). Su aparecimiento y su densidad de agrupamiento definen a su vez las cualidades formales y texturales de la pieza

La imagen 32 muestra su actividad durante toda la obra.


irregularidad
discontinuidad

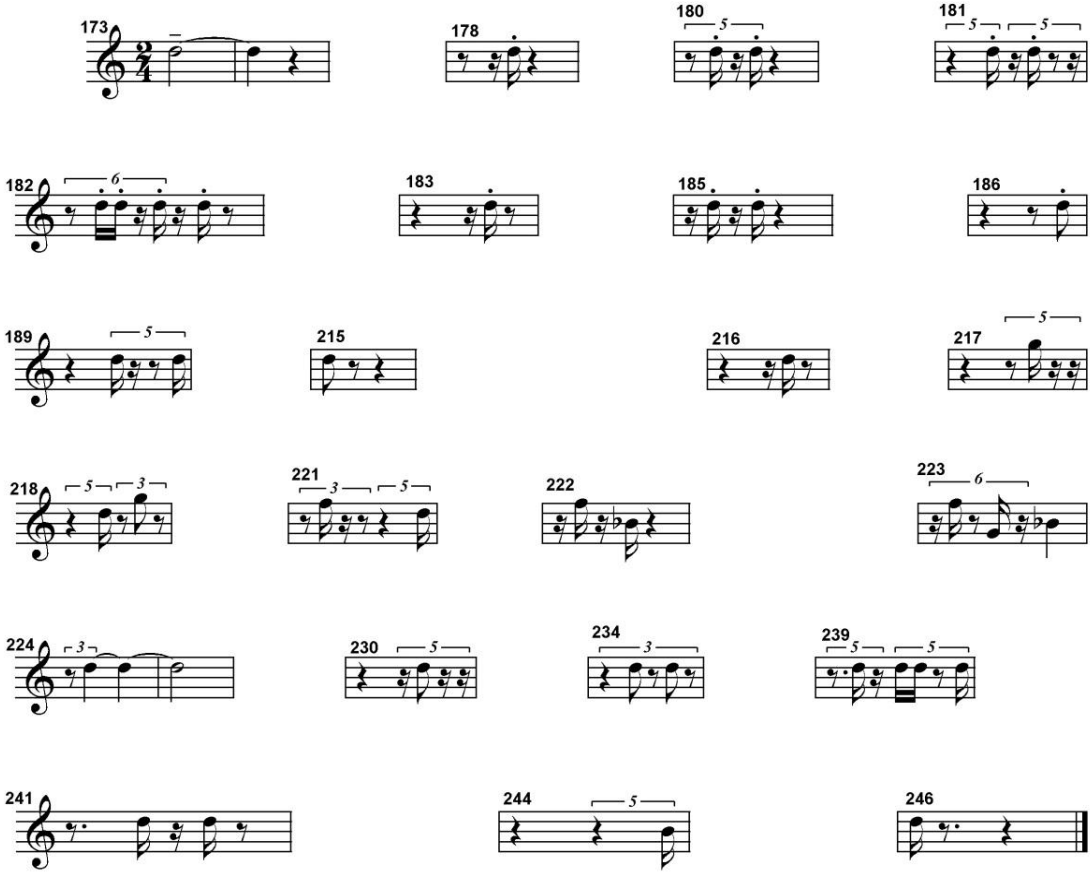
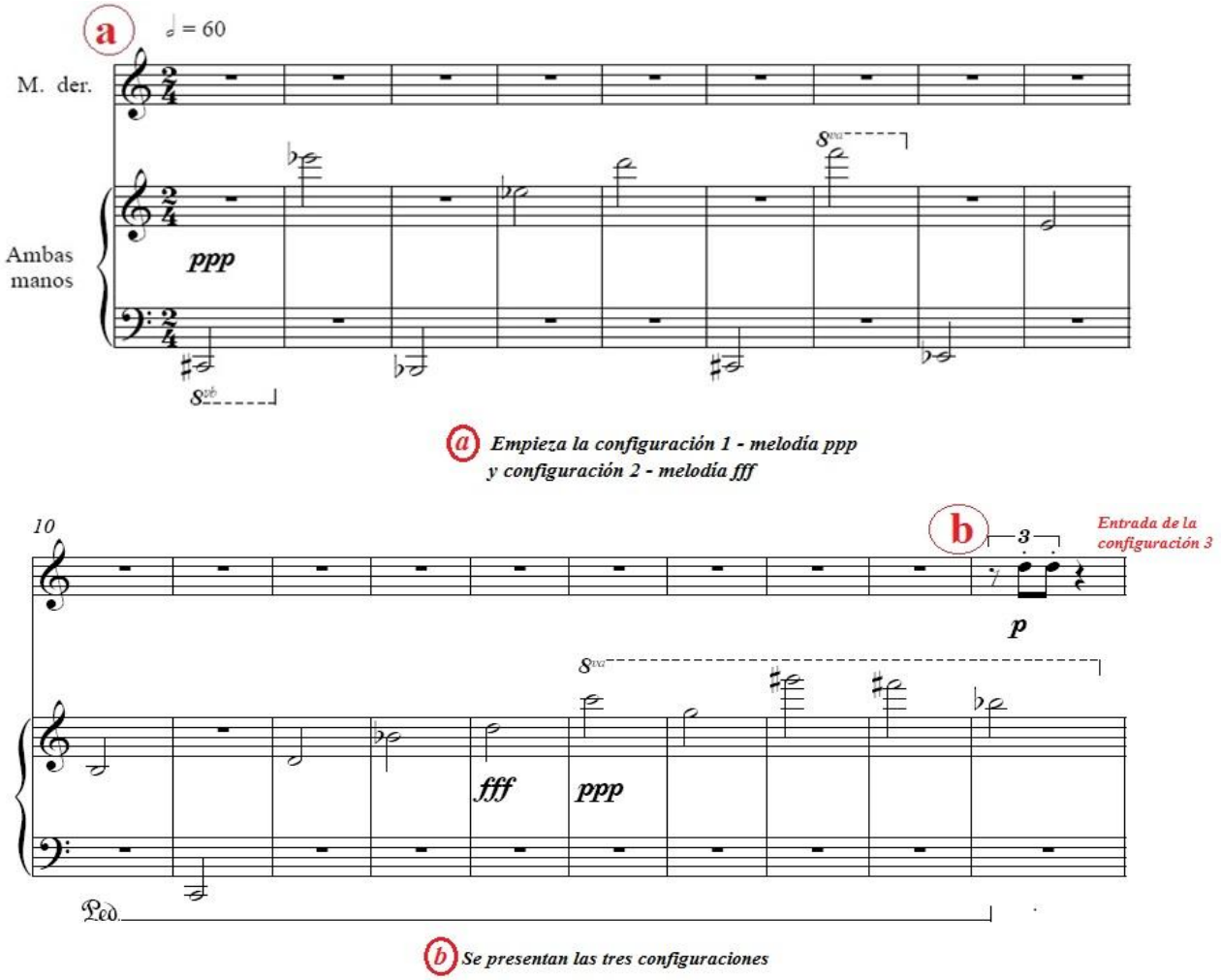


Imagen 32. Diego Uyana G. Actividad rítmica de la configuración 3 de “Tres melodías” desde el compás 19 al 246.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL – FORMAL

En las configuraciones 1 y 2 predomina su rítmica estable, textura monódica y su direccionalidad melódica a través de saltos largos; no así en su función dinámica que es contrastante. Estas dos configuraciones actúan paralelamente y presentan una continuidad textural que es rota por la presencia de la configuración 3 (tetrafonía) y el uso de pedal de resonancia. El rol que juega la actividad de la configuración 3 en contraposición con la configuración 1 y 2 en la estructura de la pieza es determinante para visualizar las relaciones de identidad (aa), semejanza (aa´) y diferencia (ab).



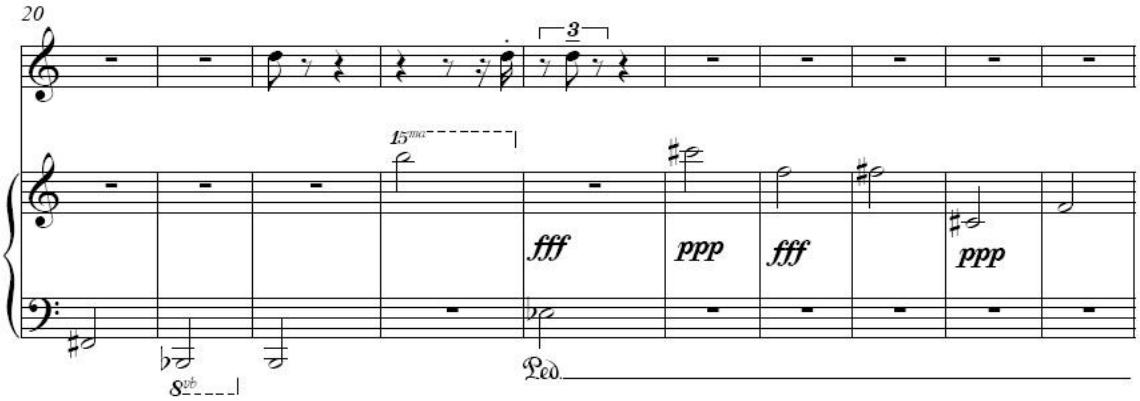


Imagen 33. Partes **a** (compás 1-18) y **b** (extracto) (compás 19-78) de “Tres melodías”

Debido a la ausencia de una relación aparente entre las configuraciones 1 - 2 y configuración 3; se crea una textura que según Mathes 2007 trazan y delinean segmentos formales.

ESTRUCTURACIÓN DE LA OBRA.

Las configuraciones 1- 2 (parte a….a´´´´) confieren una cierta unidad a la obra, al tener el mismo número de compases al comienzo y al final de la obra. La configuración 3 cuando se unen con las configuraciones 1 - 2 (parte b….b´´´) por el contrario va decreciendo en número de compases desde su presentación hasta el final.

Partes	Compás	Número de compases	Aparecimiento de configuraciones
a	1-18	18	Configuraciones 2-3

b	19-78	60	Todas
a'	79-103	25	Configuraciones 2-3
b'	104-141	38	Todas
a''	142-172	31	Configuraciones 2-3
b''	173-189	17	Todas
a'''	190-214	25	Configuraciones 2-3
b'''	215-246	32	Todas
a''''	247-264	18	Configuraciones 2-3

Tabla 22. Diego Uyana G. Estructuración de “Tres melodías”

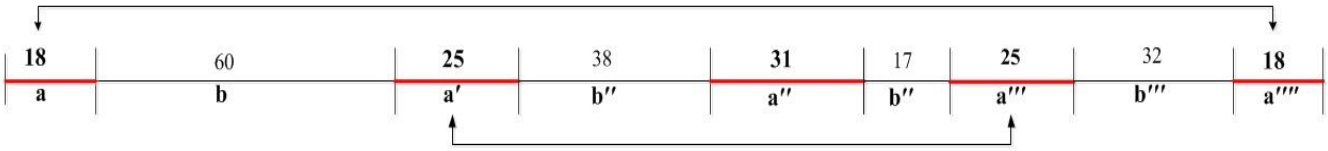


Imagen 34. Diego Uyana G. Gráfico de estructuración de “Tres melodías”

Existe una tendencia de cambio inverso con respecto a la longitud de los compases de las parte a….a´´´´ y parte b….b´´´; ya que (a) aumentan en longitud mientras que en la unión de las tres configuraciones (b) decrece.

TEXTURA

La textura que presenta la obra es monódica para las configuraciones 1 - 2 y se complementa con la configuración 3. Además de la interacción de las tres configuraciones, el uso del pedal de resonancia del piano y su alternancia, busca crear sonoridades, timbres y acordes que en consecuencia se convierte en otro tipo de textura, este uso le confiera propiedades acordales, ya que mantiene las alturas hasta formar un clúster no simultáneo en algunas de las partes de la pieza.

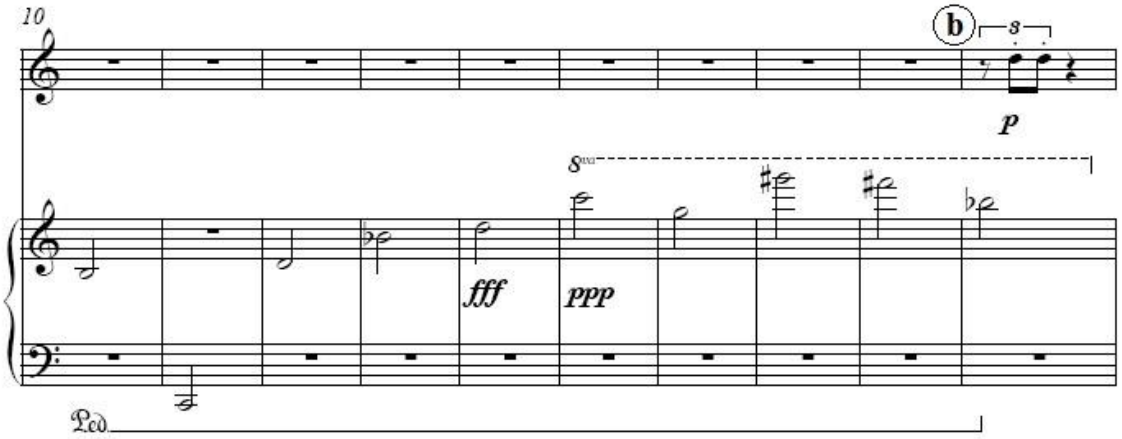
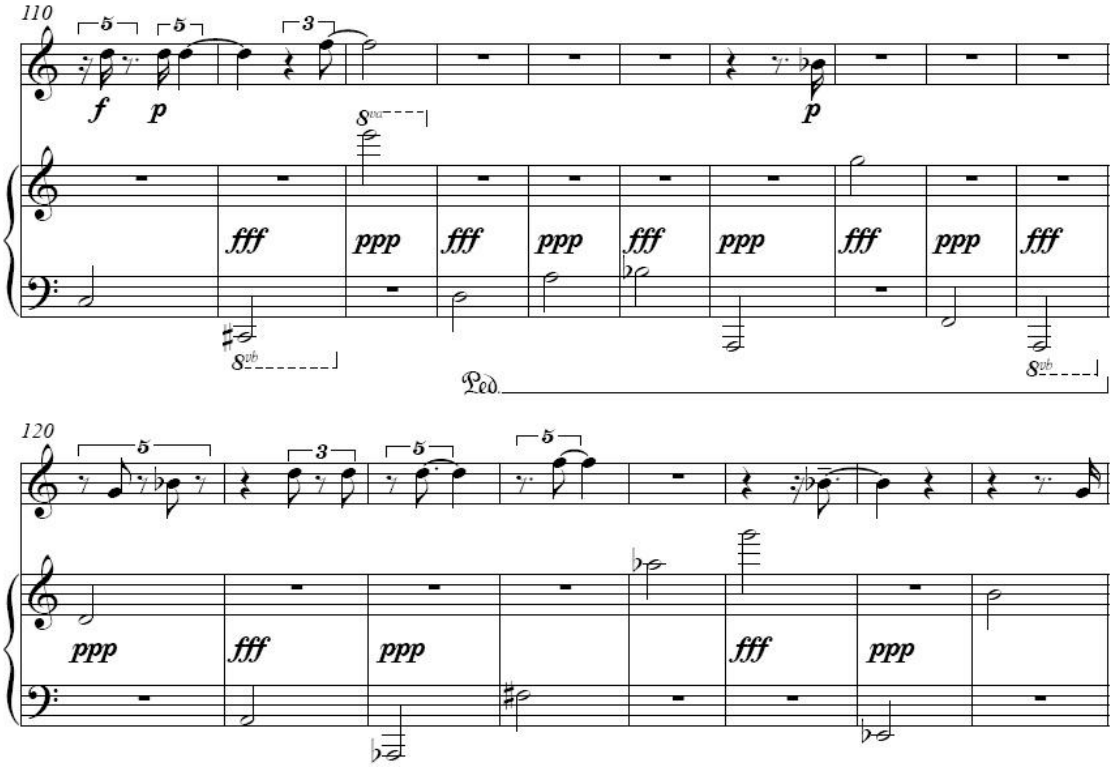


Imagen 35. Textura que se determina a través del pedal de resonancia del piano. Compás 10-18.

La parte (b) texturalmente desarrolla el puntillismo con más evidencia cuando las tres configuraciones se funden e interactúan, ya que la cantidad de sucesos musicales como articulaciones, dinámica, saltos interválicos se



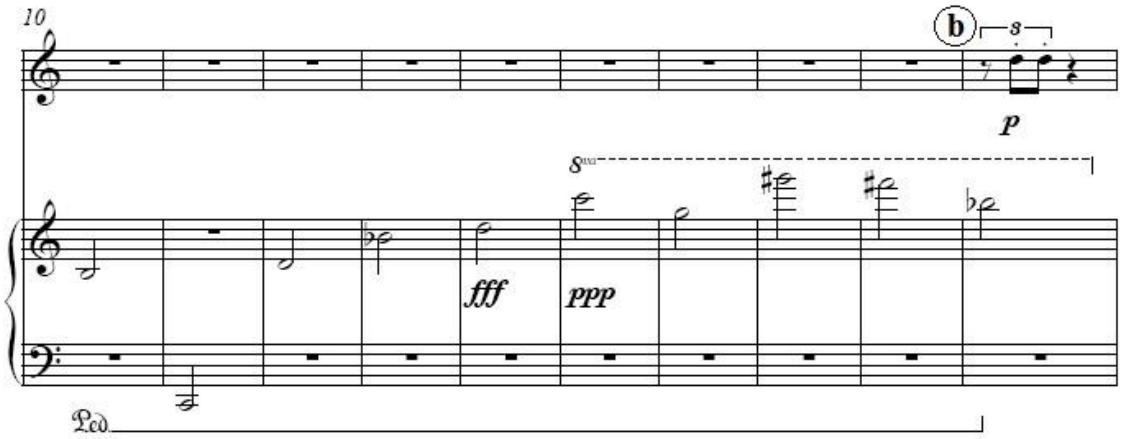
manifiestan de manera recurrente.

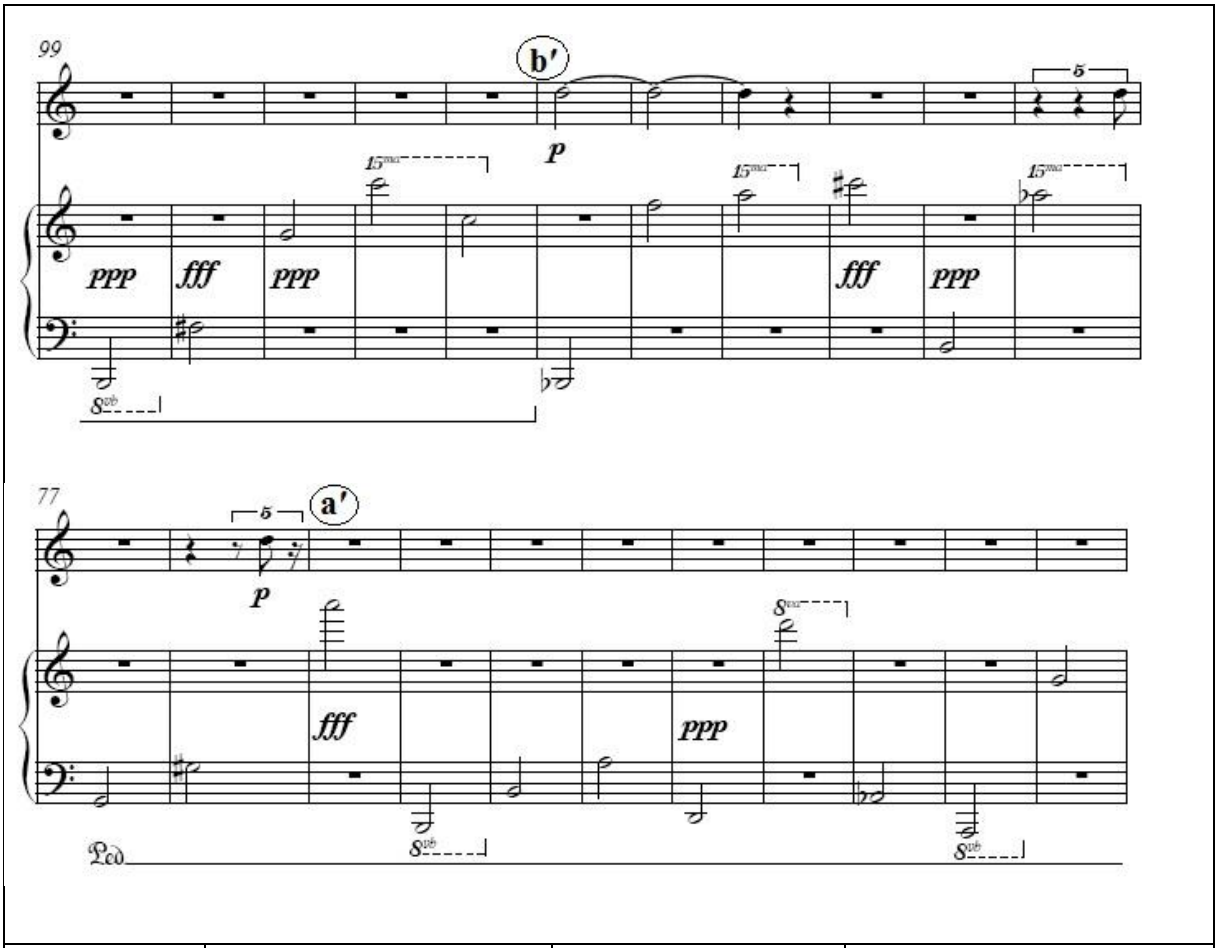
Imagen 36. Textura donde intervienen las tres configuraciones de “Tres melodías”. Compás 110 -127.

USO DEL PEDAL DE RESONANCIA

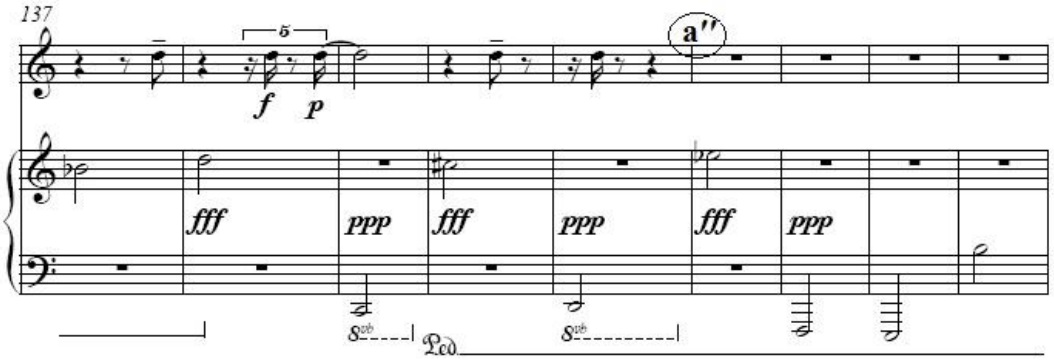
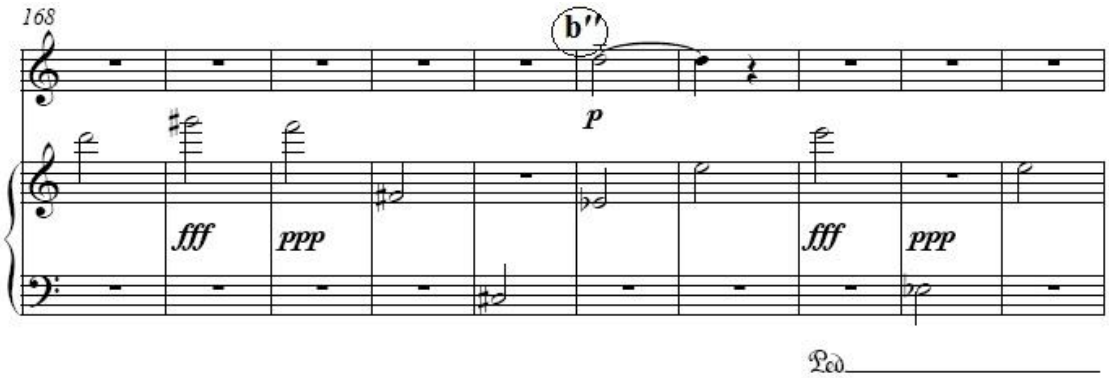
El pedal de resonancia es bien definido en extensión y propósito; en el caso del comienzo de la pieza el pedal envuelve parte de las configuraciones 1-2 del compás 10 al 19 (véase Imagen 35) hasta la aparición de la configuración 3.

Esto representa una relación textura-forma, ya que en varios casos coincide con el comienzo y final de algunas partes de la obra.

USO DEL PEDAL DE RESONANCIA			
Parte	Compás	Número de compases	Configuración
a (1-18)	10-19* (envuelve parcialmente a la nota del compás 19) - *cierra la parte a*	10	configuración 2-3
			
b	24-36	13	todas
	53-67	15	todas
a' (79-103)	77-103 (2 compases antes del comienzo de la parte a' y termina en 113) – *cierra la parte a'*	27	todas



b'	113-119	7	todas
	132-138* (envuelve parcialmente a la nota del compás 138)	7	todas
a" (142-172)	140-161 (2 compases antes del comienzo de la parte a")	22	todas

			
b'' (173-189)	175-186 (2 compases después del comienzo de la parte b'')	12	todas
			
a''' (190-214) **y** **b'''** (215-246)	197-222 unifica las 2 partes	26	todas

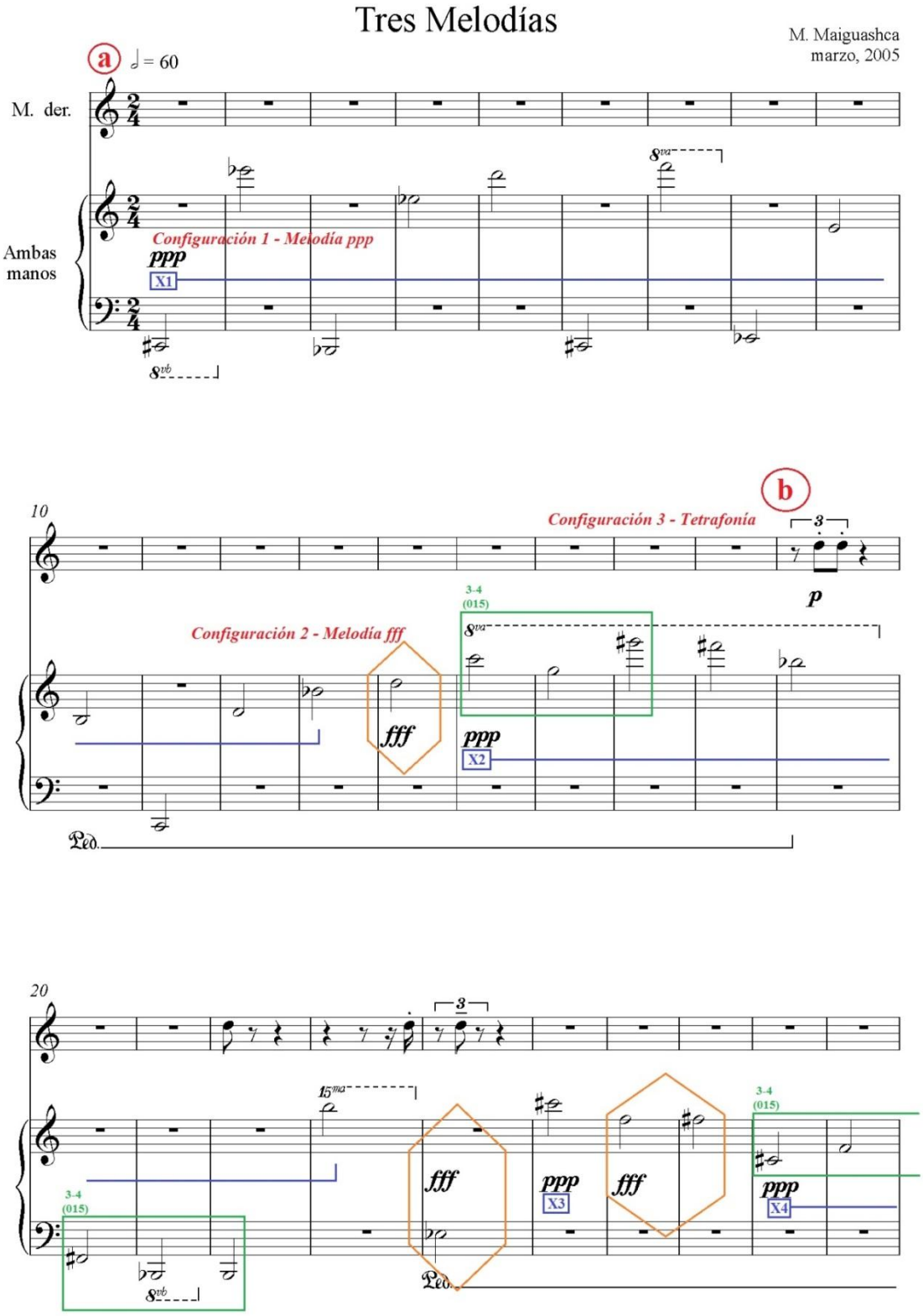
b''' (215-246) **y** **a''''** (247-264)	229-264 unifica las 2 partes	36	todas

Tabla 23. Diego Uyana G. Uso del pedal de resonancia en “Tres melodías”

La dificultad al abordar el análisis de la pieza se centró en descubrir los principios compositivos que rigen las configuraciones 1 y 2 ya que esto depende el escoger un cuerpo analítico que describa los comportamientos de los mismos. Una vez solucionado esto se puede concluir que en “Tres melodías” al emplear colecciones de notas y escalas (tetrafonía), el compositor pone en evidencia nuevas maneras de combinar materiales mediante un desarrollo dinámico, textural y rítmico. Estos recursos son independientes y se equilibran de manera apropiada en la obra. Se descubrió que no se trata de una obra que utiliza recursos de la técnica dodecafónica, sino otros procedimientos compositivos que se vinculan con la música serial; esto se desprende de la utilización de la teoría post-tonal para el análisis de dos de las tres configuraciones. En el plano textural el uso del pedal de resonancia es de importancia para crear texturas, no solo en esta pieza sino en todas las del corpus; según el compositor: el uso del pedal de resonancia le conferirá memoria a la pieza. En cuanto a la dificultad interpretativa, la obra presenta dificultades en encontrar y solucionar cuestiones texturales, rítmicas y dinámicas, estas a su vez se apoyan en el tempo y los valores rítmicos

estables de dos de las tres configuraciones para darle mayor soltura y desenvolvimiento a la obra.

PARTITURA ANALIZADA DE “TRES MELODÍAS”



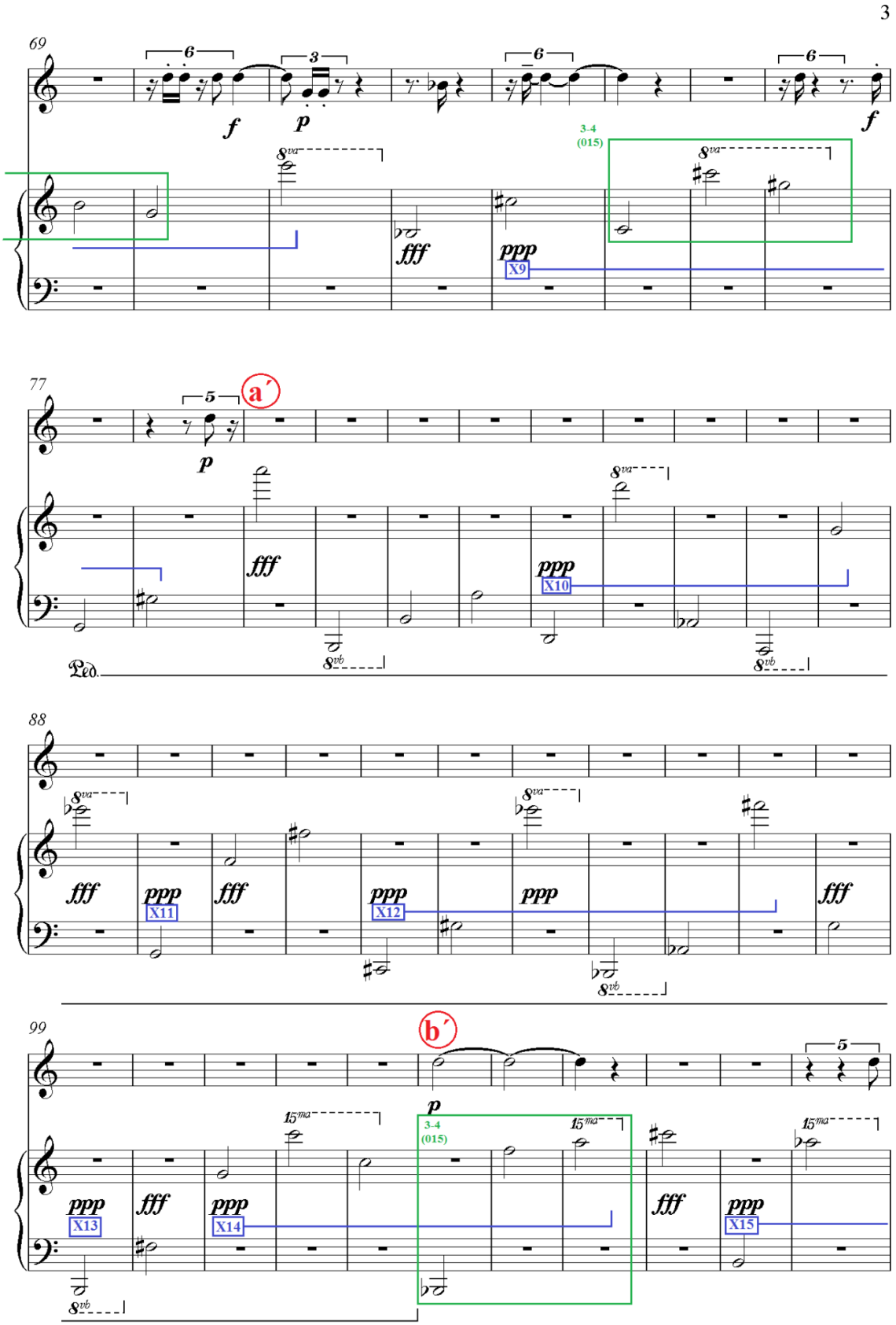
2

30

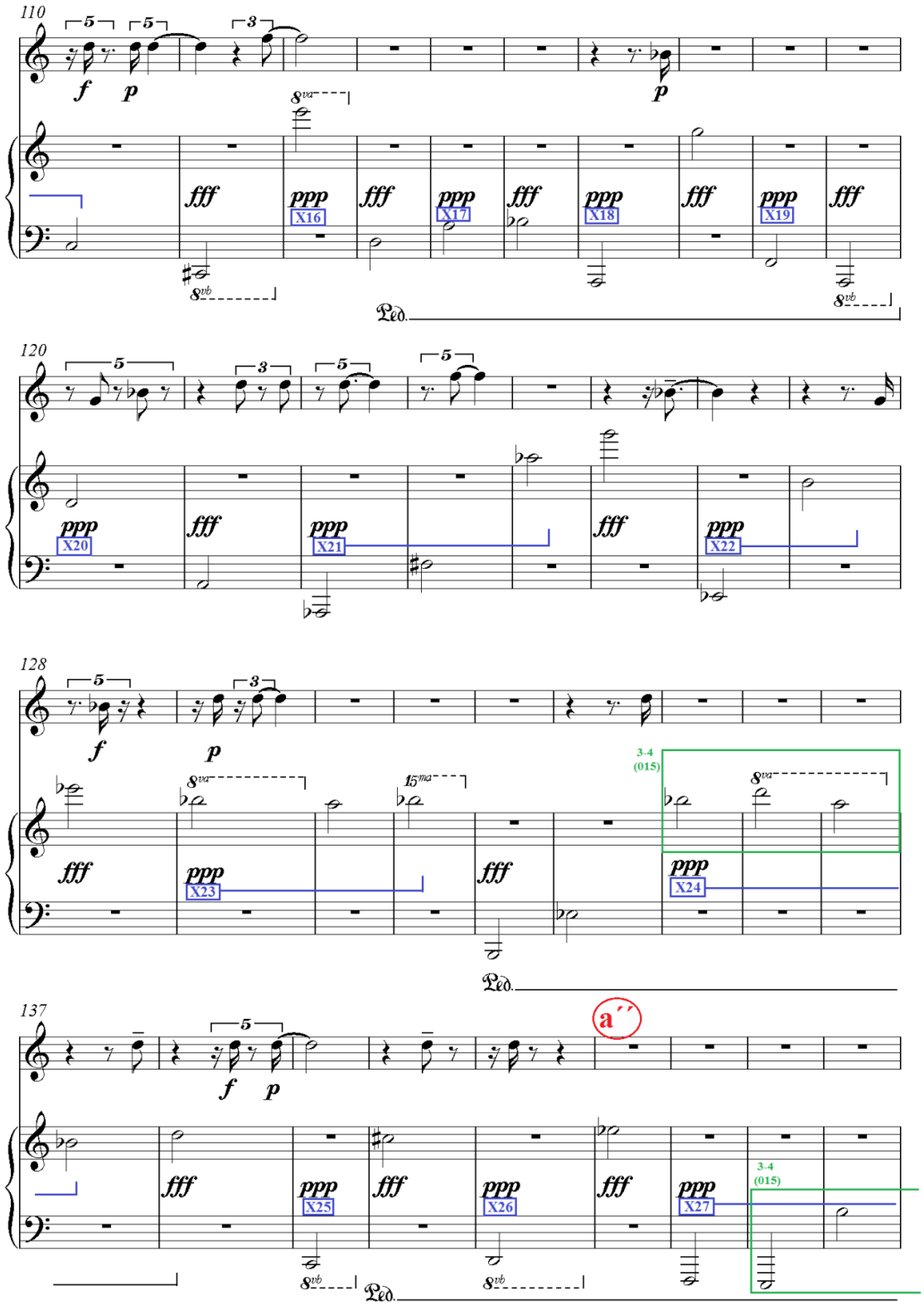
40

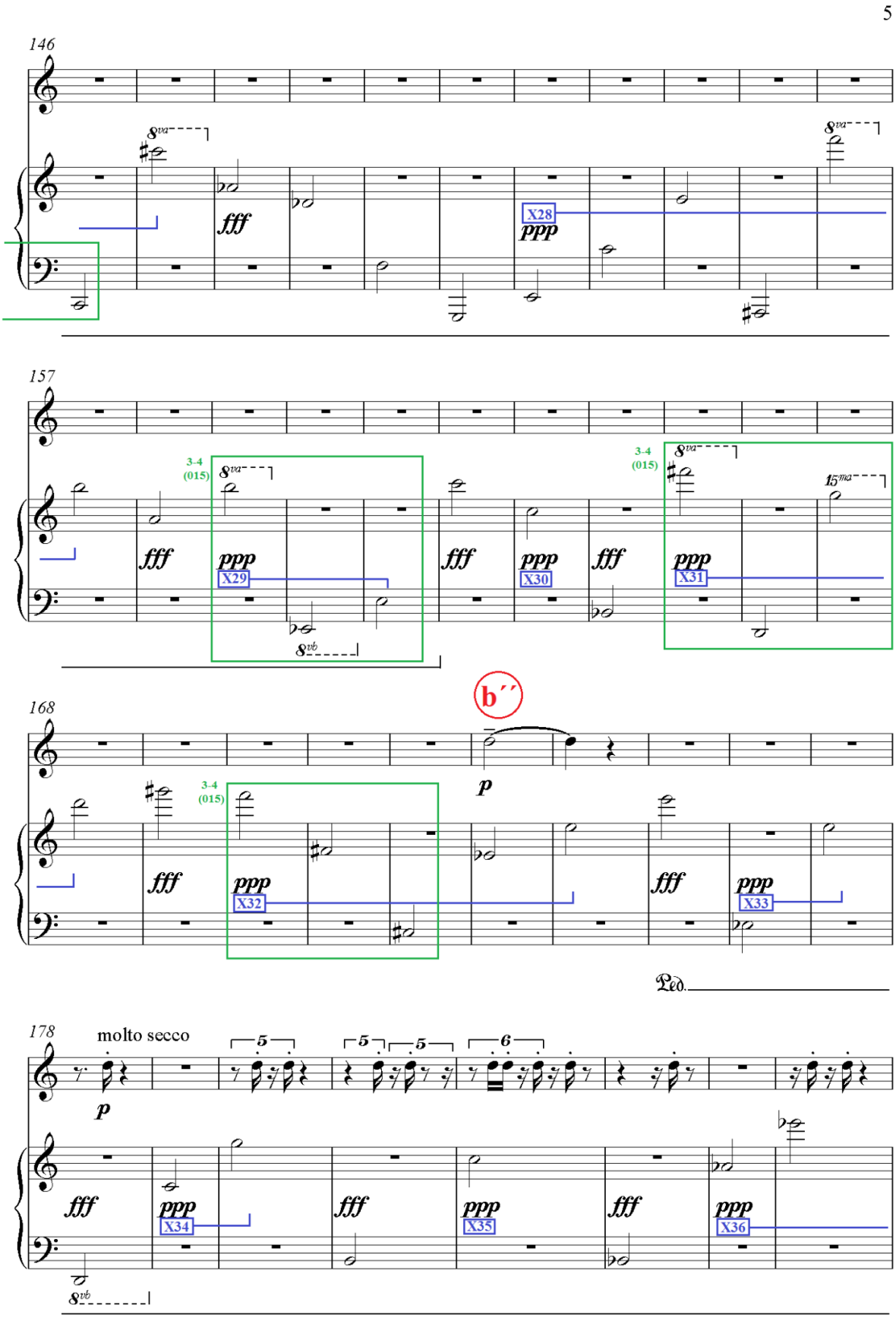
50

59


3
69
f
p
f
3-4
(015)
fff
ppp
X9
77
a´
p
fff
ppp
X10
Ped.
88
fff
ppp
X11
fff
ppp
X12
ppp
fff
99
b´
p
3-4
(015)
ppp
X13
fff
ppp
X14
fff
ppp
X15

4


110
120
128
137
X16
X17
X18
X19
X20
X21
X22
X23
X24
X25
X26
X27
3-4
(015)
a''


5
146
fff
ppp
X28
157
3-4
(015)
ppp
X29
fff
ppp
X30
fff
ppp
X31
15ma
168
b''
p
fff
ppp
X32
fff
ppp
X33
Ped.
178
molto secco
p
fff
ppp
X34
fff
ppp
X35
fff
ppp
X36

6

186

a'''

f p fff ppp

3-4 (015)

X37

195

fff ppp

3-4 (015)

X38

fff

Ped.

205

ppp fff ppp fff

X39 X40

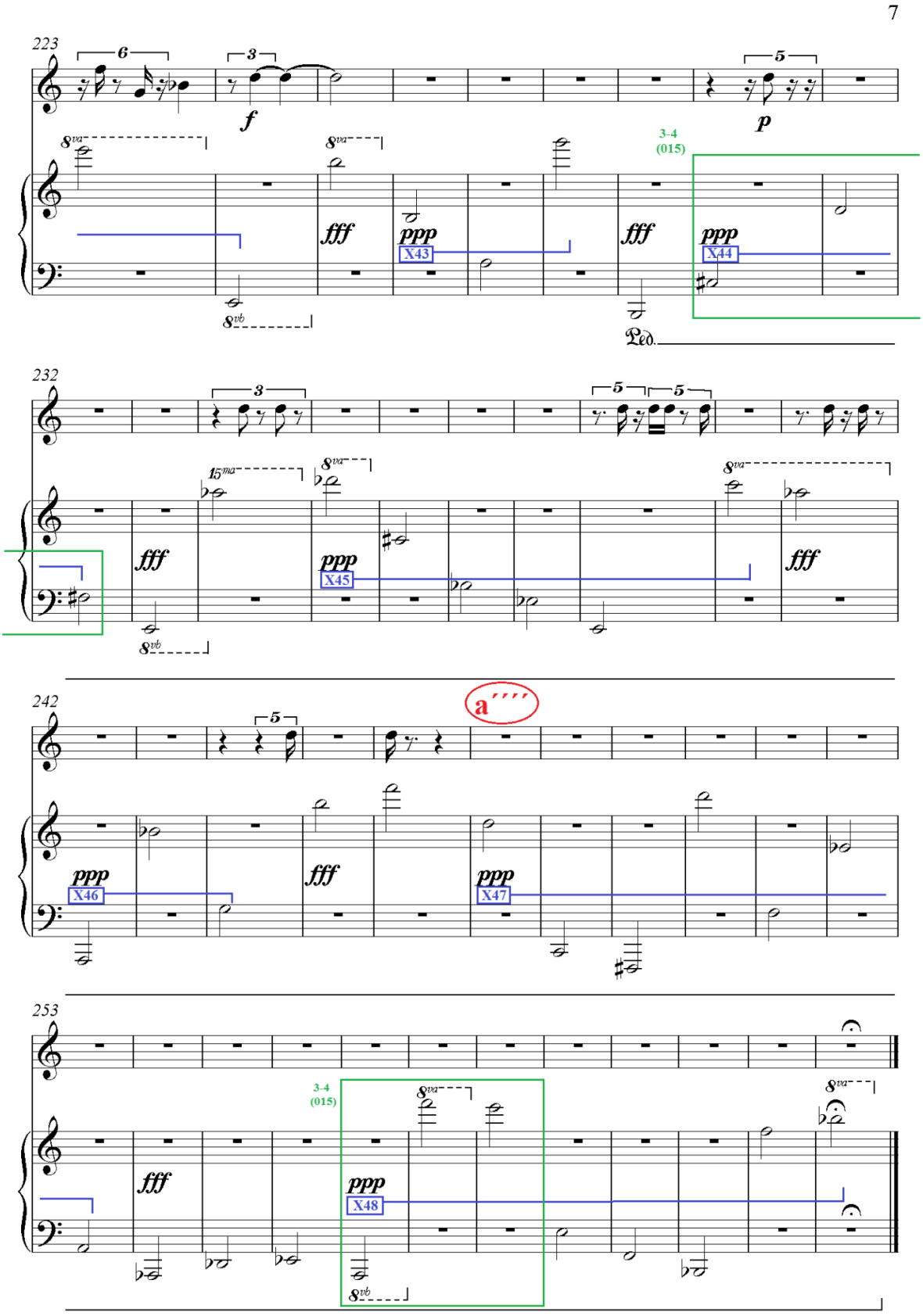
215

b'''

p ppp fff ppp

3-4 (015)

X41 X42


7
223
232
242
253
3-4
(015)
X43
X44
X45
X46
X47
X48
a''''

II. El ChuQui

"Adivinanza, amago de pasacalle" [33]

BREVE DESCRIPCIÓN

"El ChuQui" muestra una alegoría de un tema de música ecuatoriana - genero pasacalle (El Chulla Quiteño) en un contexto de música contemporánea; redescubrimiento de los posibles vínculos del compositor con las estéticas de la música popular ecuatoriana. Maiguashca propone crear "otra versión [….], tomando un material conocido, pero sacándolo de su realidad para ponerlo en una situación distinta"[34]

Es una pieza que comparte su fecha de creación con otras dos (Pedales y Móvil perpetuo) y datan de febrero de 2008. Escrita en metro binario de 2/4 que se mantiene estable de principio a fin al igual que en el género de pasacalle. En el caso de "El ChuQui" el pulso de la obra es ♩= 100

[33] Maiguashca, Mesías. Programa de mano. Concierto del encuentro de compositores de vanguardia 2013. Quito viernes 18 de octubre de 2013. Pág. 5. Véase Anexo 2.

[34] Maiguashca, Mesías. Conferencia: Visión general de mi obra. Universidad de Cuenca – Facultad de Artes. Cuenca- Ecuador. 7 de Julio 2014.

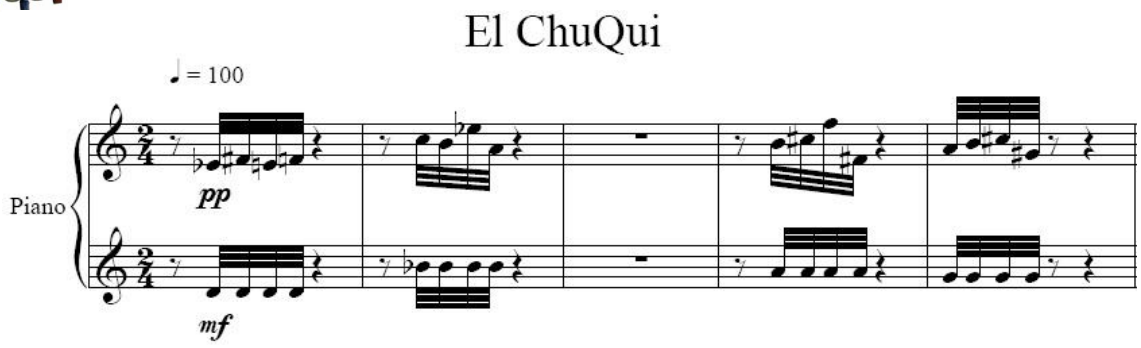


Imagen 37. Mesías Maiguashca. “El ChuQui”. Compás 1-4

Coexisten 2 planos o configuraciones que están divididos en la clave superior e inferior de sol (configuración 1); estos planos presentan un desarrollo de la dinámica y un uso recurrente de intervalos armónicos de 2das mayores y menores, 5tas aumentadas y disminuidas. La coincidencia acentual (homorrítmia) y el uso de estrategias de desarrollo melódico como la fragmentación-interrupción, disminución y omisión de notas del tema del pasacalle “El Chulla Quiteño” son característicos de esta pieza.

ANÁLISIS DE LA CONFIGURACIÓN 1: EL TEMA DEL CHULLA QUITEÑO

La parte dispuesta para la mano izquierda (configuración 1) aparece transportada implícitamente a la tonalidad de Gm (con respecto a la original en Am); mantiene el rango de la versión original del tema A y B [35] ya que escoge de manera casi literal la melodía de sus respectivas partes, no obstante por la omisión de notas el rango cambia en la parte C.

[35] Análisis realizado en el Capítulo II - 2.4 Música popular ecuatoriana - El Chulla Quiteño (pasacalle) – “El ChuQui”

.

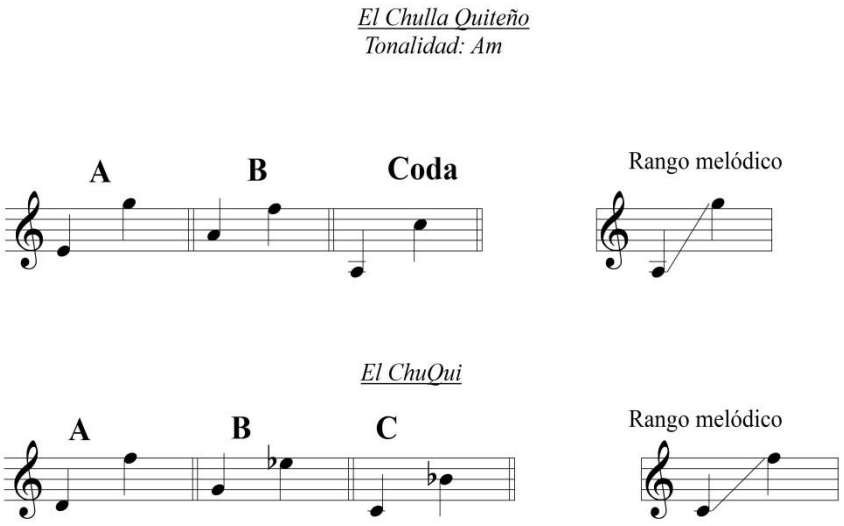


Imagen 38. Diego Uyana G. Ámbito registral de las partes de “El ChuQui”.

Cada nota de la melodía es transformada de su valor original al valor de fusas aplicando la disminución. La identidad nota - silaba (texto) se quiebra ya que aparecen cuatro fusas por cada nota de la melodía; esta figuración rítmica se mantiene invariable en toda la pieza.

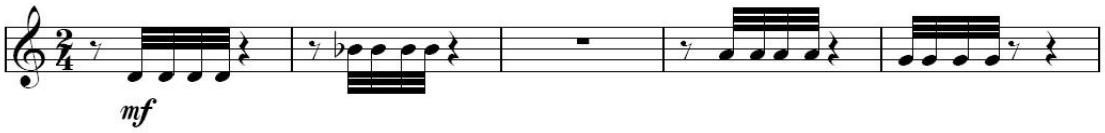


Imagen 39. Mesías Maiguashca. Configuración 1 de “El ChuQui”. Compás 1-4

Compases de silencios son adicionados para segmentar la melodía y la obra en sí; pero manteniendo coincidencia rítmica en todo lugar. El uso estructural del silencio acentúa la expansión de los motivos originales y confiere tensión al interrumpir el devenir propio de la pieza.

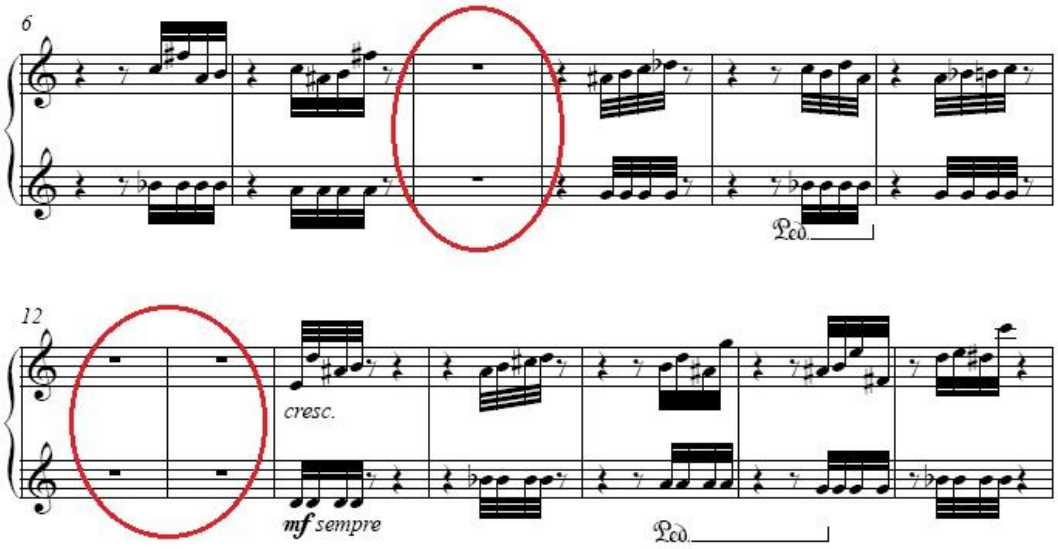
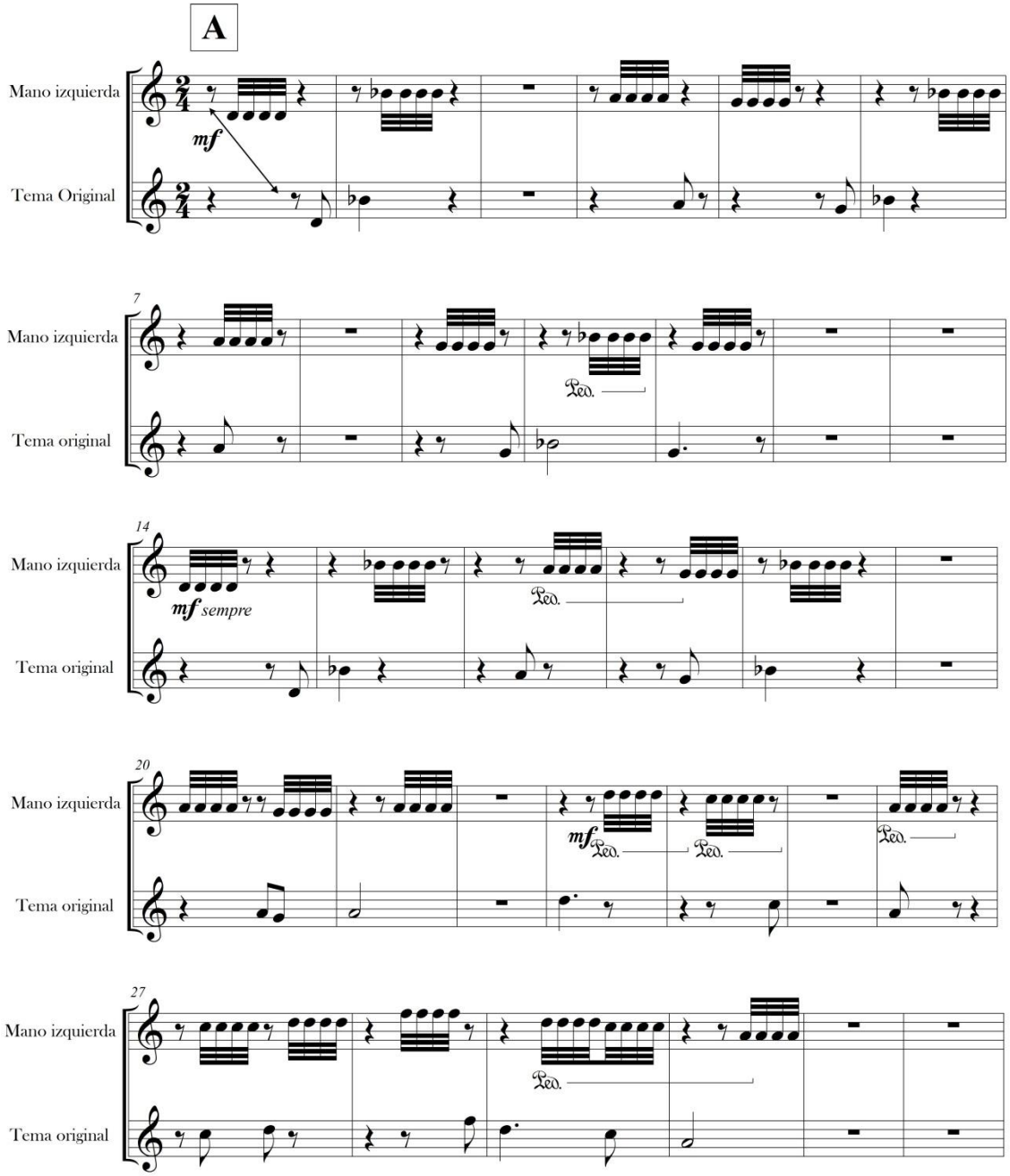
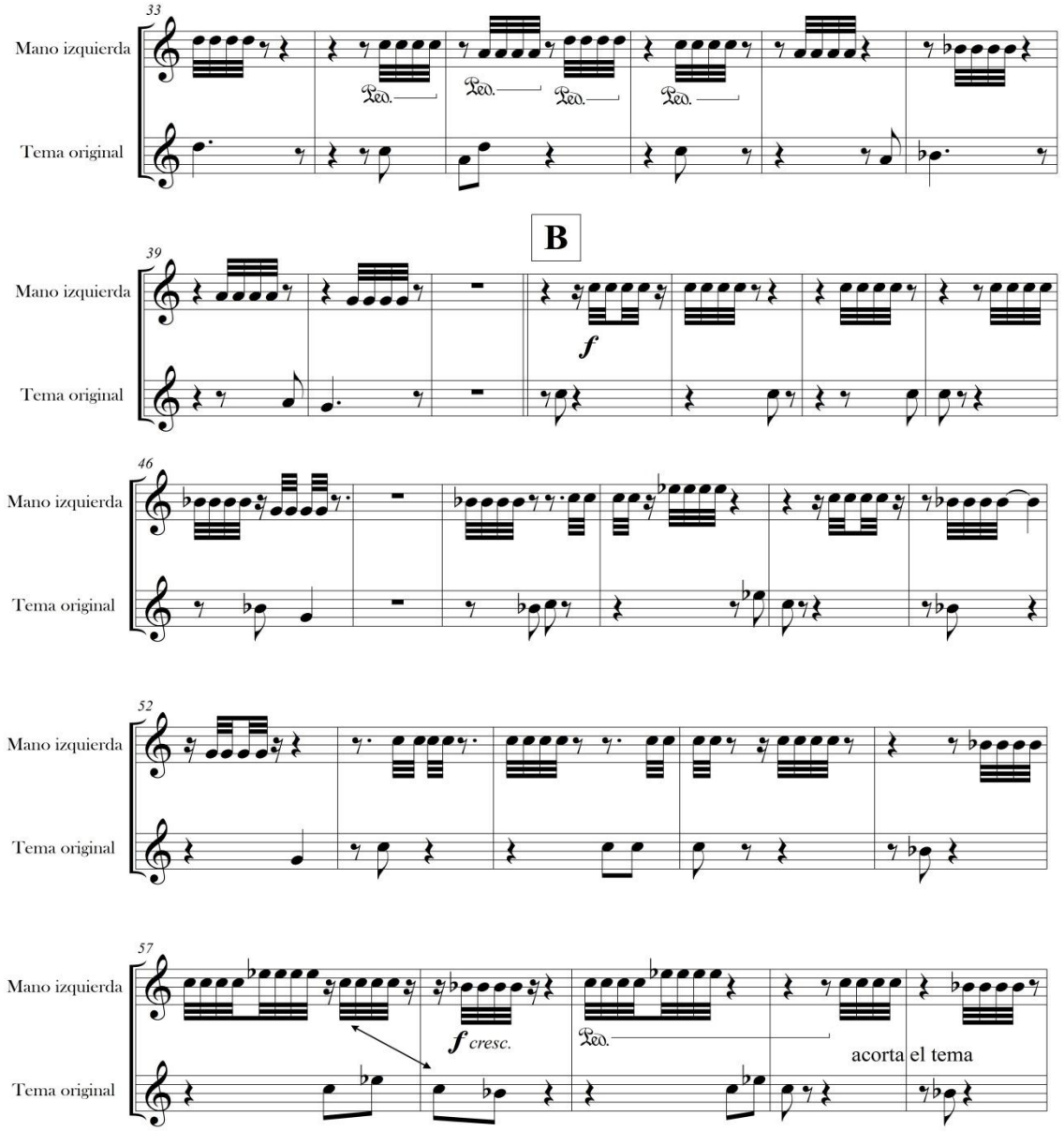


Imagen 40. Mesías Maiguashca. Segmentación a través de silencios de las configuraciones en "El ChuQui". Compás 6-18

En "El ChuQui" la disolución de la estructura de la línea melódica del tema original, al realizar movimiento melódico donde privilegia la repetición de notas es un recurso que atenúa la importancia de la secuencia de alturas.


A
Mano izquierda
Tema Original
mf
7
Mano izquierda
Tema original
14
Mano izquierda
mf sempre
Tema original
20
Mano izquierda
mf
Tema original
27
Mano izquierda
Tema original


33
Mano izquierda
Tema original
Ped.
B
39
f
46
52
57
f cresc.
acorta el tema

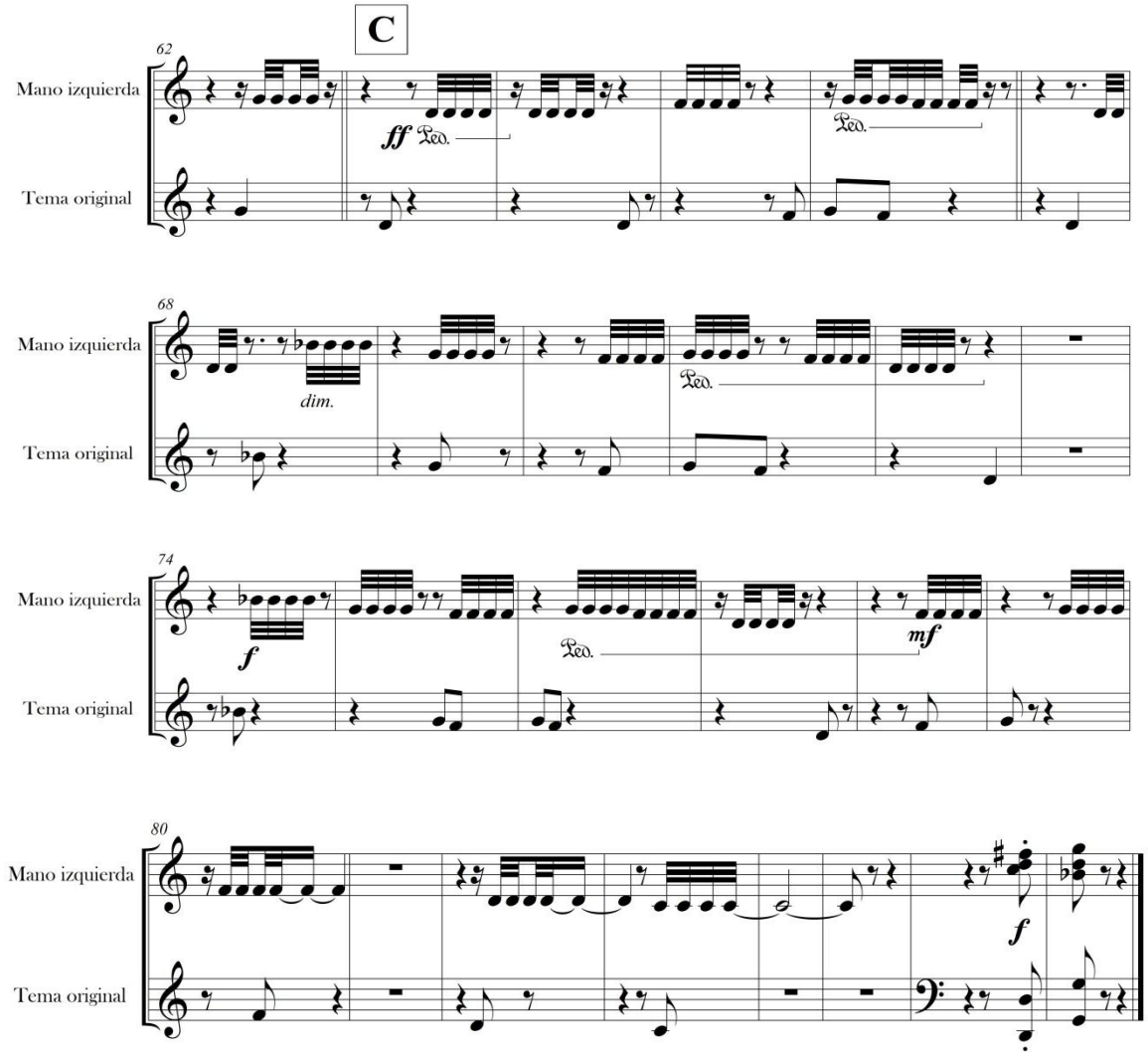


Imagen 41. Diego Uyana G. Comparación de la melodía fragmentada del Chulla Quiteño y la configuración 1 de “El ChuQui”.

ANÁLISIS DE LA CONFIGURACIÓN 2

Individualmente la configuración 2 realiza movimientos melódicos cromáticos y saltos que armónicamente logran fundirse y contrastarse en intervalos armónicos (prevalencia de intervalos armónicos simples desde la 2m hasta 7M y pocos intervalos compuestos) con la configuración 1. La configuración 2 crea el contraste a la configuración 1 que se mantiene estática melódicamente creando así movimiento oblicuo – textural entre ellas.

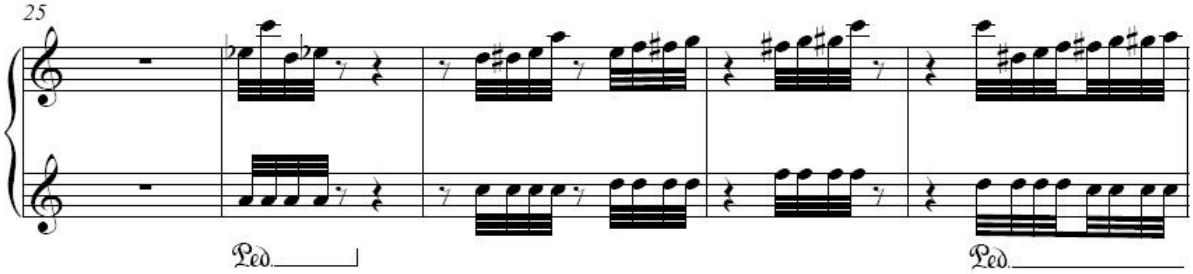


Imagen 42. Mesías Maiguashca. Configuración 2 (mov. melódicos cromáticos y saltos) y configuración 1 de “El ChuQui”. Compás 25-30.

Existe también una correlación con la configuración 1, al abandonar momentáneamente el movimiento melódico por el cual estaba caracterizado en un comienzo, para crear paralelismo entre las configuraciones. Esta característica de movimiento melódico limitado se identifica por la repetición de notas. Se relaciona con la configuración 1 y establece intenciones de delimitar segmentos y representar al mismo tiempo texturas en la pieza.

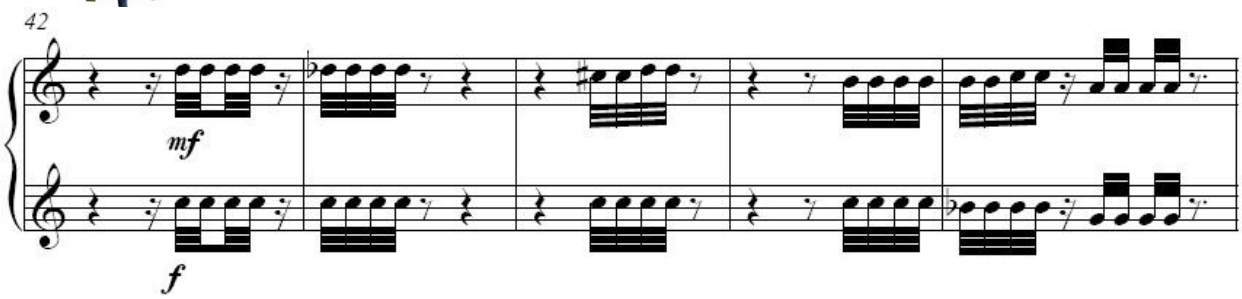
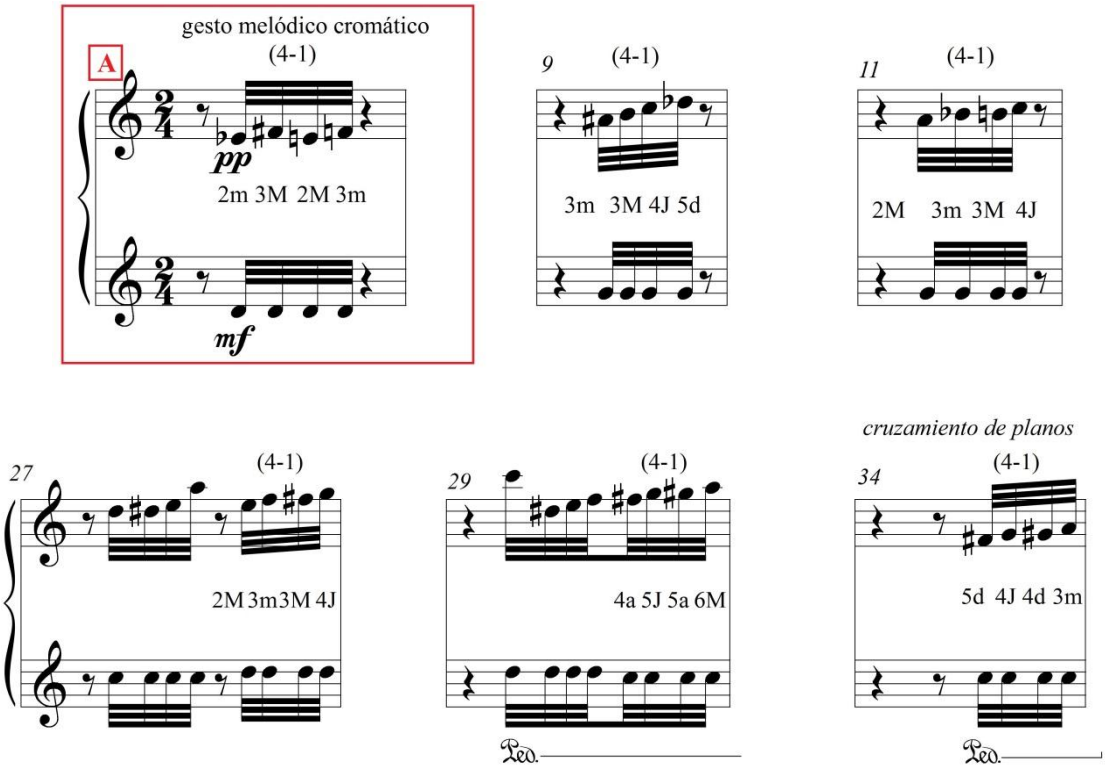


Imagen 43. Mesías Maiguashca. Configuración 2 y configuración 1 juntas en movimiento estático. Compás 42-46.

Los gestos[36] melódicos preferidos son los movimientos cromáticos ascendentes (ordenados y no ordenados), se señala estos con el número 4-1 en teoría post-tonal.



[36] Gesto Musical: Entidad mínima que ordena el discurso musical

”

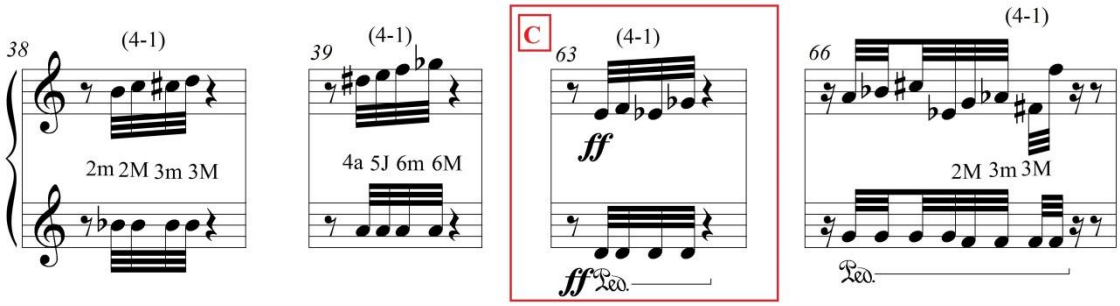
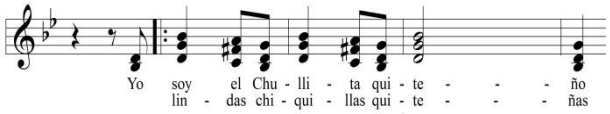
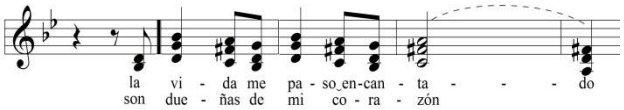
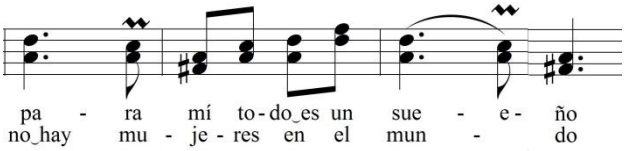


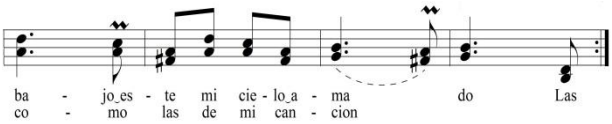
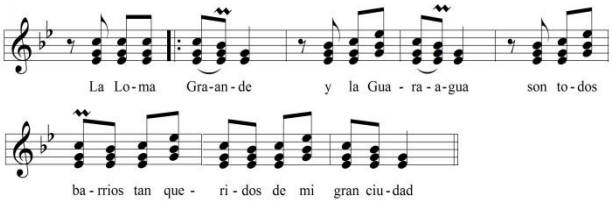
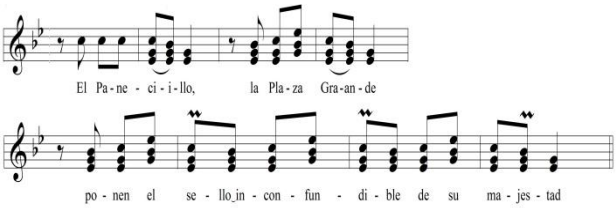
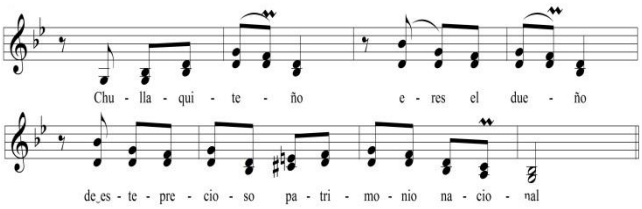
Imagen 44. Mesías Maiguashca. Gestos cromáticos en “El ChuQui

ANÁLISIS ESTRUCTURAL – FORMAL

El análisis estructural toma como base la organización formal del tema “El Chulla Quiteño” (Véase Capitulo II – 2.4). Por esta razón el análisis utilizará las letras mayúsculas A – B y C para relacionar el tema original con la propuesta analítica formal de “El ChuQui”. Este uso de la estructura del tema original delimita y condiciona a priori las partes de la pieza. Las letras minúsculas a-b-c-d son unidades formales menores que se relacionan con las frases encontradas las partes A-B y C del tema original.

El esquema formal del tema original se representa de la siguiente manera: Introducción – tema A – tema B y Coda

El Chulla Quiteño		“El ChuQui”			
Partes	frase	Partes	“frase”	compás	número de compases
A	**a**  	A	**a**	1-13	13
	a'  		**a'**	14-22	9
	b  		**b**	23-32	10

	b'  		**b'**	33-41	9
B	**c**  	**B**	**c**	42-52	11
	c'  		**c'**	53-62	10
Coda	 	**C**	**d**	63-85	23

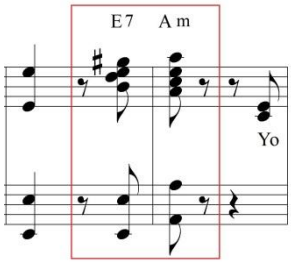
Final de introducción 	**Final**		86-88	2

Tabla 24. Diego Uyana G. Estructuración de “El ChuQui”

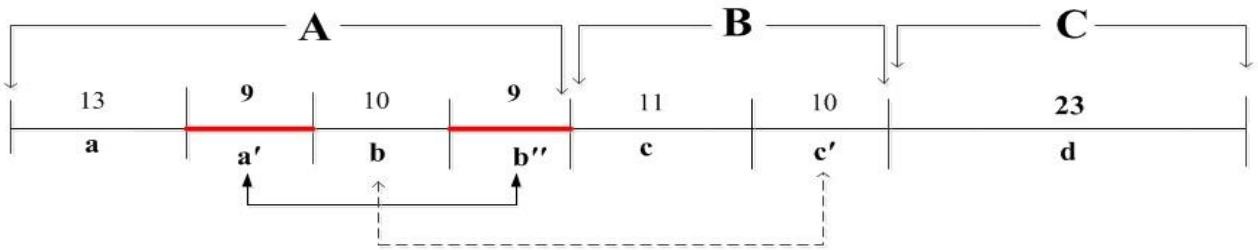


Imagen 45. Diego Uyana G. Gráfico de estructuración de “El ChuQui”

En el “ChuQui” evita hacer una referencia a la introducción del pasacalle ya que empieza con la parte A.

PARTE A

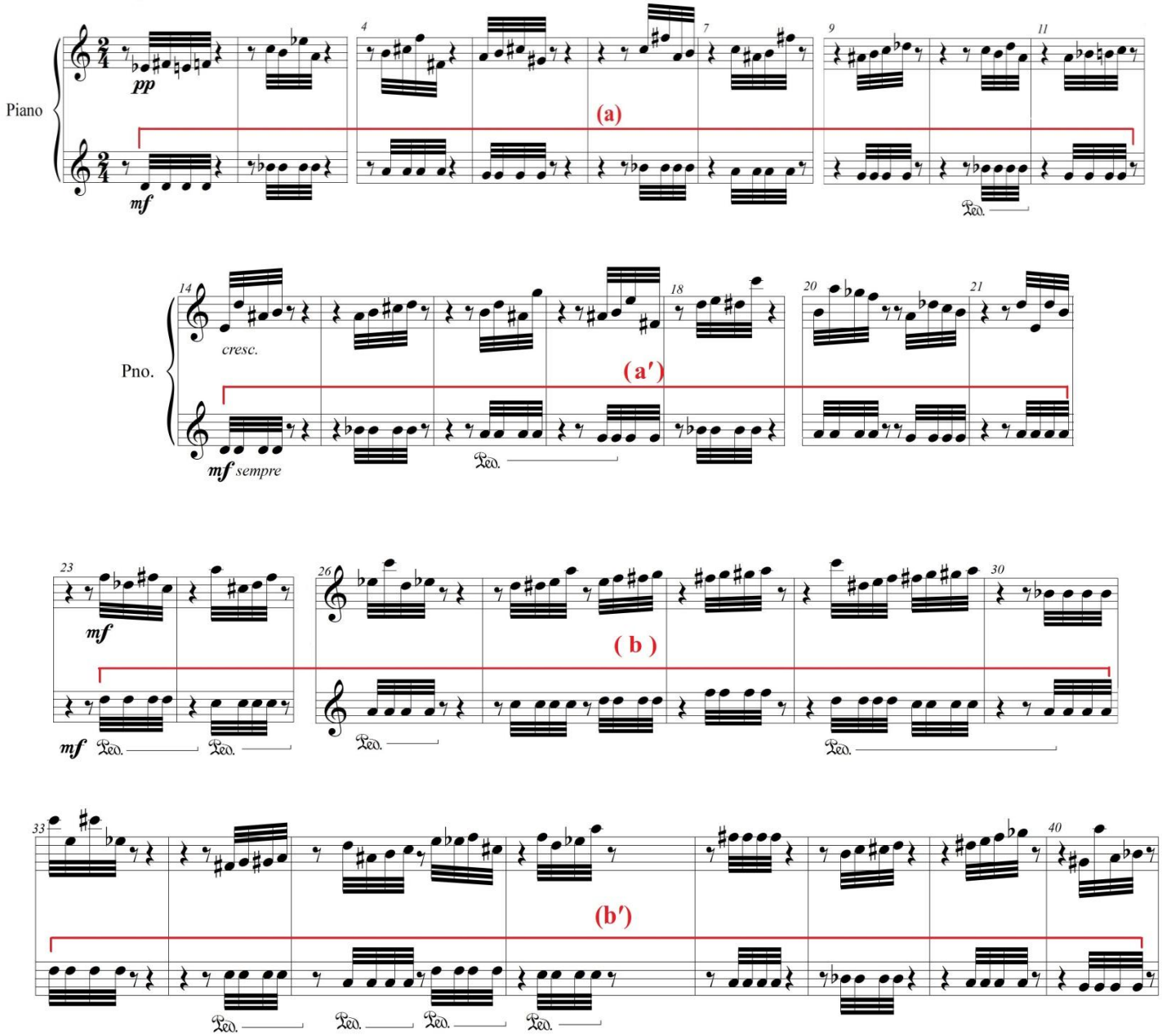


Imagen 46. Mesías Maiguashca. Parte A (omitiendo los compases con silencios) de “El ChuQui”

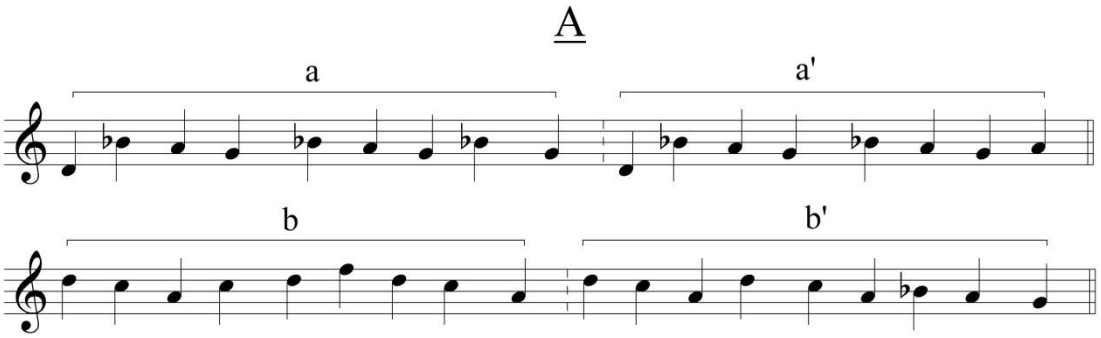


Imagen 47. Diego Uyana G. Parte A – Configuración 1 (Melodía de El Chulla Quiteño).

PARTE B

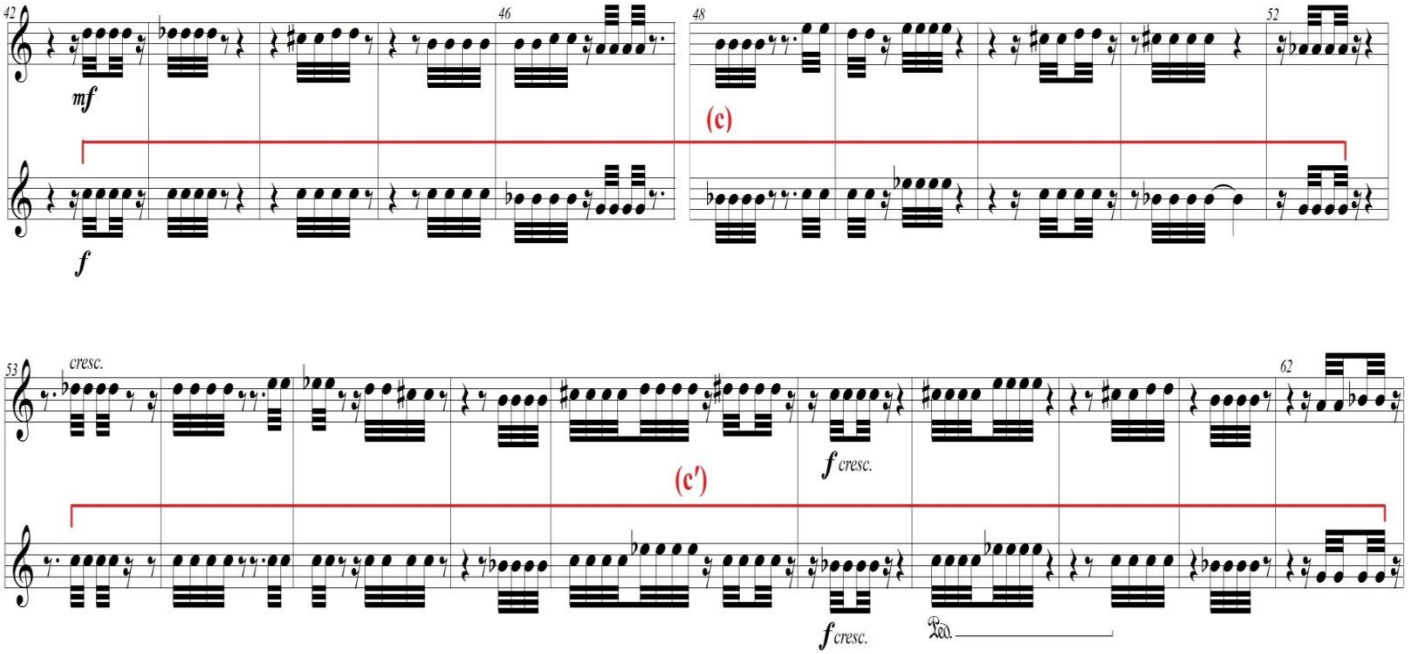


Imagen 48. Mesías Maiguashca. Parte B (omitiendo los compases con silencios) de “El ChuQui”

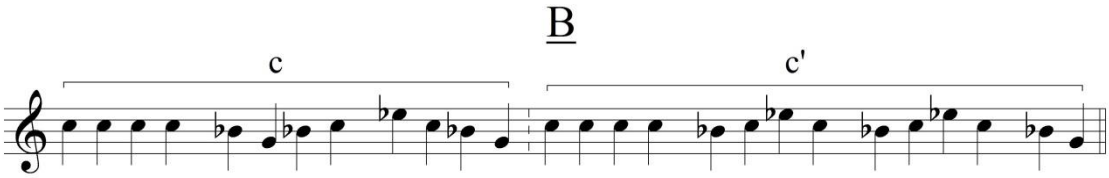


Imagen 49. Diego Uyana G. Parte B – Configuración 1 (Melodía de El Chulla Quiteño).

PARTE C

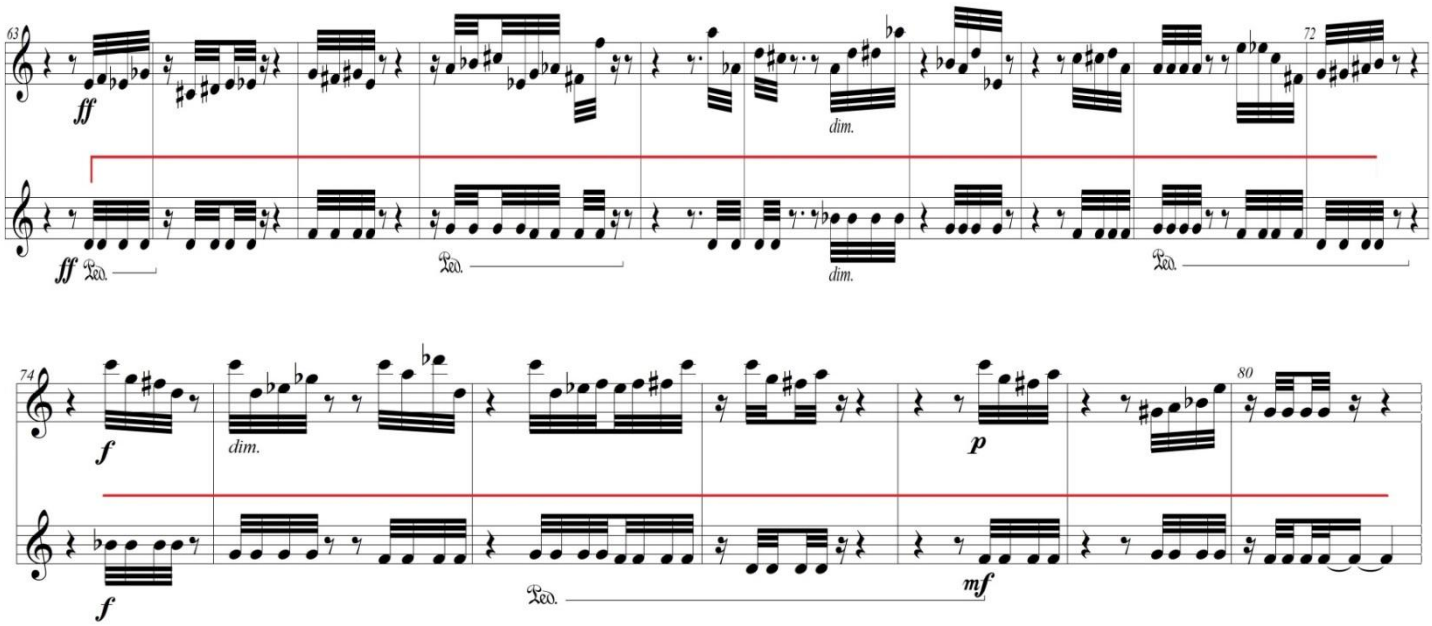


Imagen 50. Mesías Maiguashca. Parte C (omitiendo los compases con silencios) de “El ChuQui”

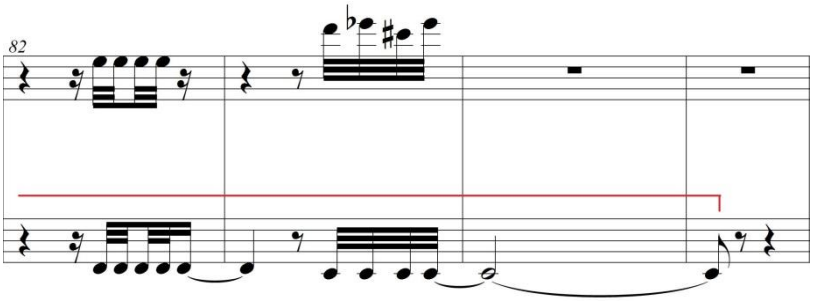


Imagen 51. Mesías Maiguashca. Compases finales de la Parte C de “El ChuQui”. Compás 82-84

En la parte C el tema es acortado y existe una omisión de alturas al final.

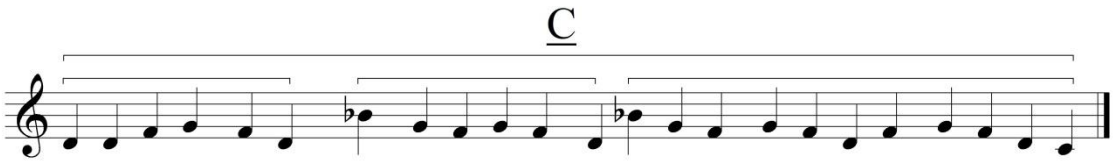


Imagen 52. Diego Uyana G. Parte C – Configuración 1 (Melodía de El Chulla Quiteño).

FINAL

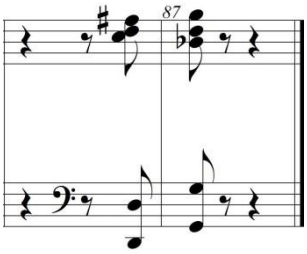
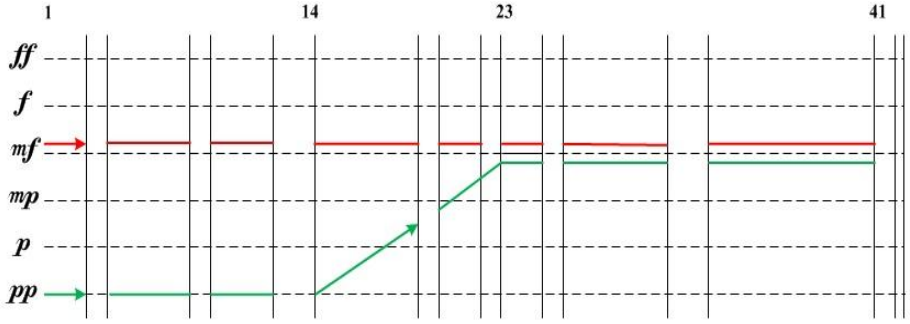
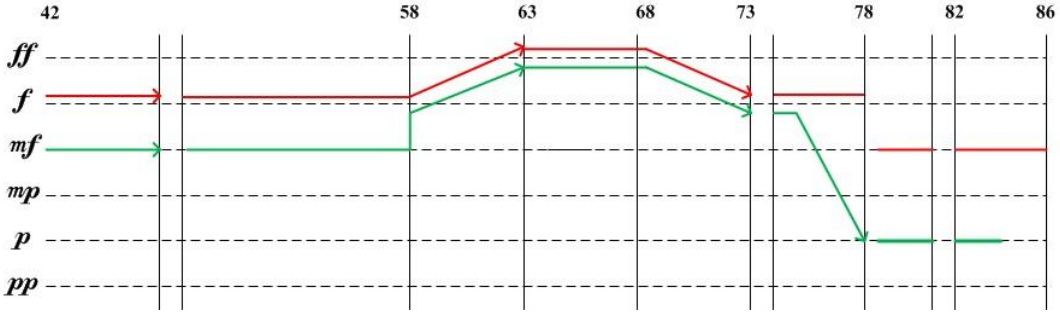


Imagen 53. Mesías Maiguashca. Final de “El ChuQui”. Compás 86-87

DESARROLLO DINÁMICO

Cuando las dos configuraciones empiezan existe una diferencia dinámica, la una empieza ***mf*** y la otra ***pp***. (esto les confiere características de heterogeneidad). Existe esta expansión gradual de la dinámica en las dos configuraciones, una suerte de movimiento oblicuo (utilizan crescendo y decrescendos), paralelo y estático de dinámicas como si se tratara de dos caminos diferentes que se complementan entre sí, ya que existe una sincronía en el ataque de las notas. Aparentemente una se subordina a la otra; la configuración 1 está en la mayor parte de la obra dinámicamente más fuerte que la configuración 2.





Configuracion 1
Configuracion 2

Imagen 54. Diego Uyana G. Desarrollo dinámico en “El ChuQui”

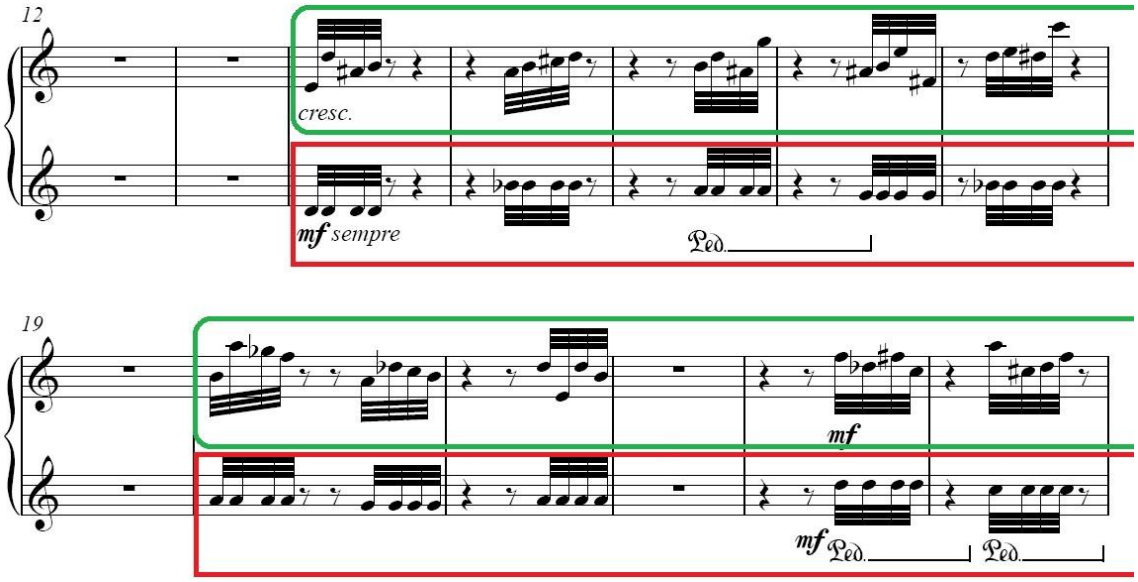


Imagen 55. Mesías Maiguashca. Desarrollo dinámico en configuraciones 1 y 2 en “El ChuQui”. Compás 12-24

TEXTURA

La importancia textural de esta pieza tiene su fundamento en las dos configuraciones que presentan: 1) un grado de significación en la no identidad dinámica en la mayor parte de la obra, 2) coincidencia acentual que provoca homorritmia, 3) disposición armónica cercana, y 4) tratamiento melódico independiente. “En este paralelismo la semejanza entre voces es decisiva en la percepción. Si se escuchan varias líneas o por el contrario una sola unidad, una suerte de línea gruesa, será por causa de distintos factores.” (Belinche 2003, p. 61) Estos factores presentados anteriormente articulan las dos configuraciones que logran una cohesión textural propia

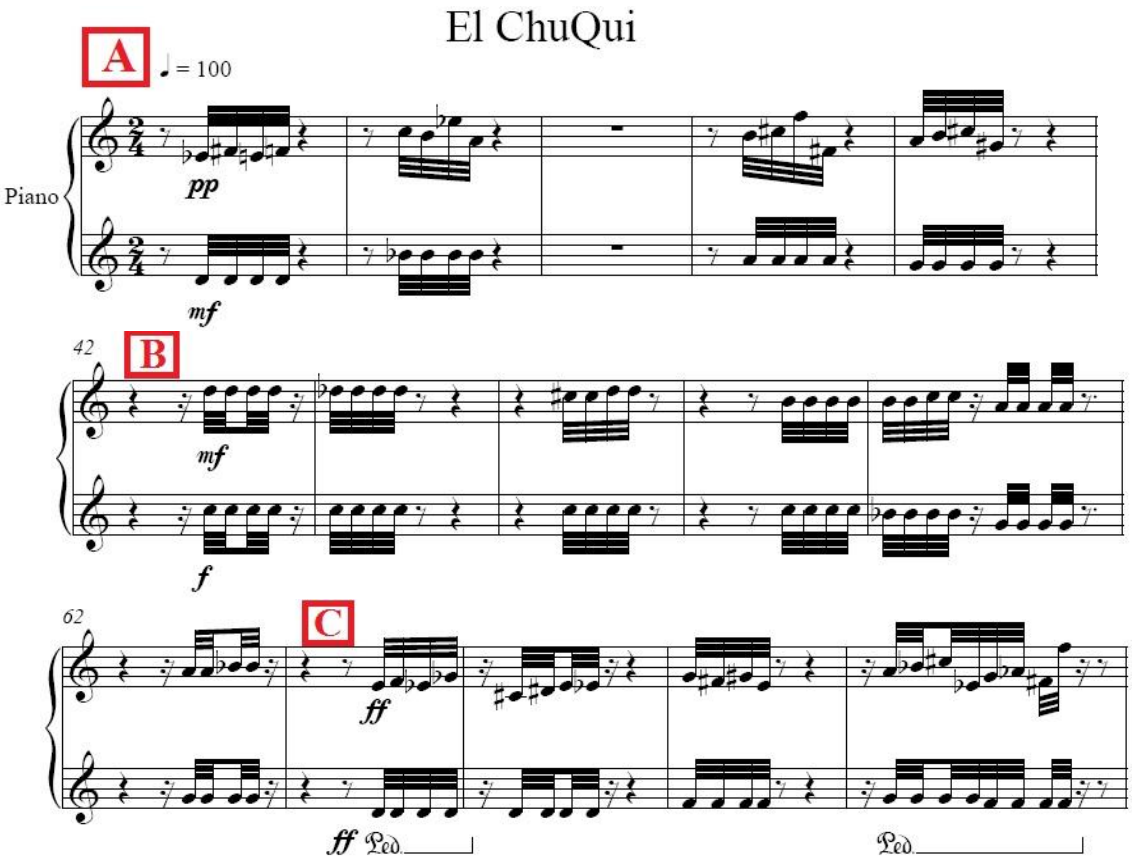


Imagen 56. Mesías Maiguashca. Partes A, B y C de “El ChuQui”.

El final presenta dos acordes que son una remembranza del distintivo final del género pasacalle, es lo que contrasta en textura totalmente la obra y lo que podría descubrir la respuesta a la “adivinanza”

Cadencia auténtica perfecta V_7 (D7) – I (Gm)

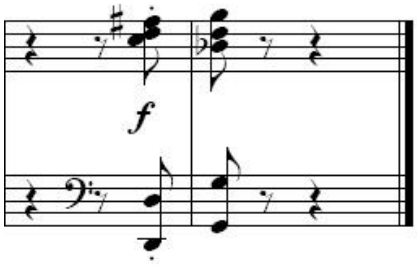


Imagen 57. Mesías Maiguashca. Final (Cadencia auténtica perfecta) de “El ChuQui”.

En la configuración 1 aparecen pequeños bordes-apéndices que también rompen por momentos la textura homorrítmica de la pieza esbozando una complejidad rítmica adicional y contrapuesta a la simultaneidad. Estas notas forman una tetrafonía que son notas acordales del centro tonal Bb. (Probablemente una remembranza a las notas de la configuración 3 de “Tres melodías”)

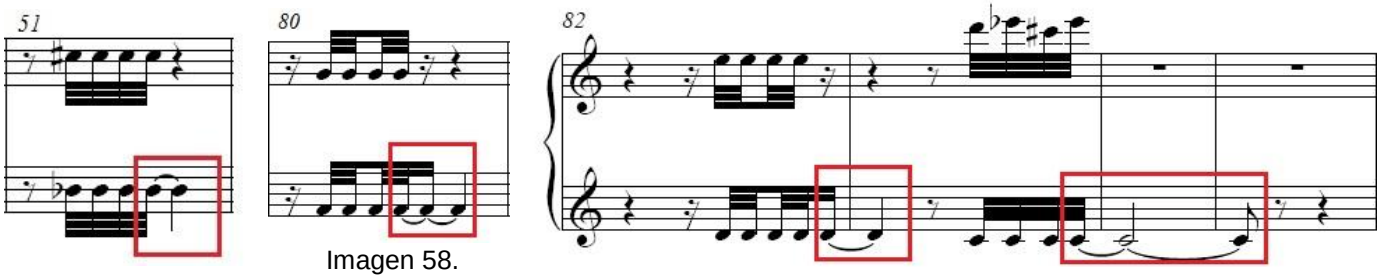
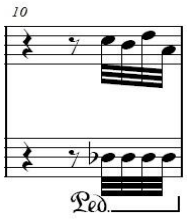
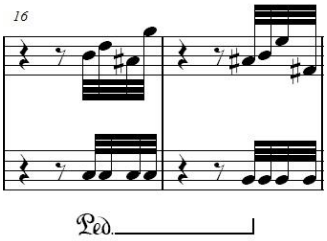
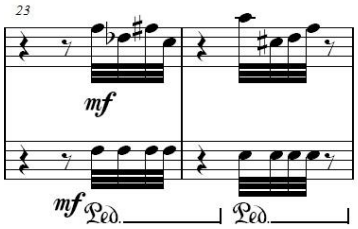
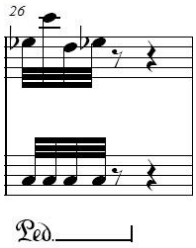
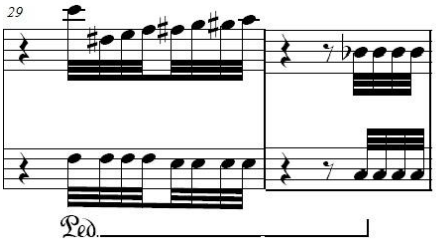


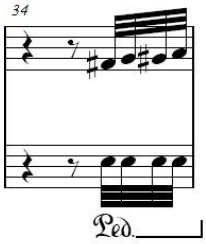
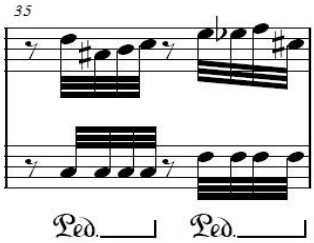
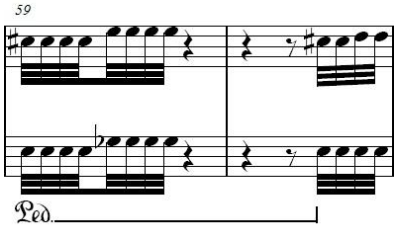
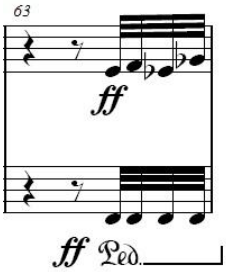
Imagen 58.

La relación coordinada, de las características de las configuraciones interactúan generando niveles de lectura propios; la configuración 1 depende de la 2, ya que la configuración 2 sirve para encubrir a la configuración 1 (El Chulla Quiteño), y a la misma vez la configuración 1 le da el valor de “adivinanza”. Al juntarse homorrítmicamente la configuración 1 pierde su puesto superior confundiéndose en un movimiento armónico-textural de ataque sincrónico.

USO DEL PEDAL DE RESONANCIA

El uso del pedal es también un elemento de importancia en la construcción de texturas que transforma simultaneidad en estructuras acórdicas-tímbricas independientes. Aparece de manera dispersa en diferentes partes de la pieza, pero existe una preponderancia de su uso en las partes A y A´. Su función de conexión y desconexión se usa de la manera habitual. Esta dispersión nos revela la variedad textural en la unidad homorrítmica de las configuraciones.

Textura- Parte	Gráfico	Compás
A		10
		16
		23-24
		26
		29

		34
		35-36
B		59
		63
		66

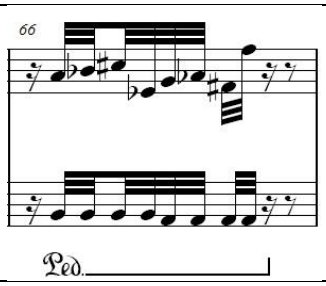
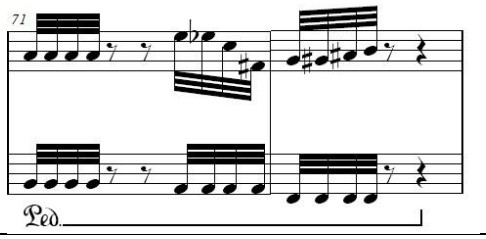
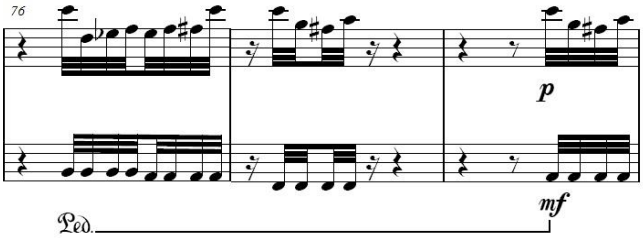
A´		
		71-72
		76-78

Tabla 25. Diego Uyana G. Uso del pedal de resonancia en “El ChuQui”. compás 67-81

La pieza “El ChuQui” presenta un significado simbólico que se podría interpretar como un “aparente nacionalismo” que no quiere ser descubierto; es enmascarado por la utilización de un tema de la música popular del Ecuador y su desarrollo compositivo. El uso de una canción del repertorio de música popular ecuatoriana posiblemente atribuye recuerdos del pasado del compositor, de su época anterior. Se pretende dar una imagen a la música popular ecuatoriana con el tema de “El Chulla Quiteño”, en el contexto de la música contemporánea, donde aparentemente no tendría un perfil propio.

Mesías Maiguashca concibe una adivinanza musical y la hace abstracta, casi invisible; esto obedece a una intención creativa ingente. Los recursos utilizados, más la búsqueda incesante de encontrar nuevas formas de composición que se vinculen con la música popular ecuatoriana se reflejan en esta pieza. Al final investigadores, intérpretes y músicos se preguntarán. ¿De qué se trata tal adivinanza? ¿Qué aspectos musicales esconde la pieza “El ChuQui”?. En síntesis, es una forma de hacer invisible lo visible.

PARTITURA ANALIZADA DE “EL CHUQUI”

8

A

El ChuQui

M. Maiguashca
febrero 2008

♩ = 100

4-1 (0123)

Mano der. Configuración 2

Piano

Mano izq. Configuración 1 Tema de "El Chulla Quiteño"

pp

a

mf

Coincidencia acentual de las dos configuraciones

Tema del pasacalle "El Chulla Quiteño" fragmentado-interrumpido

6

4-1 (0123)

4-1 (0123)

12

cresc.

a´

mf sempre

19

b

mf

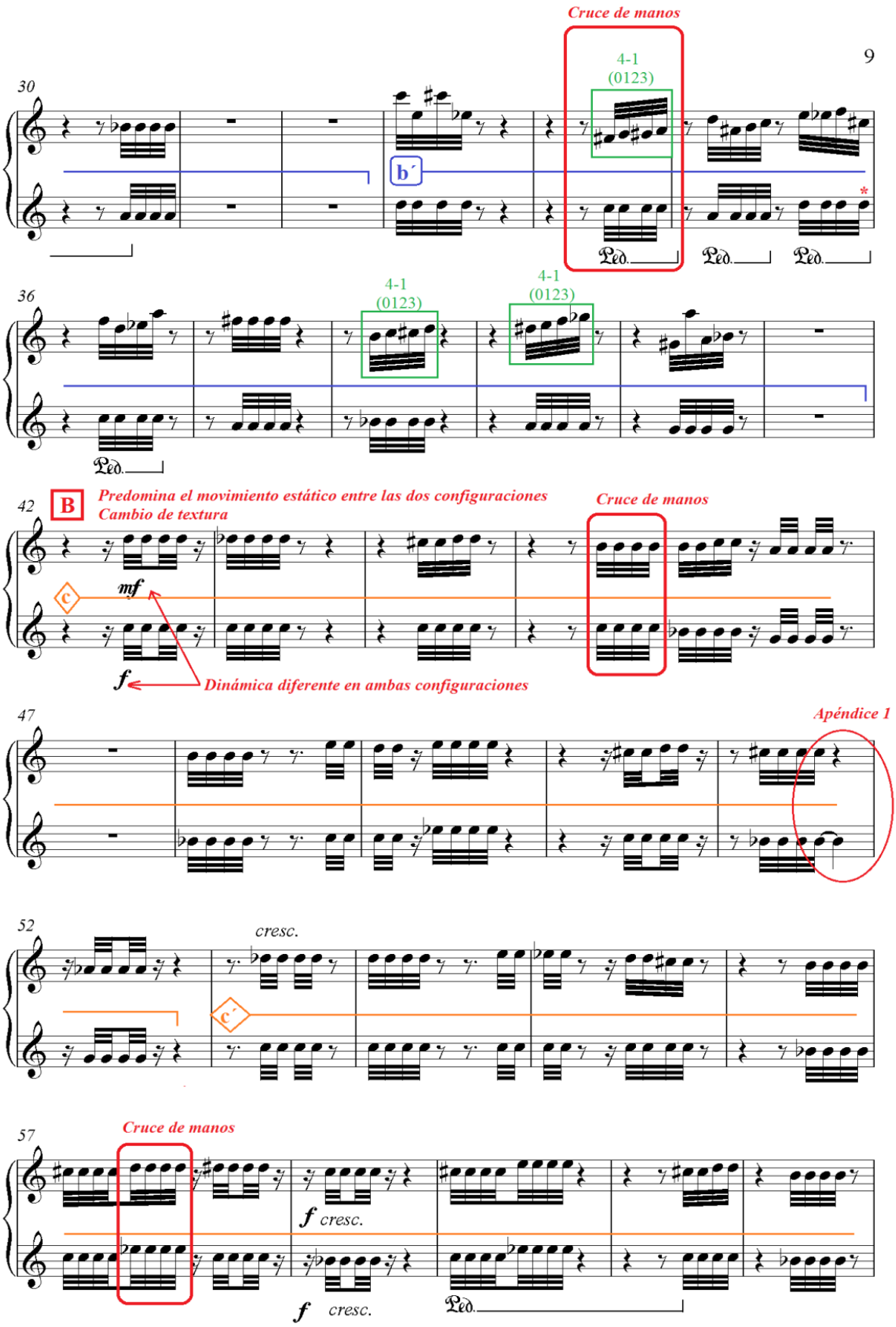
mf

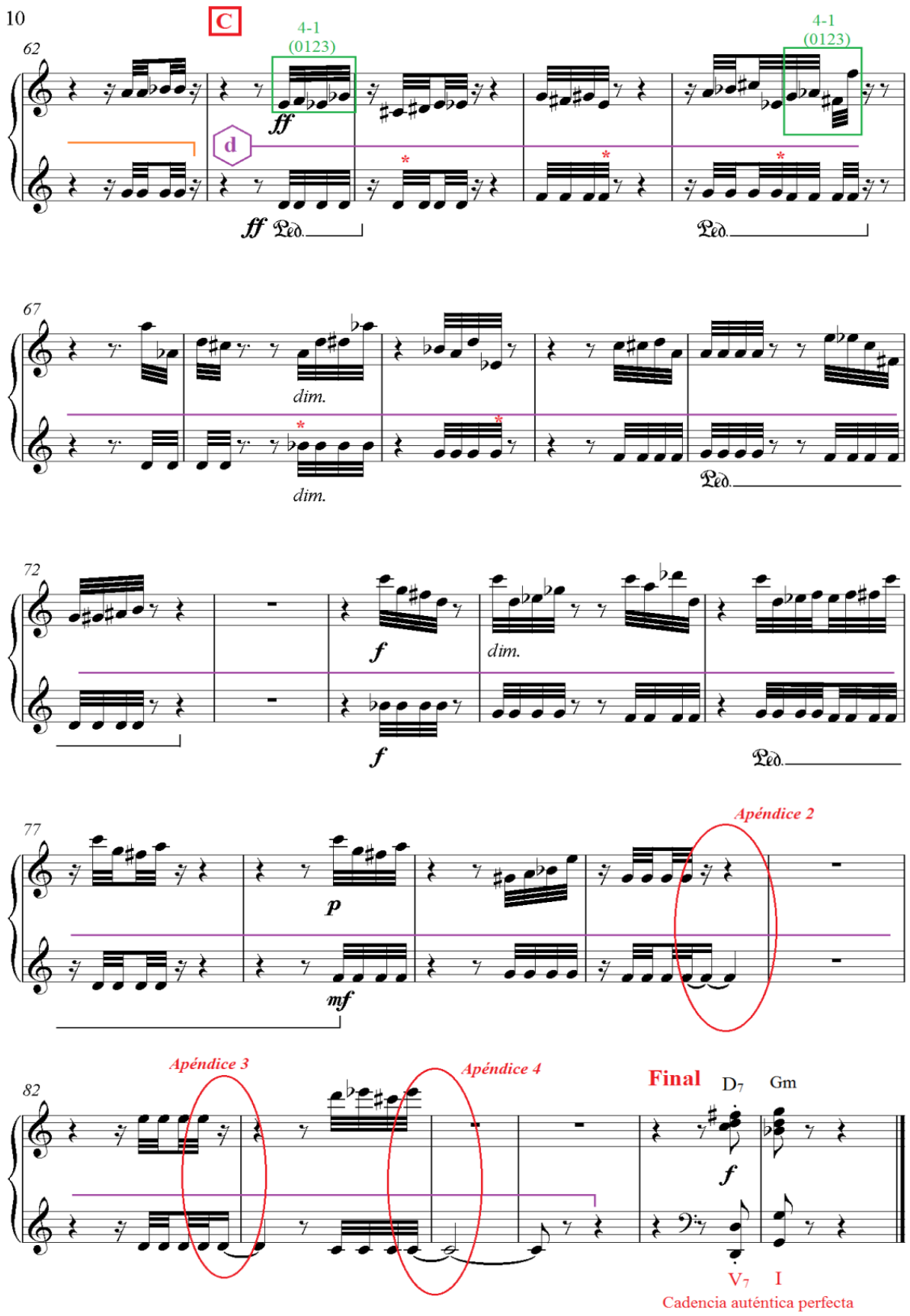
25

4-1 (0123)

4-1 (0123)

* Cruzamiento de notas de las configuraciones 1 y 2


Cruce de manos
9
30
4-1
(0123)
b´
36
4-1
(0123)
4-1
(0123)
42
B
Predomina el movimiento estático entre las dos configuraciones
Cambio de textura
Cruce de manos
c
mf
f
Dinámica diferente en ambas configuraciones
47
Apéndice 1
52
cresc.
c´
57
Cruce de manos
f cresc.
f cresc.


10
C
4-1
(0123)
4-1
(0123)
62
ff
d
ff
Ped.
Ped.
67
dim.
dim.
Ped.
72
f
dim.
f
Ped.
77
Apéndice 2
p
mf
82
Apéndice 3
Apéndice 4
Final
D7
Gm
f
V7
I
Cadencia auténtica perfecta

III. Móvil perpetuo

"Móvil perpetuo sobre cinco notas:
fa#, sol, sol#, la, sib (octava central del piano)" [37]

BREVE DESCRIPCIÓN

Es una pieza que al igual que "El ChuQui" y "Pedales" fue creada en febrero de 2008. Existe una exploración y desarrollo textural basado en un material cromático de cinco notas.

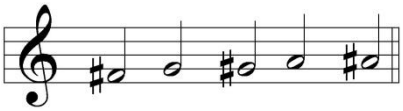


Imagen 59. Diego Uyana G. Notas utilizadas en "Móvil perpetuo"

El material cromático está repartido en las dos claves de inicio de la obra y mantienen una registración fija. Se establece dos materiales que aparecen ambos superpuestos y son los siguientes: 1) una estructura acordal que incluye las notas F#3-G#3-A#3 en la parte de la mano izquierda y que engloban el rango completo de la obra (3M); 2) un intervalo armónico de segunda mayor (G3-A3) en la parte de la mano derecha.

[37] Maiguashca, Mesías. Programa de mano: Concierto del Encuentro de Compositores de Vanguardia 2013. Quito 18 de Octubre de 2013. Pág. 5. Véase Anexo 2.

Estos dos materiales musicales (mano derecha e izquierda) se alternan pareciéndose a un clúster dividido pero continuo donde no existe coincidencia acentual; esta “repetición masiva y ampliada son parte de las ideas generadoras más utilizadas en la composición académica contemporánea” (Belinche 2003, p. 92)

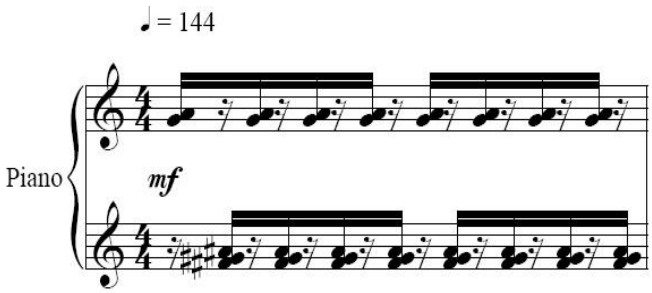


Imagen 60. Mesías Maiguashca. “Móvil perpetuo”. Compás 1.

Su estructuración formal obedece a una sola parte (A) que contiene una especie de máquina de textura, que mediante el detallado uso del pedal de resonancia del piano (recurso instrumental), la dinámica (planos sonoros) y la articulación acentual interna propuesta en varias partes de la obra crean texturas que se muestran yuxtapuestas gracias a la iteración[38]-alternancia del material interválico y acordico, “provocando la ilusión de infinitud temporal […] no apoyada en la direccionalidad sino más bien en un movimiento uniforme de carácter perpetuo” (Belinche, 2003, p. 92).

[38] Iteración: repetición muy rápida de un ataque breve, al extremo de producir una percepción sintética de continuidad. (Belinche, 2003, pág. 78)

En síntesis: “un juego de pedales sobre un material cromático […] tomando simplemente cinco notas cromáticas y a través del pedal y de la intensidad creando una textura” [39]

USO DEL PEDAL

El pedal de resonancia basa preponderantemente su prolija utilización en la búsqueda de diversas texturas apoyadas en un material cromático de cinco notas. La longitud-extensión del pedal esta propuesta en espacios rítmicamente diferentes; es decir es sumamente variable en cuanto a su regularidad y extensión. Por esta razón los signos de pedal (comienzo y final de pedalización) utilizado en el móvil perpetuo pueden coincidir o no con la división y subdivisión del metro.

[39] Maiguashca, Mesías. Conferencia: Visión general de mi obra. Universidad de Cuenca – Facultad de Artes. Cuenca- Ecuador. 7 de Julio 2014.

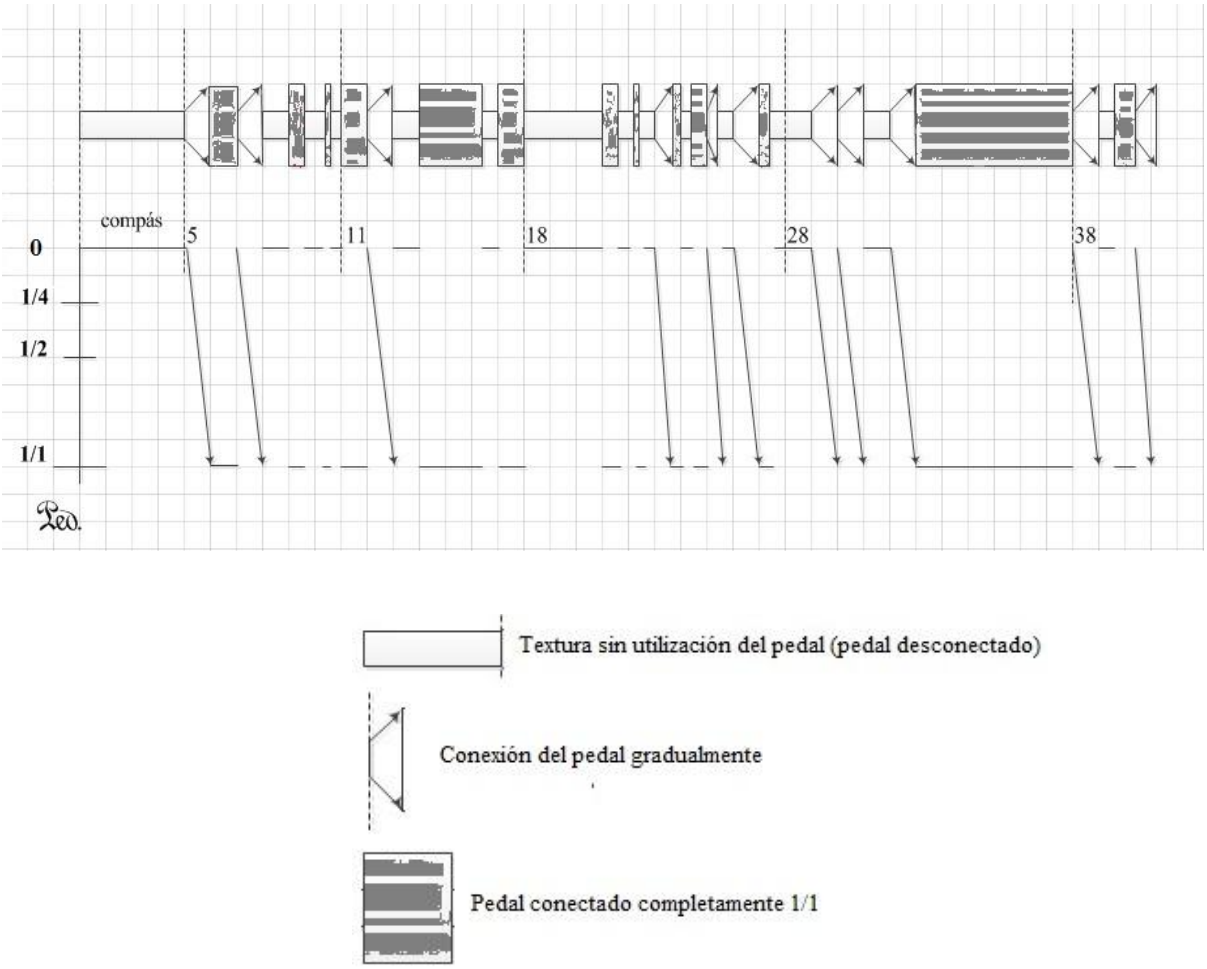


Imagen 61. Diego Uyana G. Esquema visual de desarrollo textural basado en la pedalización de "Móvil perpetuo"

DESARROLLO DINÁMICO

La dinámica utiliza planos sonoros que varían de un ***mf*** inicial hasta un ***ff,*** culminando con un ***pp*** final.

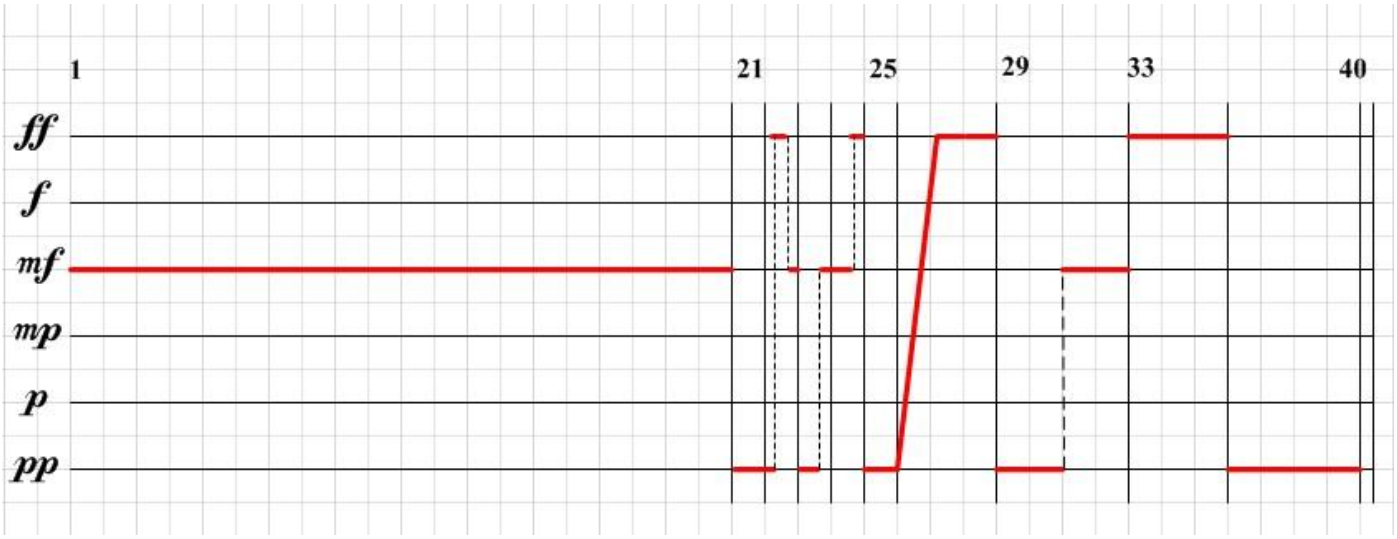


Imagen 62. Diego Uyana G. Esquema visual de desarrollo dinámico.

Estos planos sonoros que cambian de manera súbita (véase Imagen 63) conviven con la única aparición de un regulador en toda la obra (véase Imagen 64).

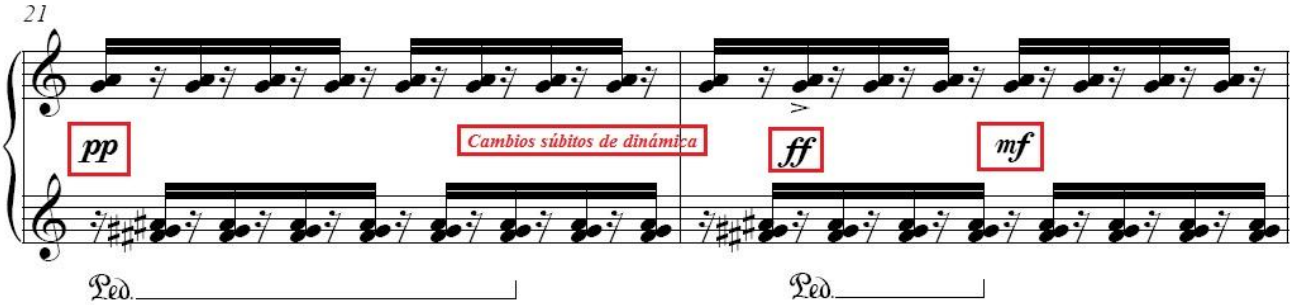


Imagen 63. Mesías Maiguashca. “Móvil perpetuo”. Cambios súbitos de dinámica. Compas 21-22

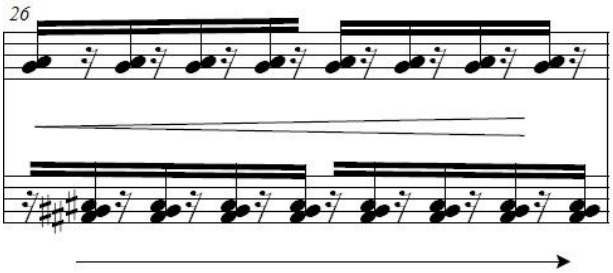
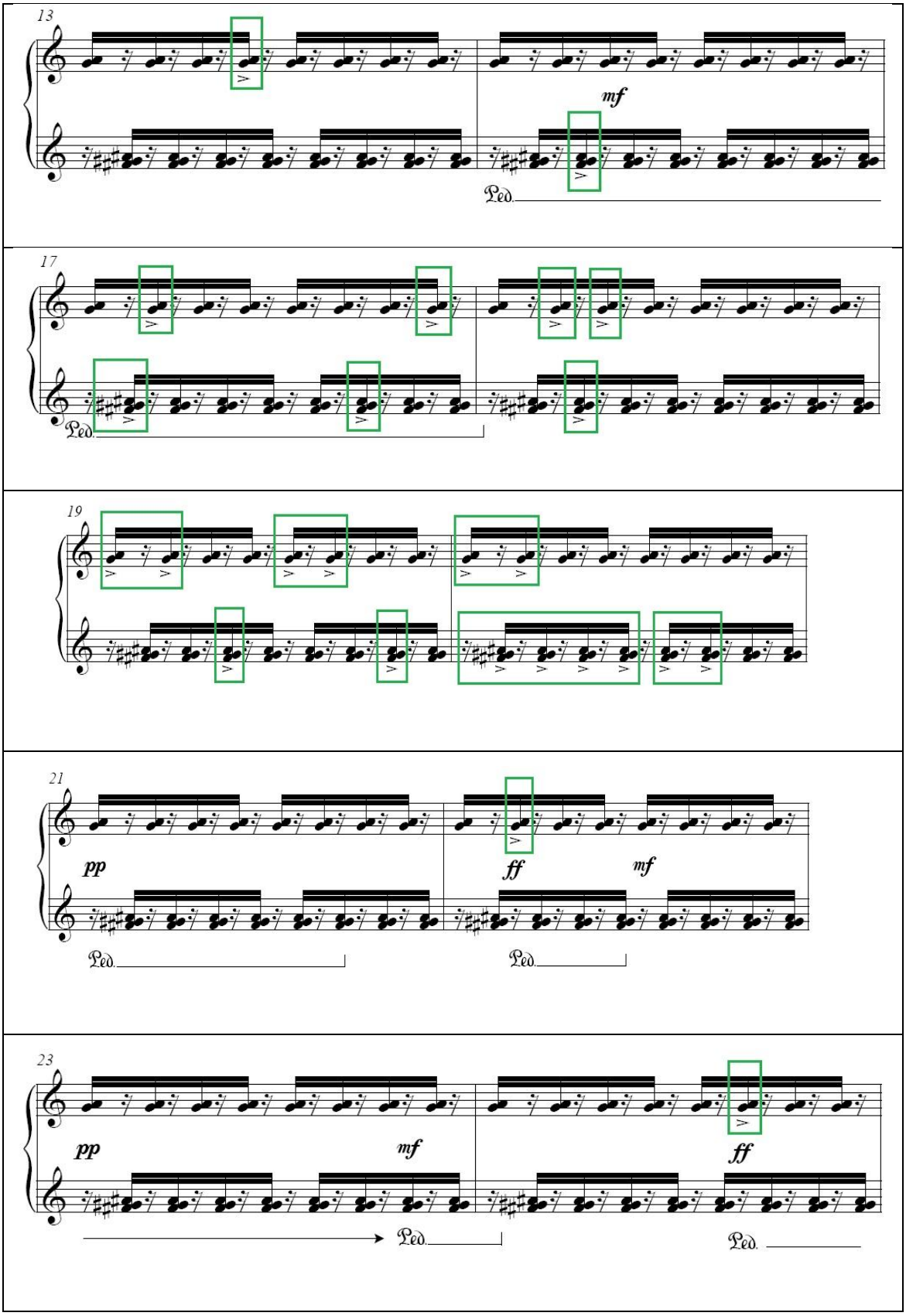


Imagen 64. Mesías Maiguashca. “Móvil perpetuo”. Compás 26

DESARROLLO RÍTMICO INTERNO

De la sucesión de semicorcheas se presentan modificaciones acentuales no periódicas que enriquecen y le confieren un aspecto de irregularidad al continuo y los planos sonoros. Articulaciones como acentos presentados indistintamente en la estructura acórdica e interválica son de importancia ya que articulan un discurso rítmico complejo y que crean desigualdad, desproporción, disimilitud, contraste en el fluir rítmico-textural.


13
mf
Ped.
17
Ped.
19
21
pp
ff
mf
Ped.
Ped.
23
pp
mf
ff
Ped.
Ped.

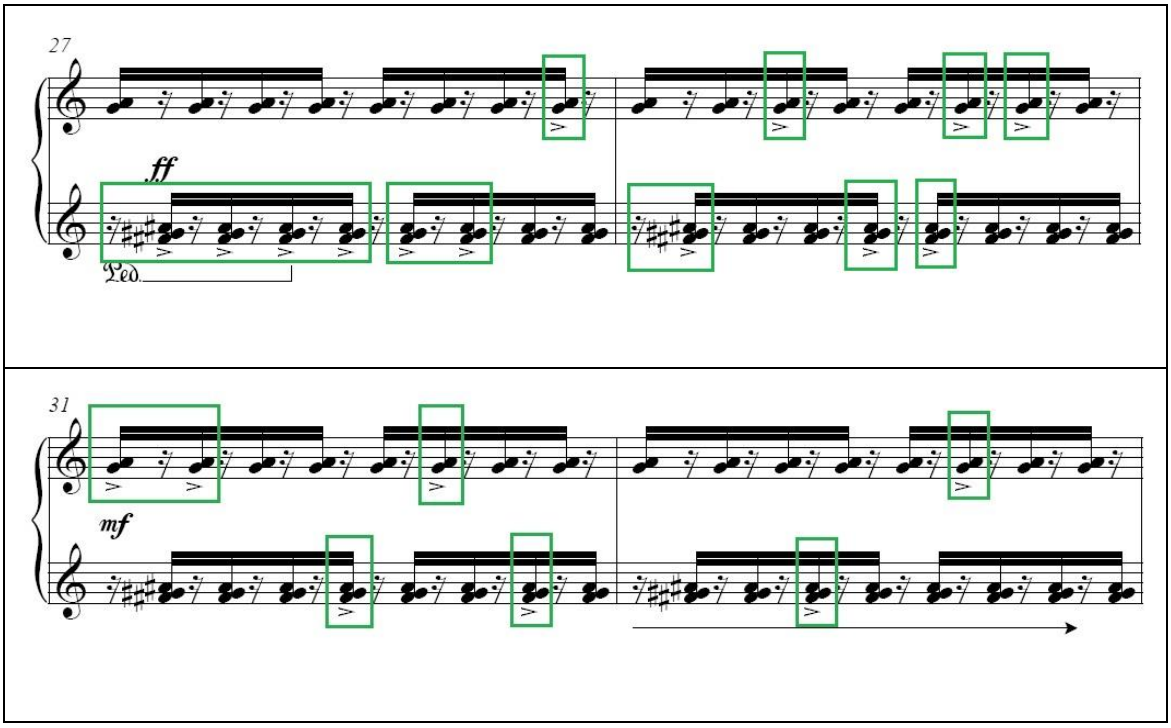


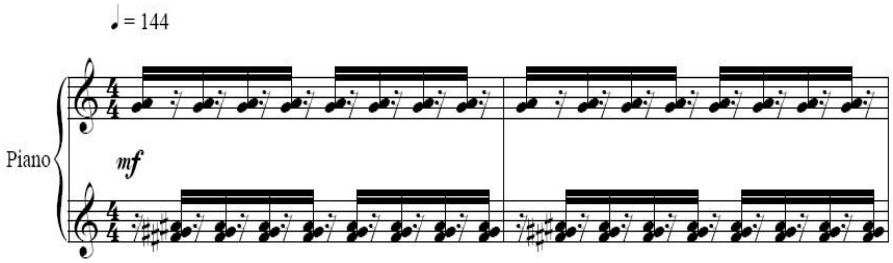
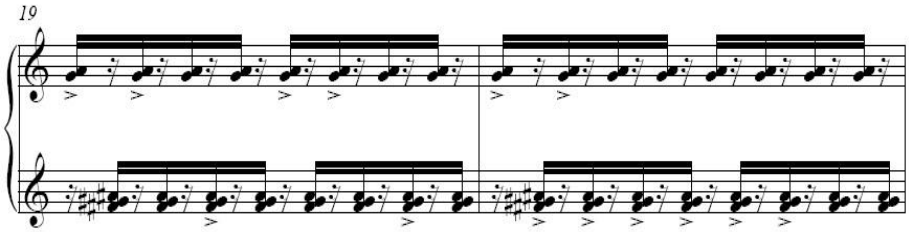
Tabla 26. Diego Uyana G. Desarrollo rítmico interno en “Móvil perpetuo”

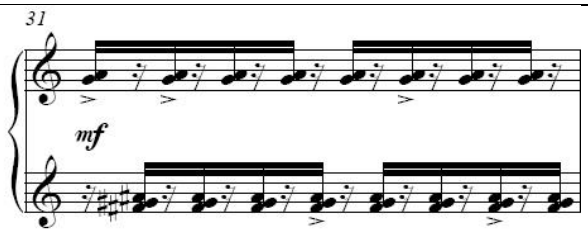
TEXTURA

Es un “móvil perpetuo” sin utilización del pedal y “móvil perpetuo” encubierto por las distintas formas de utilizar el pedal de resonancia; asociado a esto la utilización de planos sonoros distintos (***mf*** hasta un ***ff*** y su final ***pp)*** y el desarrollo rítmico interno de la obra crean diez y seis texturas que se encuentran todas yuxtapuestas.

Se propone una simbología propia que abandona en parte el uso tradicional del pedal de resonancia, ya que instala nuevas grafías que conviven con las anteriores desplegando una nueva propuesta compositiva y de refinación de la

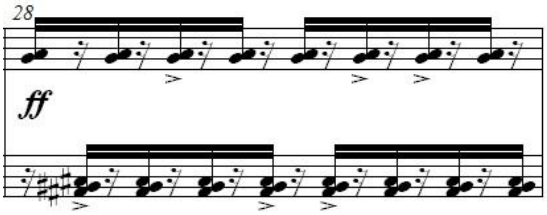
capacidad interpretativa con respecto el uso contemporáneo del pedal de resonancia.

TEXTURA 1 – Sin utilización del pedal			
Textura 1.1			
pedal	**dinámica**	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
Sin utilización del pedal	***mf***	no	**c. 1-4** **c. 8** **c. 9-10** **c. 10** **c. 16** **c. 22** **c. 24**
			
Textura 1.2			
pedal	**dinámica**	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
Sin utilización del pedal	***mf***	si	**c.13** **c.18-20** **c. 31**
			



Textura 1.3

pedal	dinámica	desarrollo rítmico interno	compás
Sin utilización del pedal	***ff***	si	**c. 27- 28**



Textura 1.4

pedal	dinámica	desarrollo rítmico interno	compás
Sin utilización del pedal	***pp***	no	**c. 21-22** **c. 25-26** **c. 39**

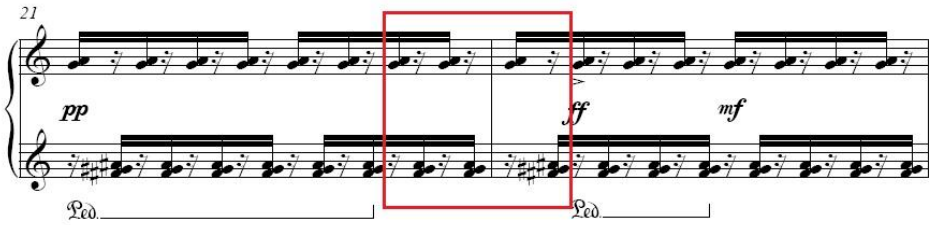
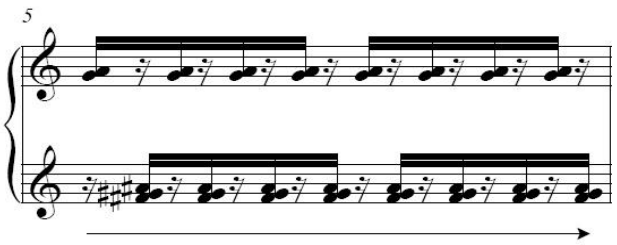


Tabla 27. Diego Uyana G. Textura 1 (sin utilización del pedal de resonancia) en “Móvil perpetuo”.

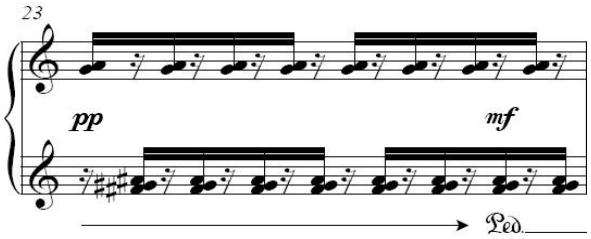
TEXTURA 2

2. → Pedal de resonancia es conectado poco a poco (1/4 -1/2 - 1/1), durante la duracion de la flecha.

Textura 2.1		
dinámica	**desarrollo rítmico interno**	**Compás**
mf	no	**c. 5**



Textura 2.2		
dinámica	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
pp	no	**c. 23**



Textura 2.3		
dinámica	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
Variable (regulador) ***pp*** < ***ff***	no	

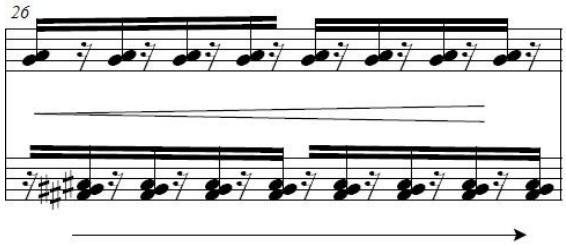
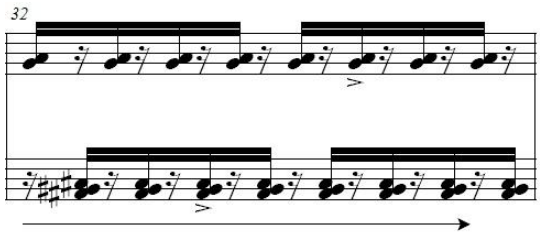
		**c. 26**
Textura 2.4		
dinámica	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
mf	**si**	
		**c. 32**

Tabla 28. Diego Uyana G. Textura 2 en “Móvil perpetuo”

TEXTURA 3		
Conectar el pedal de resonancia (fondo 1/1) y luego desconectar para ser conectado poco a poco, durante la duracion de la flecha.		
Textura 3.1		
dinámica	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
mf	no	

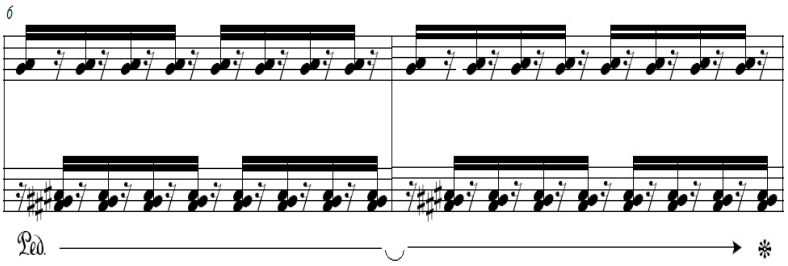
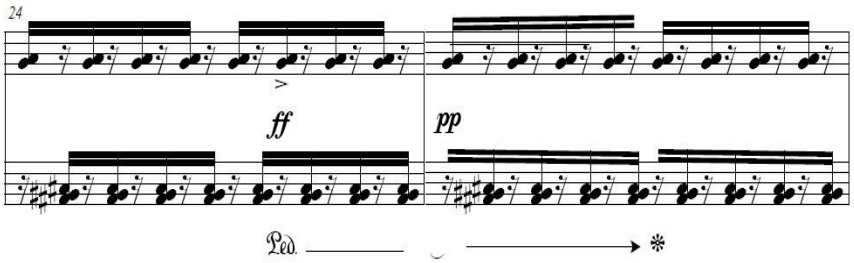
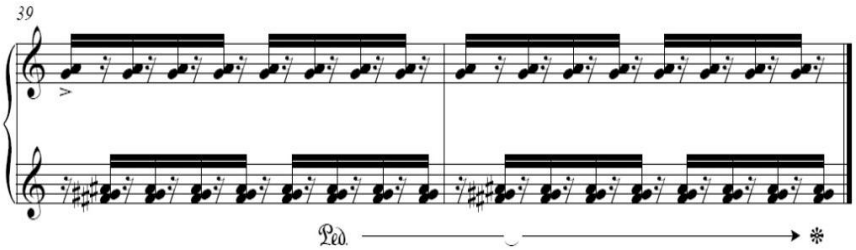
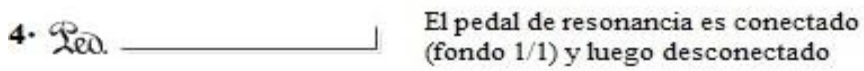
		**c. 6-7** **c. 11-12**
Textura 3.2		
dinámica	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
Combinada (ff - pp)	si	
		***c. 24-25*** ***c. 33- 38***
Textura 3.3		
dinámica	**desarrollo rítmico interno**	**compás**
pp	no	
		***c. 39 - 40***

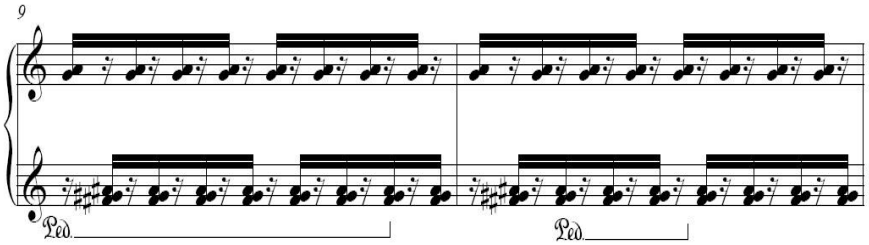
Tabla 29. Diego Uyana G. Textura 3 en “Móvil perpetuo”.

TEXTURA 4



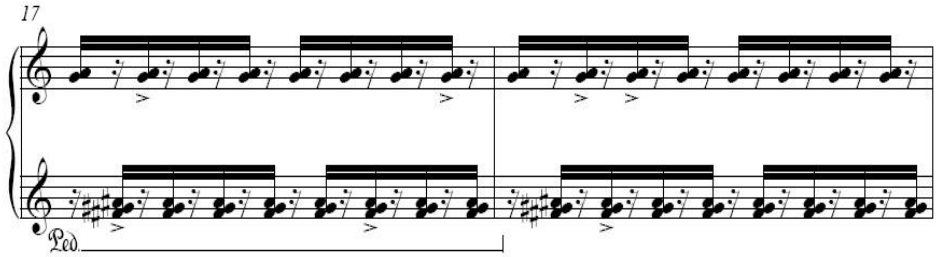
Textura 4.1

dinámica	desarrollo rítmico interno	compás
mf	no	**c. 9-10** **c. 23**



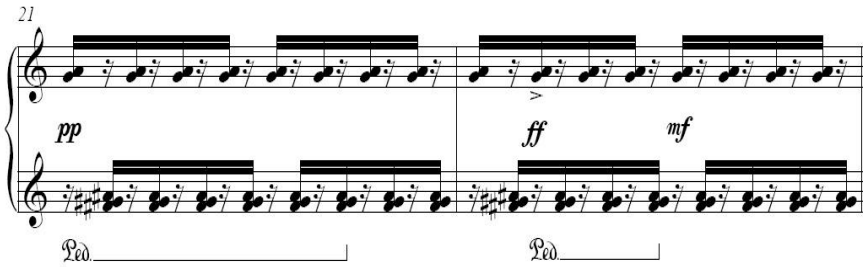
Textura 4.2

dinámica	desarrollo rítmico interno	compás
mf	si	**c. 14-16** **c. 17**



Textura 4.3

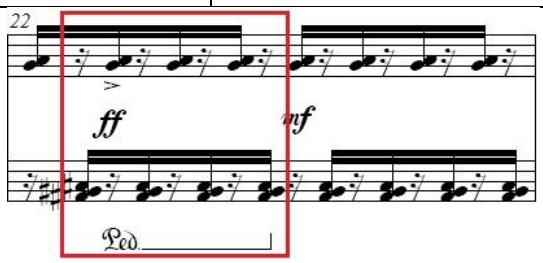
dinámica	desarrollo rítmico interno	compás
pp	no	



c. 21

Textura 4.4

dinámica	desarrollo rítmico interno	compás
ff	si	



c. 22

c. 27

Tabla 30. Diego Uyana G. Textura 4 en “Móvil perpetuo”.

TEXTURA 5

5. → Ped. → ❊ Pedal de resonancia es conectado poco a poco, durante la duracion de la primera flecha, luego desconectado para ser descendido poco a poco, durante la duracion de la segunda flecha.

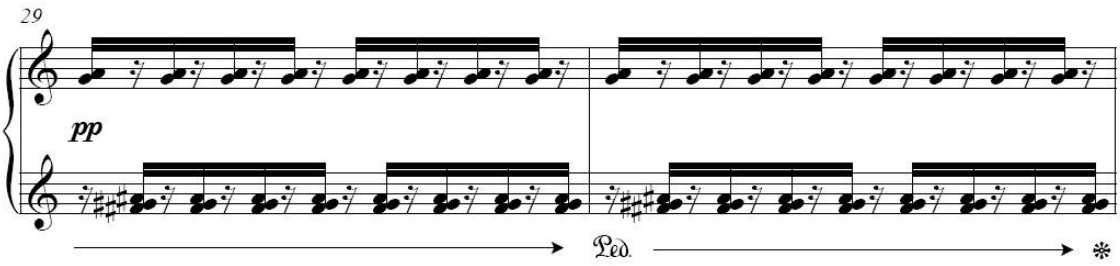
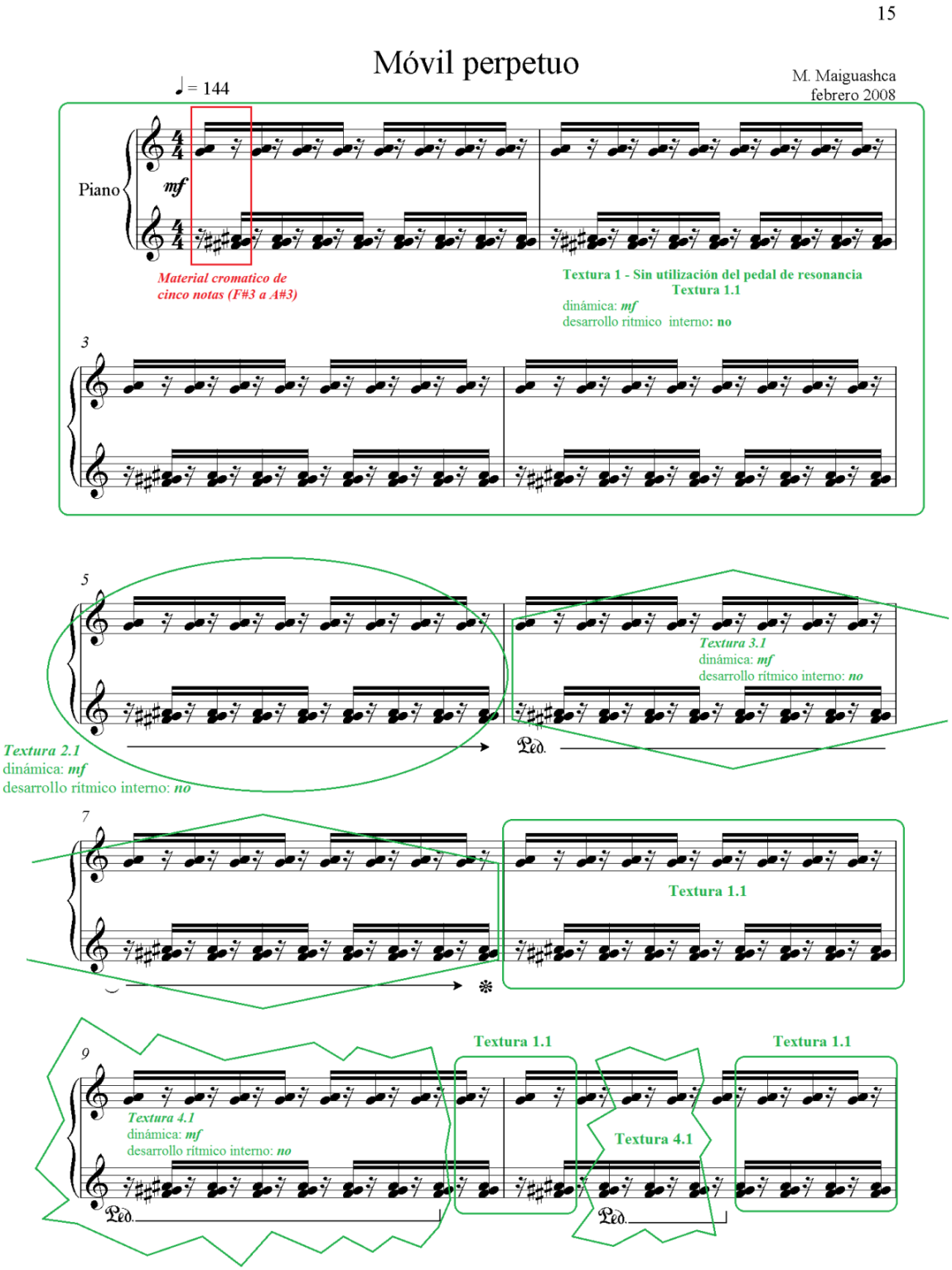


Tabla 31. Diego Uyana G. Textura 5 en “Móvil perpetuo”

Como se ha demostrado la pieza “Móvil perpetuo” busca crear nuevas texturas a través de una forma única y aparentemente sencilla, es decir a través de un material cromático que no excede el intervalo de 3ra. La utilización del pedal y la instauración de una simbología propia se adecuan a las propuestas y búsquedas del compositor. Los encuentros y uso de otros elementos como el ritmo por ejemplo, hacen que se presente una mayor accesibilidad a la interpretación. Se busca entonces introducir una manera diferente de cambio en el continuo de las cosas, una especie de trasformación del hábito, de cambio súbito repentino, pero presentado de manera fluida para encontrar una transformación en lo perpetuo.

PARTITURA ANALIZADA DE “MÓVIL PERPETUO”



16

Textura 3.1

11

13

Textura 1.2
dinamica: *mf*
desarrollo ritmico interno: *si*

mf

15

Textura 1.1

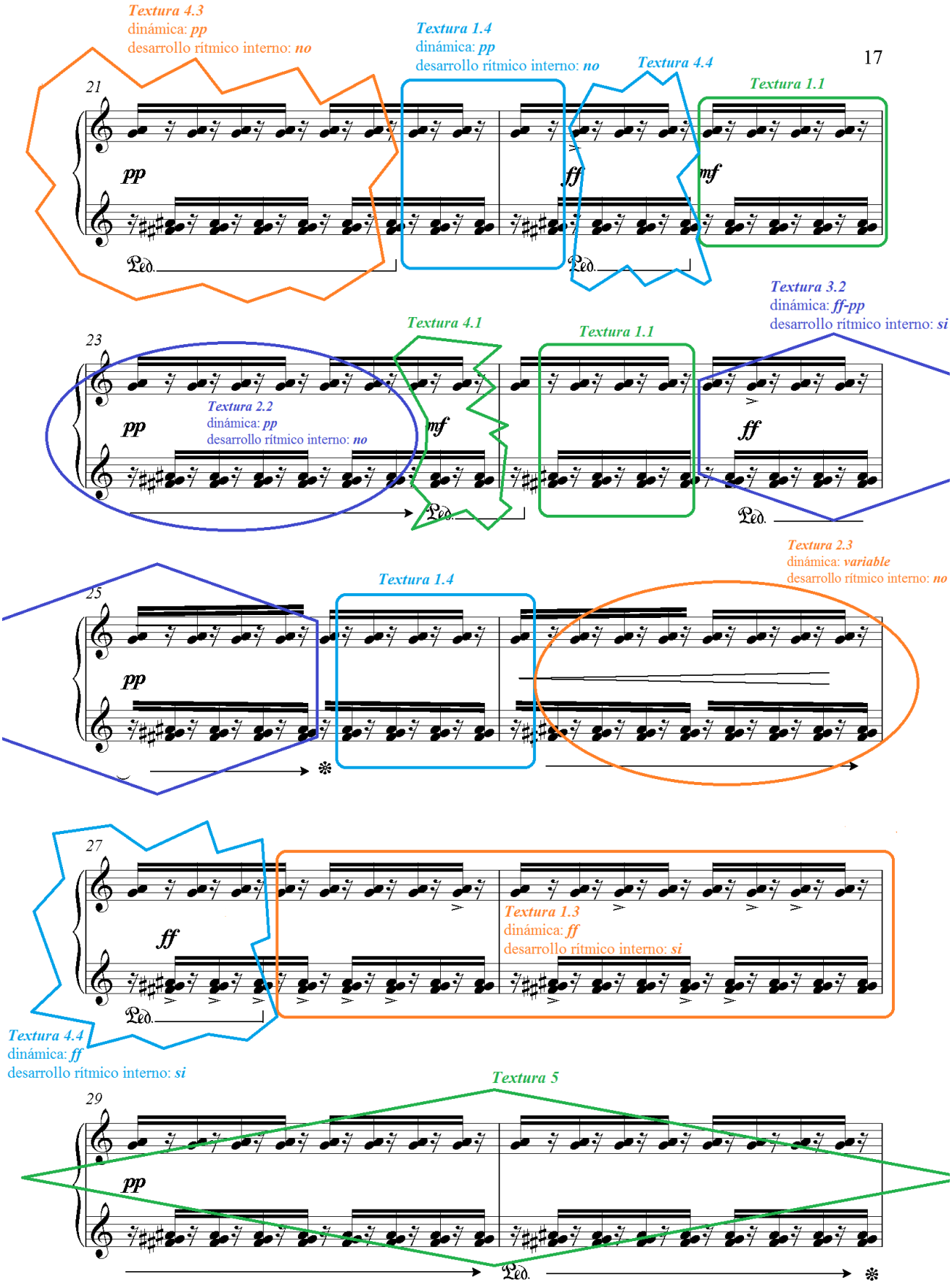
Textura 4.2
dinámica: *mf*
desarrollo ritmico interno: *si*

17

Textura 4.2

Textura 1.2

19


Textura 4.3
dinámica: pp
desarrollo rítmico interno: no
Textura 1.4
dinámica: pp
desarrollo rítmico interno: no
Textura 4.4
Textura 1.1
17
21
pp
ff
mf
Textura 3.2
dinámica: ff-pp
desarrollo rítmico interno: si
Textura 4.1
Textura 1.1
23
Textura 2.2
dinámica: pp
desarrollo rítmico interno: no
pp
mf
ff
Textura 2.3
dinámica: variable
desarrollo rítmico interno: no
Textura 1.4
25
pp
27
ff
Textura 1.3
dinámica: ff
desarrollo rítmico interno: si
Textura 4.4
dinámica: ff
desarrollo rítmico interno: si
Textura 5
29
pp

18

31

mf

Textura 1.2

Textura 2.4
dinámica: *mf*
desarrollo rítmico interno: *si*

33

ff

Ped.

Textura 3.2

35

pp

37

Textura 1.4

39

Textura 3.3
dinámica: *pp*
desarrollo rítmico interno: *no*

Ped.

IV. Te quiero…

"Amago de bolero sobre un verso
de Ileana Espinel (poetisa Guayaquileña, 1933-2001):
Te quiero porque tienes todo lo que no tengo" [40]

BREVE DESCRIPCIÓN

Parte de un metro binario de 2/4 que es constante con un ligerísimo cambio a 3/4 (c.54). Utiliza un verso de la poesía completa de Ileana Espinel: "Te quiero porque tienes todo lo que no tengo". Sus acentuaciones prosódicas (texto) no coincide con los tiempos fuertes del metro, así como en los contratiempos y en las prolongaciones de las sincopas. Tiene como particularidad referida al texto la siguiente aclaración: "Murmurar sin sonido el texto"

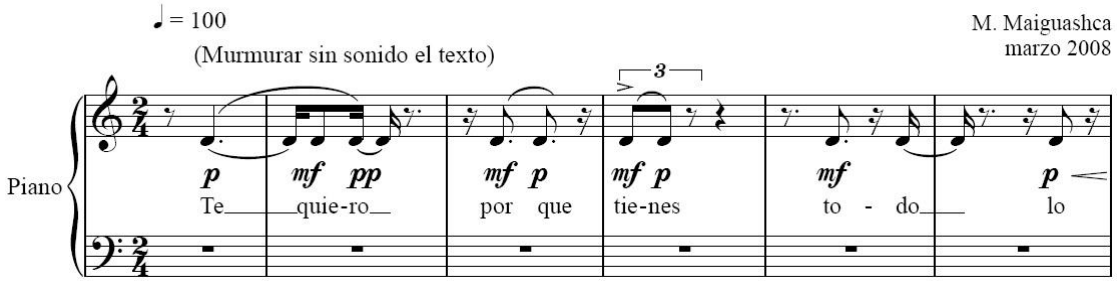


Imagen 65. Mesías Maiguashca. "Te quiero…" Compás 1-6

[40] Maiguashca, Mesías. Programa de mano: Concierto del Encuentro de Compositores de Vanguardia 2013. Quito 18 de Octubre de 2013. Pág. 5. Véase Anexo 2.

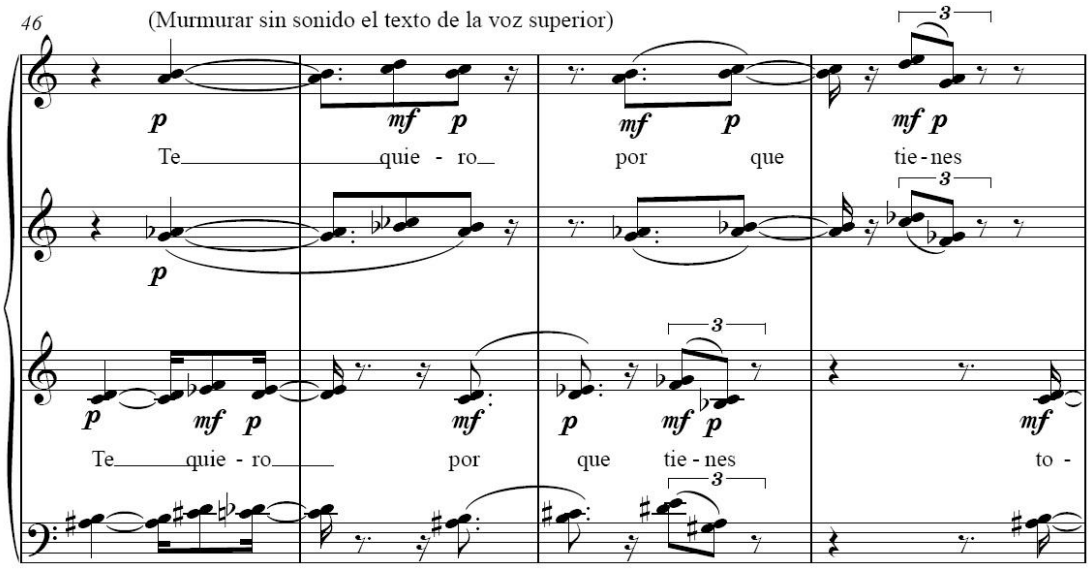


Imagen 66. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Compás 46-49

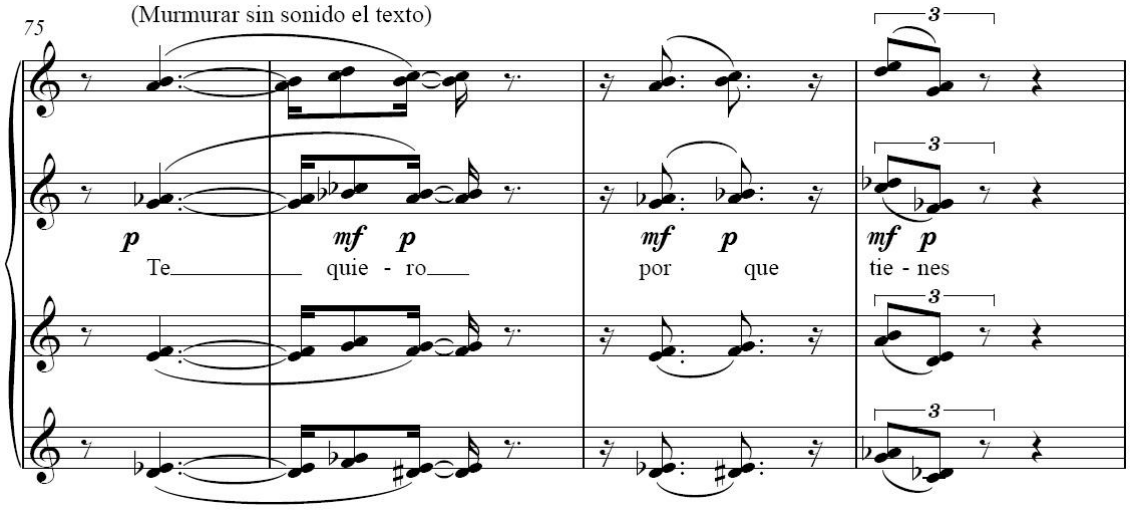


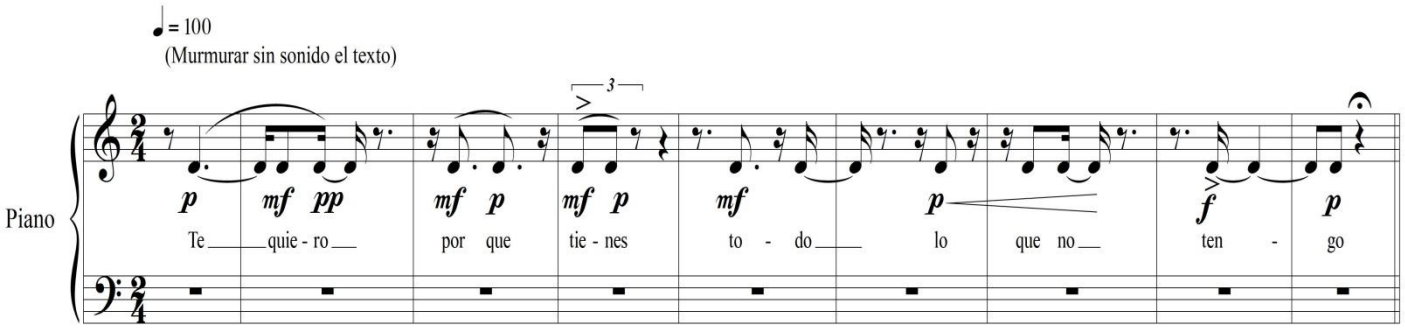
Imagen 67. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Compás 75-78

Esta característica pretende relacionar a las figuras presentadas con una silaba para obtener cierta sensación fonética. “La idea es que el pianista "hable" con los dedos […] murmurar el texto, le ayudará a hacer las inflexiones con la mano.” (Maiguashca M., comunicación por correo electrónico, 28 de agosto 2015).

ANÁLISIS DE CONFIGURACIONES

CONFIGURACIÓN 1

La obra utiliza un material preliminar (véase imagen 56) de características monofónico estático (D3) en donde cada nota tiene una dinámica específica; esta detallada presentación dinámica se vincula a cada estructura subsecuente, determinando una regularidad dinámica de nueve compases



desde el comienzo hasta el compás 54

Imagen 68. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Configuración 1. Compás 1-9

Utiliza la síncopa y el contratiempo para enriquecer el ritmo ya que se trata de un “bolero”. Presenta motivos breves donde la coherencia rítmica se vuelve estructural y esencial en toda la obra.

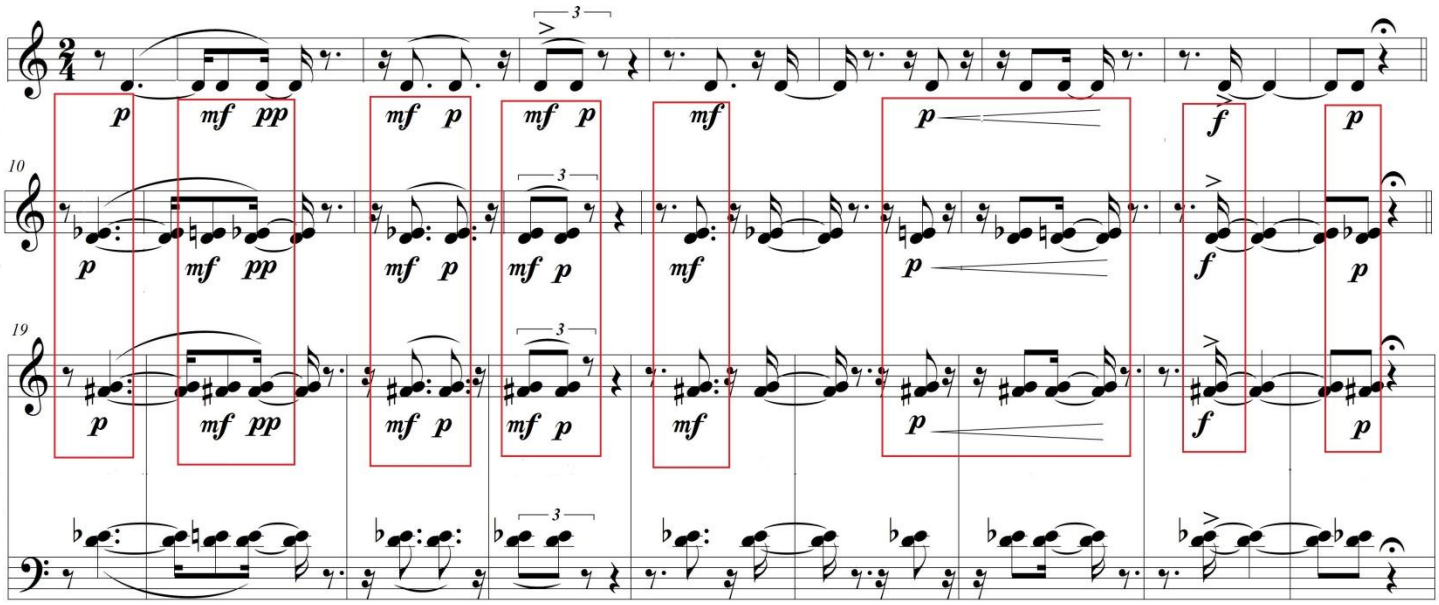


Imagen 69. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Regularidad dinámica de la configuración 1

CONFIGURACIÓN 2

Aparece un uso más detallado en cuanto al movimiento melódico[41]; si bien antes se presentaba un aparente estatismo melódico como motivo de desarrollo; el movimiento melódico posterior es un factor de contraste/inestabilidad que produce una direccionalidad entendida como movimiento interválico-melódico más amplio de las diferentes estructuras rítmicas-melódicas. Esta configuración presenta la misma estructura rítmica de

[41] Boris de Schloezer citado por Belinche 2003 define el movimiento melódico como devenir total, síntesis de ritmo, armonía y línea melódica.

la configuración 1 y aparece en bloque, al contrario de la configuración 1 que se va superponiendo hasta las tres estructuras rítmica-melódicas.[42]

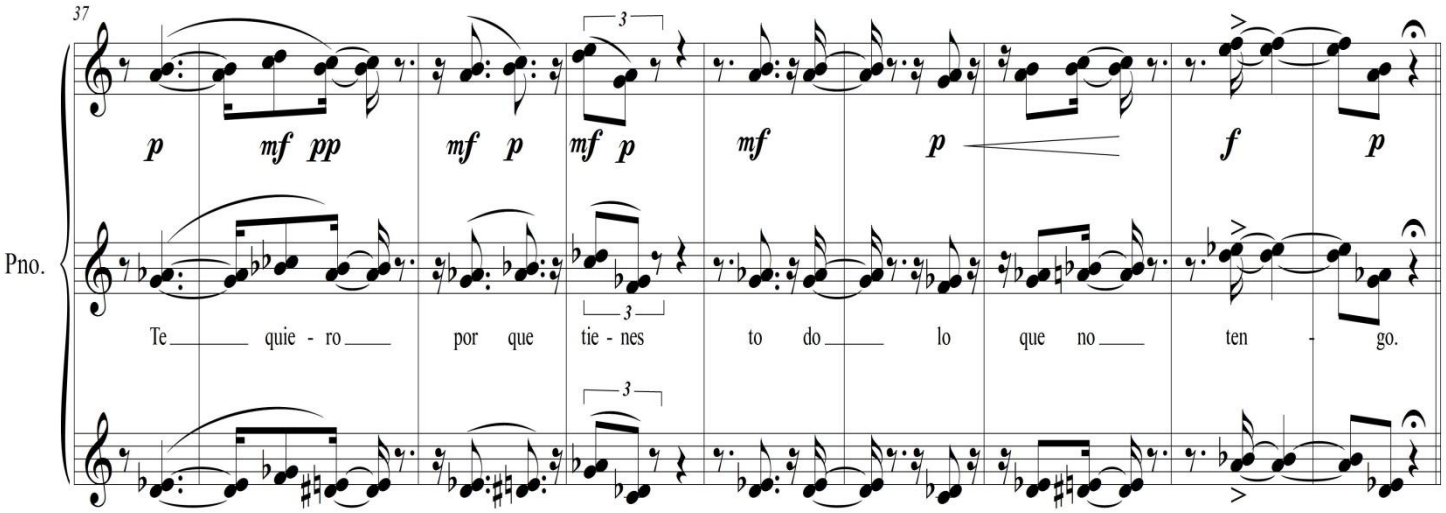


Imagen 70. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Aparecimiento de la configuración 2. Compás 37-45

CONFIGURACIÓN 3

El uso de clústers cromáticos en la pieza es la consecuencia final del agrupamiento de distintas estructuras rítmica-melódicas (superposición) y los cambios de textura que se presentan en la obra.

[42] Estructuras rítmicas-melódicas presentan: 1) coincidencia acentual (homorrítmia), 2) identidad rítmica, 3) identidad dinámica, 4) identidad tímbrica y 5) distancia interválica armónica de 2das mayores y menores.

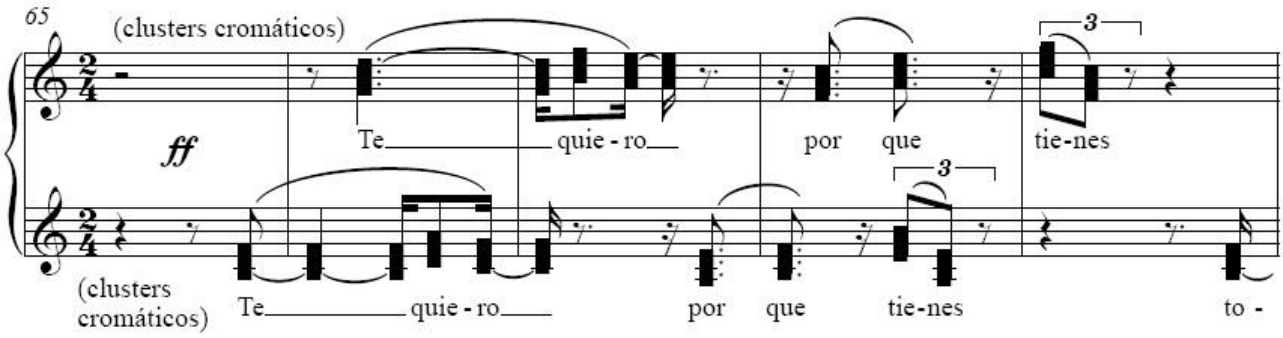


Imagen 71. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Configuración 3. Compás 65-69

ANÁLISIS ESTRUCTURAL – FORMAL

La inclusión del silencio al final de cada sección alude a un cierto reposo y alargamiento de las configuraciones 1-2-3. La forma de unión de las distintas partes se realiza mediante este gesto (silencio), buscando el tipo de enlace adecuado, ya que entre las distintas partes se muestra un desarrollo que van de lo sencillo (monodia) a lo complejo (clúster – textura polifónica imitativa).

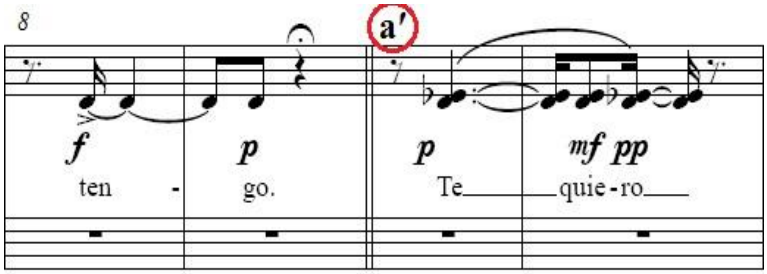


Imagen 72. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Enlace entre a y a’. Compás 8-11

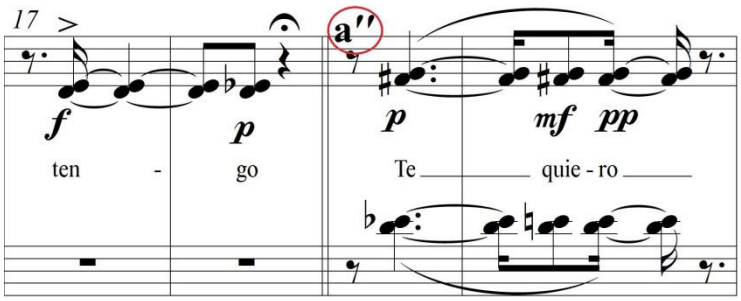


Imagen 73. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Enlace entre a’ y a’’. Compás 17-20

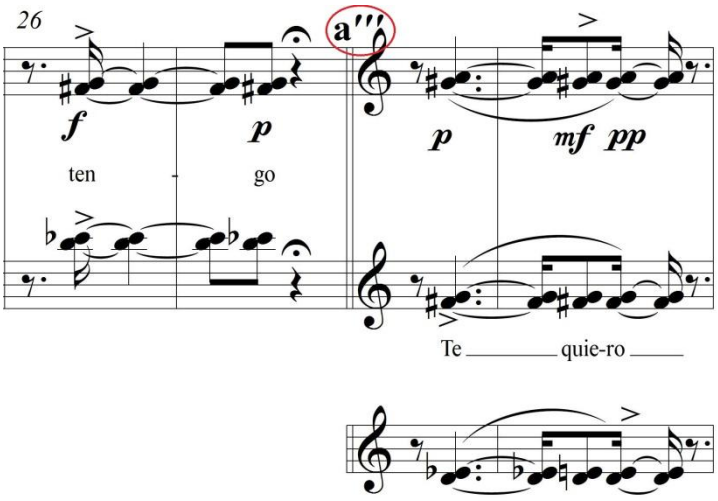


Imagen 74. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Enlace entre a’’ y a’’’. Compás 26-29

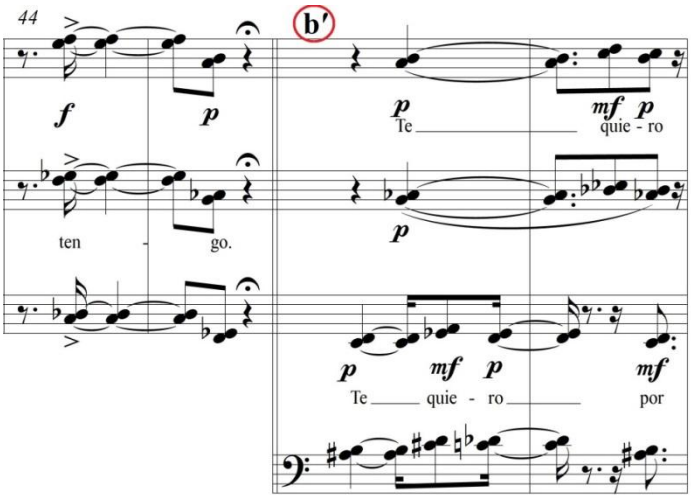


Imagen 75. Mesías Maiguashca. “Te quiero…” Enlace entre b y b’. Compás 44-47

La relación micro-macro estructura es desarrollada en base a los primeros nueve compases. Esto evidencia una unidad formal ya que el número de compases en cada parte o sección es constante. La excepción surge en las secciones de diez compases donde se utiliza una textura polifónica de tipo imitativa que estira la duración de las partes.

partes	compás	número de compases	Textura	Observaciones
a	1-9	9	Monofónica	
a'	10-18	9	Homofónica	
a''	19-27	9	Homofónica	
a'''	28- 36	9	Homofónica	
b	37- 45	9	Homofónica	
b'	46-54	9	Polifónica Imitativa[43]	
b''	55-64	10	Polifónica Imitativa	Utilización del pedal de resonancia
c	65-74	10	Polifónica imitativa	Dinámica estable en ***ff*** Utilización de clústers cromáticos
b'''	75-83	9	Homofónica	

Tabla 32. Diego Uyana G. Estructuración de “Te quiero…”

[43] Belinche (2006) define la *textura polifónica imitativa* cuando las voces se imitan en forma total o parcial. A los rasgos detectados se suma el desfasaje rítmico de las partes, asociando la voz que imitan con la imitada, a través de la memoria inmediata. La imitación puede ser estricta o parcial. La voz que subordina es luego subordinada y así sucesivamente de acuerdo al tema y al registro. Pag. 62

9	9	9	9	9	9	10	10	9
a	a′	a″	a‴	b	b′	b″	c	b‴

Imagen 76. Diego Uyana G. Gráfico de estructuración de “Te quiero…”

TEXTURA

La textura inicial de la obra es esencialmente homofónica y se establece sobre el material musical de carácter monódico que se superpone a otro de las mismas características rítmicas y dinámicas. Estos dos materiales se diferencian en su gestualidad, que por una parte aparecen estáticos y por otra con mínimos cambios en su interválica (horizontalidad). Al superponerse dos materiales musicales crean estructuras rítmicas-melódicas que presentan: 1) coincidencia acentual (homorrítmia), 2) identidad rítmica, 3) identidad dinámica, 4) identidad tímbrica y 5) distancia interválica armónica de 2das mayores y menores.

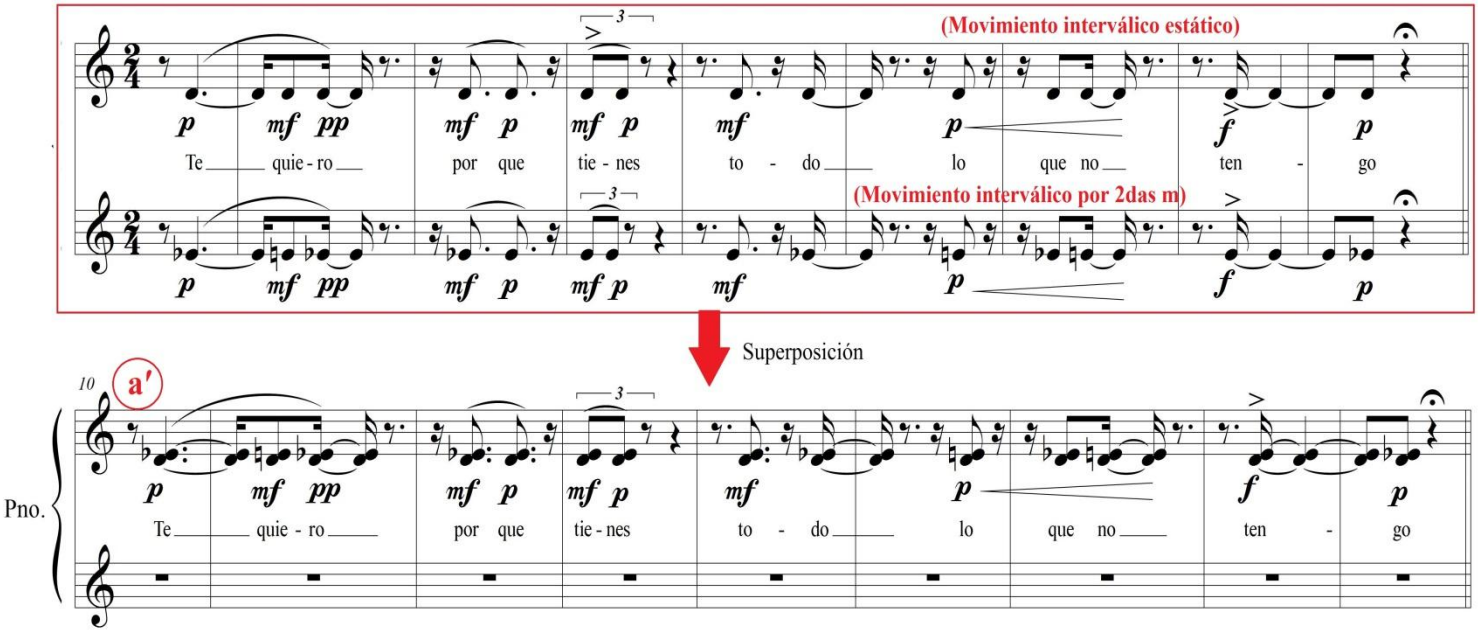


Imagen 77. Mesías Maiguashca. Parte a'. Textura inicial (líneas separadas y luego superpuestas). Compás 10-18

Las partes a**"** – a**'"** que provienen de la configuración 1 son el resultado de la superposición de una estructura rítmica-melódica nueva y una semejante que se presenta subsecuentemente como "variación" de una estructura anterior. Estas variaciones las esboza tomando en cuenta ligeros cambios en el contorno melódico (a**")** y articulaciones acentuales que aparecen indistintamente. (a**'")**.

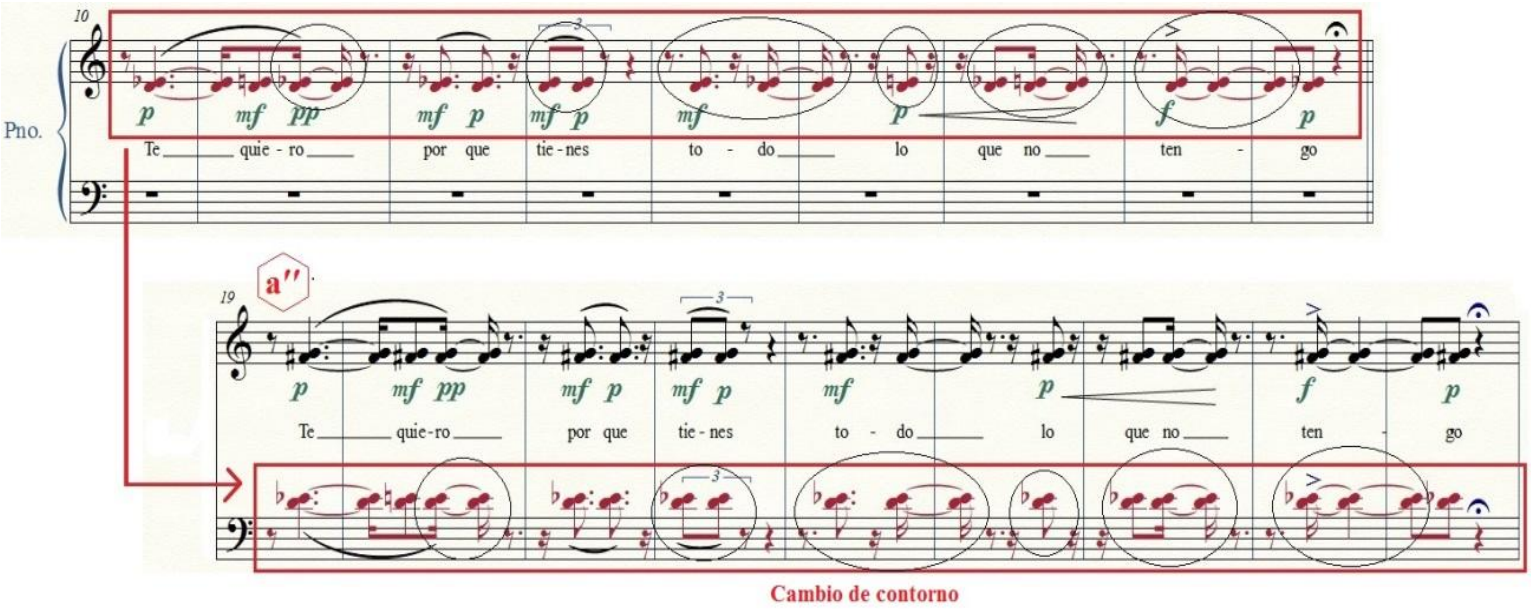


Imagen 78. Mesías Maiguashca. Textura en parte a'' (líneas separadas y luego superpuestas). Compás 19-27

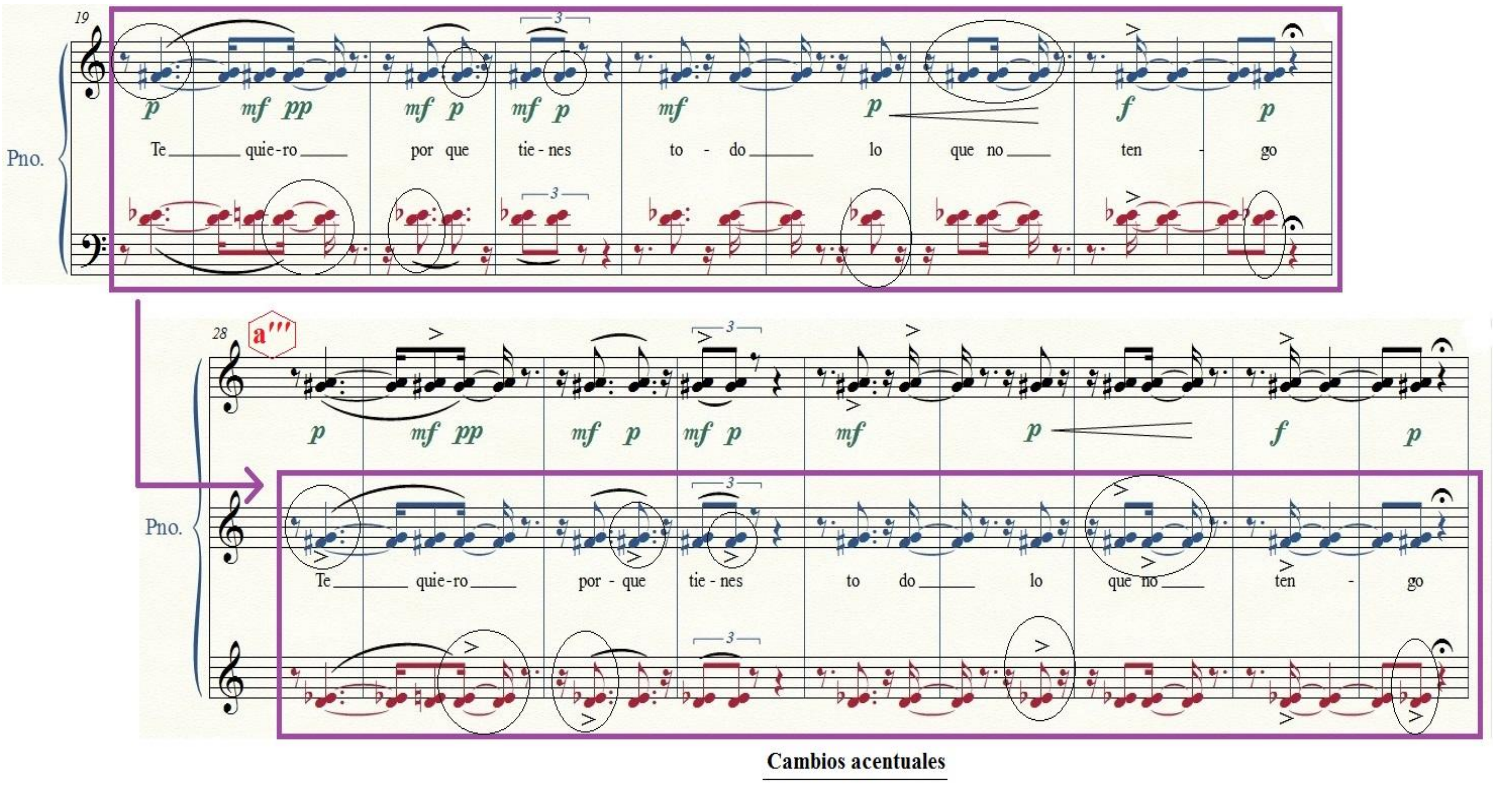


Imagen 79. Mesías Maiguashca. Textura en parte a''' (líneas separadas y luego superpuestas). Compás 19-36

La textura a su vez admite transformaciones ya que la indicación: “Las notas con acento, un poco más fuerte que las otras”, muestra un procedimiento que destaca partes internas de las estructuras.

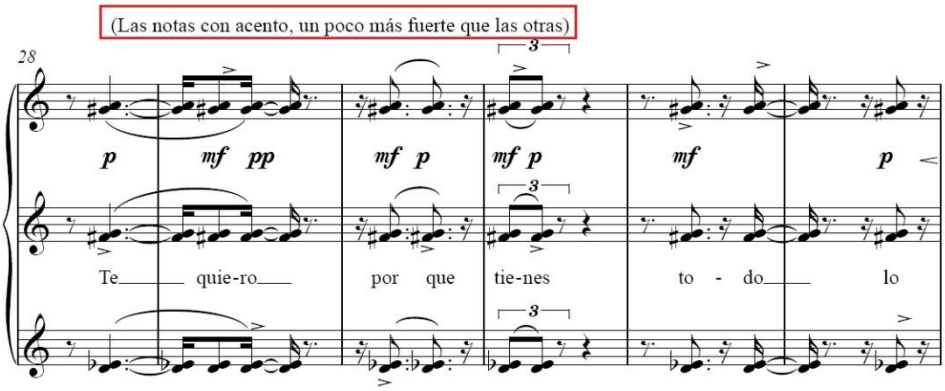


Imagen 80. Mesías Maiguashca. Actividad rítmica interna de las configuraciones. “Te quiero…”. Compás 28-33

La densidad de agrupamiento es creciente (1-2-4-6) ya que se van superponiendo las estructuras hasta llegar a un máximo de seis voces – tres estructuras en el compás 28. A medida que los materiales musicales se superponen “las tensiones se multiplican y varían creando una mayor densidad textural” (Belinche, 2003, p. 64)

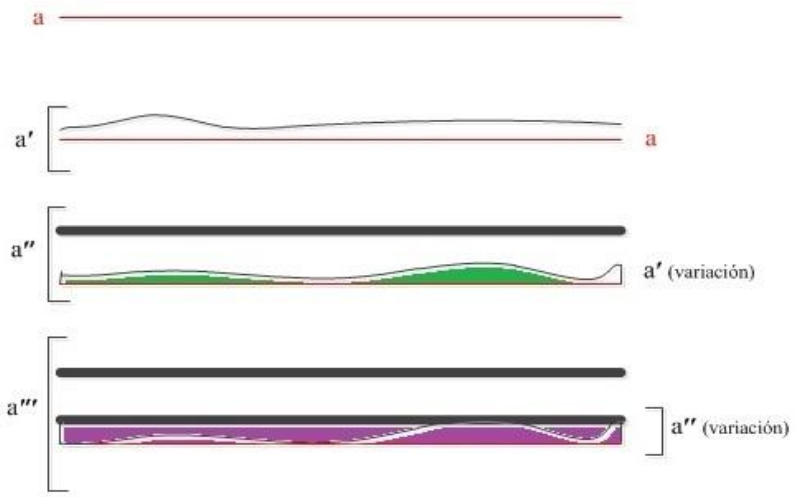


Imagen 81. Diego Uyana G. Densidad de agrupamiento en “Te quiero…”.

La parte b posee una estructura unificadora que aparece en todas las partes derivadas de la configuración 2 para crear unidad en las texturas resultantes. Utiliza el desplazamiento rítmico de estructuras y el cambio de dinámica como recurso de variación.

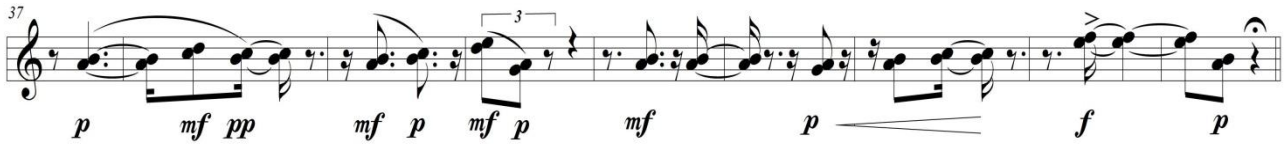


Imagen 82. Mesías Maiguashca. Configuración 2 (primera estructura)

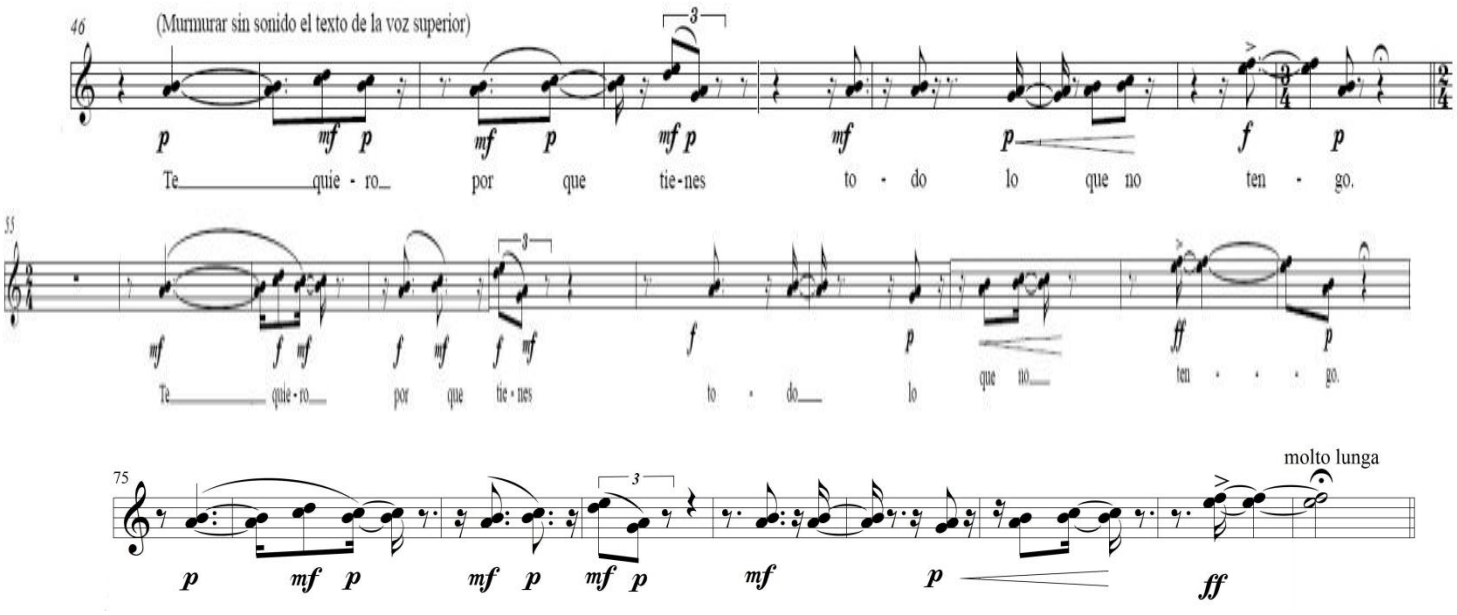


Imagen 83. Mesías Maiguashca. Diferentes versiones de la configuración 2 que se encuentran desplazadas rítmicamente.

La configuración 2 empieza como una transición en textura homofónica, es decir en bloque. (Mantiene elementos rítmicos y dinámicos de la configuración 1)

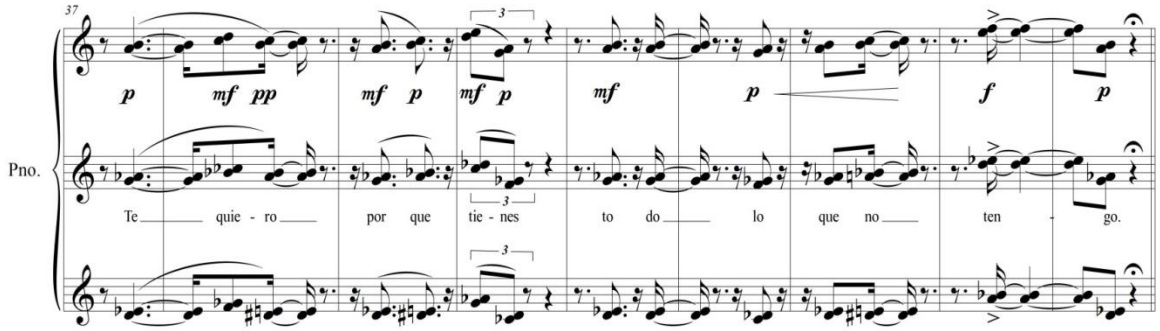


Imagen 84. Mesías Maiguashca. Configuración 2 (tres líneas)

Posteriormente aparecen cuatro estructuras superpuestas creando una textura polifónica imitativa debido al desplazamiento de las mismas. En este tratamiento textural la voz superior es la que guía las inflexiones y el trabajo polifónico, ya que se trata de la variación rítmica de la estructura unificadora.

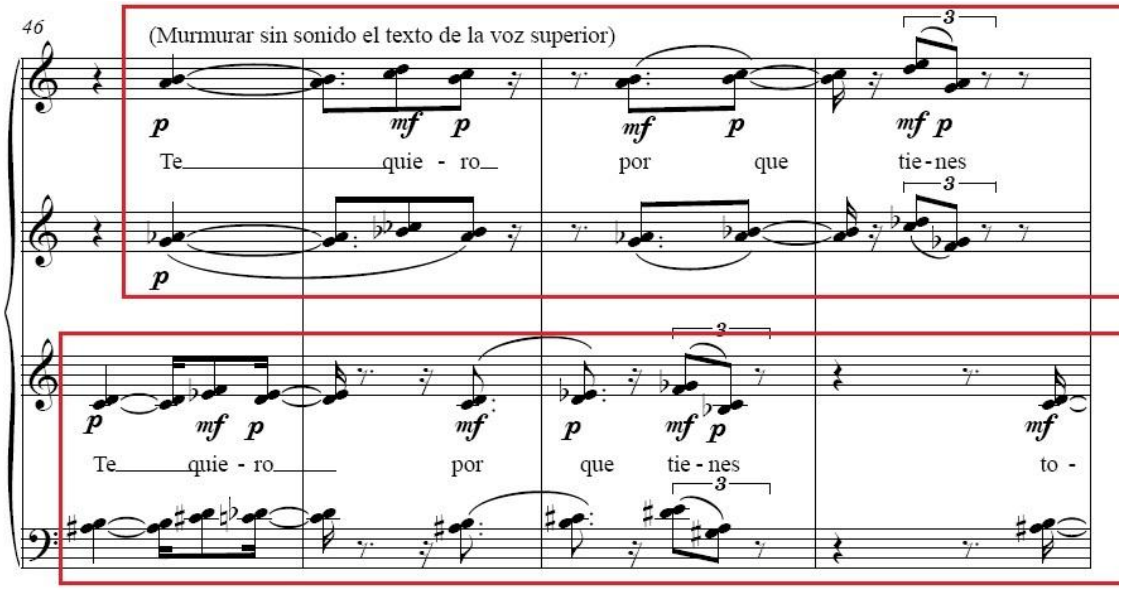


Imagen 85. Mesías Maiguashca. Configuración 2 – Textura polifónica imitativa. compás 46-49

El tratamiento polifónico continúa con una textura imitativa rítmica estricta de tres estructuras, que es enriquecida tímbricamente con la aparición del pedal de resonancia. Esto le adiciona a esta parte una búsqueda textural y contraste a toda la obra, ya que sólo se utiliza el pedal en esta única sección en contraposición con la exploración de texturas basadas en la superposición de estructuras.

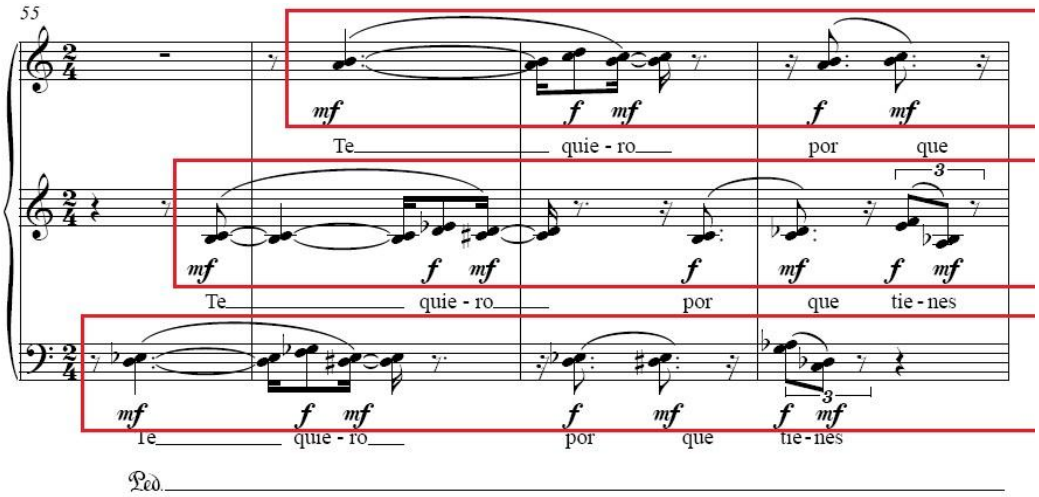


Imagen 86. Mesías Maiguashca. Configuración 2 – Textura polifónica imitativa. Compás 55-58.

La formación de clústers cromáticos[44] es la cúspide del desarrollo de la textura homofónica y polifónica en la obra. Los clústers cromáticos tienen una tesitura de 5ta J (mano derecha) y 5ta dis (mano izquierda) y son accesibles a ser interpretados basados en la técnica pianística de Cowell con los dedos y palma de la mano. Esta textura es enriquecida por la imitación rítmica exacta y por tener un solo plano sonoro ***(ff)*** para todo su desarrollo.

[44] Henry Cowell en su libro "New Musical Resources" (1930) en el apartado de formación de acordes indica que "debido a la dificultad de leer algunos clústers, se sugiere escribir estos clústers mediante una sola nota (bloque) que va desde la nota más alta a la nota más baja. (pág. 121)

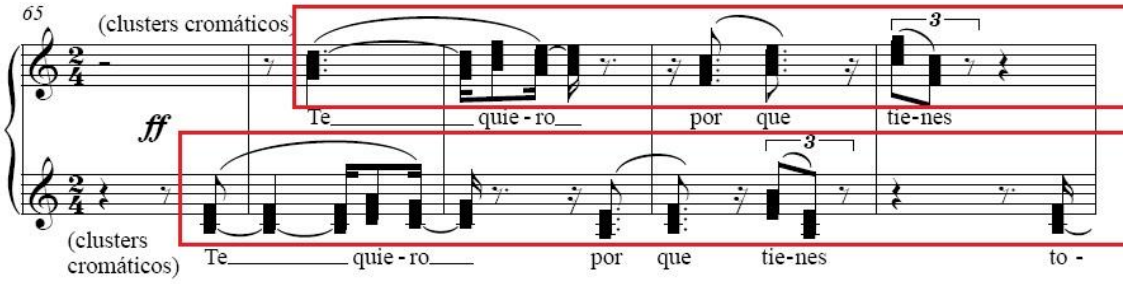
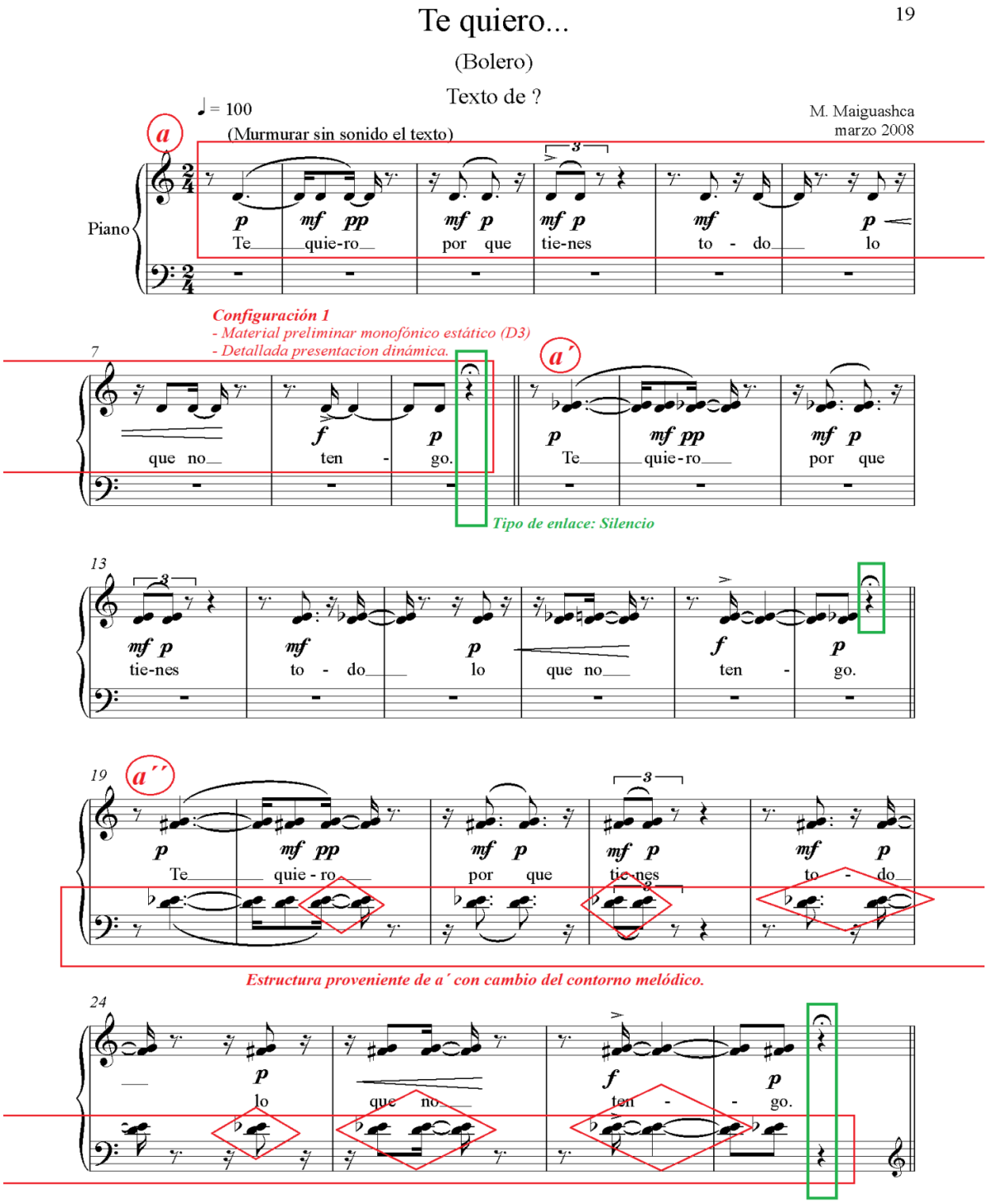


Imagen 87. Mesías Maiguashca. Configuración 3 – Textura polifónica imitativa. Compás 65-69.

Mesías Maiguashca al incluir un texto siente la necesidad de cooperar con el intérprete para solucionar aspectos relacionados con el ritmo y la textura; murmurar el texto es una ayuda para hacer las inflexiones con la mano. Pretende así, desde lo más sencillo a lo más complejo crear texturas a través de la estabilidad rítmica y una densidad de agrupamiento creciente en primera instancia. El uso del pedal queda supeditado a la búsqueda de una única textura que se vincula a una estructura rítmica-melódica diferente y a la textura polifónica imitativa. La simbología del texto en un comienzo se utiliza desde un punto de vista musical pero también intenta acceder a un posible encuentro con un acto relativo de amor. Entender su contextualización desde otro punto de vista; establecer un vínculo musical, con la fantasía que muestra esta poesía elegida es un encuentro que talvez guiará el un posible camino a la interpretación de la obra.

PARTITURA ANALIZADA DE “TE QUIERO…”



20 (Las notas con acento, un poco más fuerte que las otras)

28 a´´´

p mf pp mf p mf p mf p

Te quie-ro por que tie-nes to - do lo

Estructura proveniente de a´´ pero con cambios en acentuales en varias notas - Relación de semejanza.

34 b

f p p mf pp mf p

que no ten - go. Te quie - ro por que

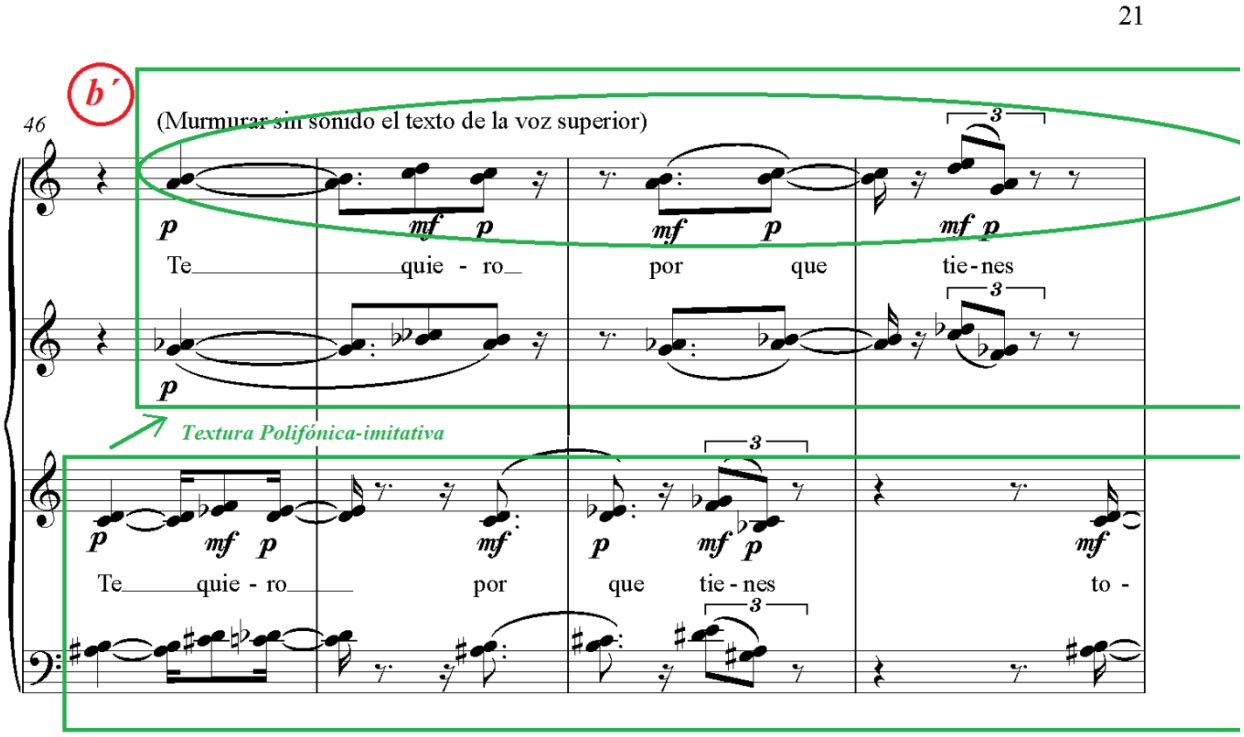
Configuración 2
- Existencia de movimiento melódico
- Identidad en cuanto a la estructura rítmica y dinámica de la configuración 1

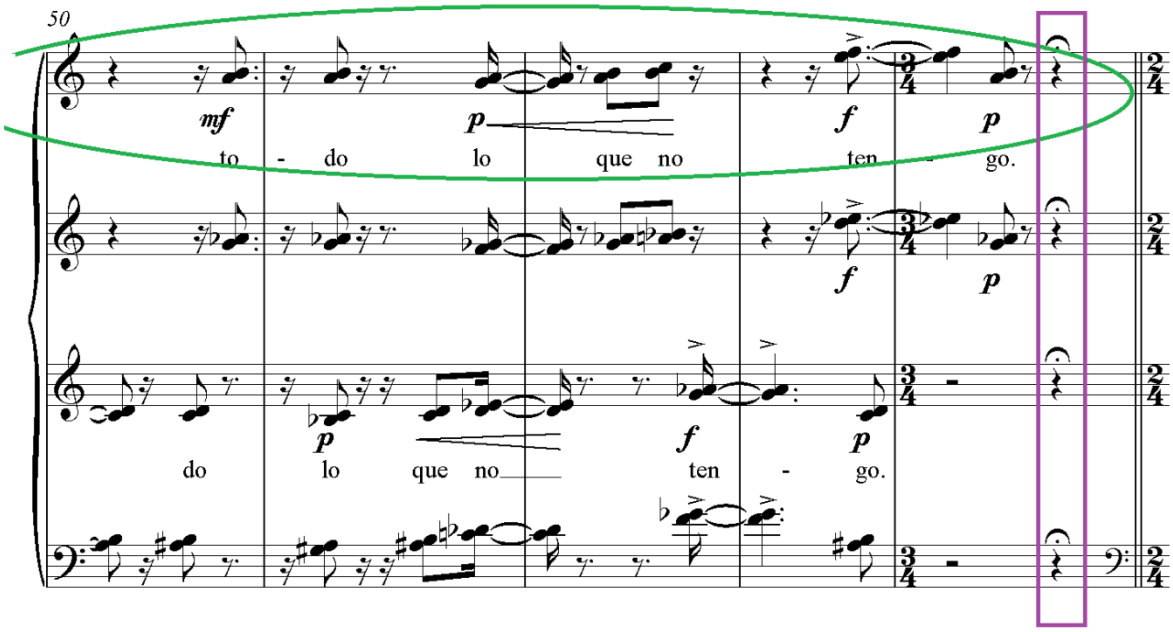
40

mf p mf p f p

Estrutura motívica unificadora en b - b´ - b´´ - b´´´

tie - nes to - do lo que no ten - go.


21
b´
46
(Murmurar sin sonido el texto de la voz superior)
Te quie - ro por que tie - nes
Textura Polifónica-imitativa
Te quie - ro por que tie - nes to -


50
to - do lo que no ten - go.
do lo que no ten - go.

22

55

b´´

Cambio de dinámica

mf f mf f mf

Te quie - ro por que

mf f mf f mf f mf

Te quie - ro por que tie - nes

mf f mf f mf f mf

Te quie - ro por que tie - nes

Ped.

Uso del pedal de resonancia exclusivamente en b´´ ; en contraposición a la búsqueda de texturas mediante la superposición de estructuras rítmicas-melódicas

59

f mf f p

tie - nes to - do lo

f p

to - do lo que no

f p

to - do lo que no

62

ff p

que no ten - - - go.

ff p

ten - - - go.

ff p

ten - - - go.

Configuración 3
- Uso de clusters
- Textura Imitativa
- Dinámica estable en *ff*

23

65 (clusters cromáticos) *ff* Te quie - ro por que tie-nes

(clusters cromáticos) Te quie - ro por que tie-nes to -

70 to - do lo que no ten - go.

do lo que no ten - go.

75 (Murmurar sin sonido el texto)

p Te *mf* *p* quie - ro *mf* *p* por que *mf* *p* tie - nes

79 molto lunga

mf to - do *p* lo que no *ff* ten

V. Clusters

"Sobre el si bemol más bajo del piano
como fundamental[…], resuenan en un
clúster de pseudo-armónicos las notas re, re#,
mi, fa, fa#, sol y sol# en la octava del do central
y luego una octava más aguda" [45]

BREVE DESCRIPCIÓN

Clusters es una pieza que toma como referencia a los "tone clusters" desarrollados por Henry Cowell en algunas de sus obras y explicados principalmente en su libro New Musical Resources en el apartado de construcción de acordes,[46] donde describe y sistematiza la notación, elaboración y usos de acordes que son el resultado de intervalos de segundas menores y mayores superpuestos

La obra retoma algunas nociones sobre el uso de los clústers del libro de Cowell y las elabora de manera más detallada, ya que "hay infinitamente más formas de usar clústers […] cada compositor tiene el derecho y deseo de manejar sus propios materiales de tal manera que se conviertan en el mejor vehículo de su propia expresión musical" (Cowell, 1930 p. 137-138).

[45] Maiguashca, Mesías. Programa de mano: Concierto del Encuentro de Compositores de Vanguardia 2013. Quito 18 de Octubre de 2013. Pág. 5. Véase Anexo 2.

[46] Parte III del libro "New Musical Resources" (1930) de Henry Cowell.

Esta pieza se encuentra desarrollada en cuatro sistemas: 1) en el primero se ubica un gesto melódico; 2) el clúster en sí mismo en los dos siguientes sistemas; 3) la nota Bb -2 como sonido “fundamental” en el último sistema.

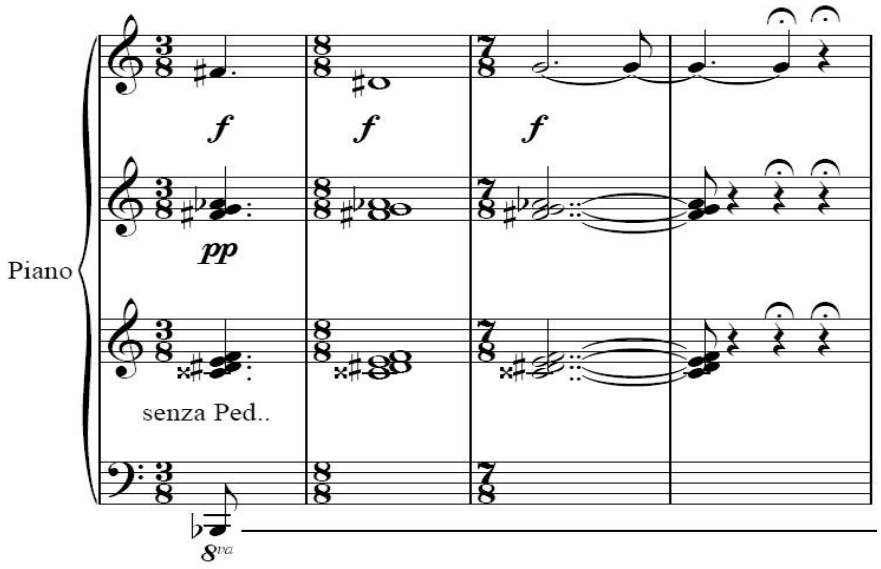


Imagen 88. Mesías Maiguashca. “Clusters”. Compás 1-4.

ANÁLISIS DE CONFIGURACIONES

La obra desarrolla la idea del clúster como una unidad sonora pero que en sí misma contiene alturas que determinan esta unidad. Contrariamente a esto, Cope (1997) señala que se podría también usar el clúster como “una única estructura vertical en donde sus notas internas dejan de ser individualmente importantes. Cuanto más grande sea el clúster, menos importancia tiene cada nota”.

Entre las aplicaciones compositivas del clúster en esta pieza se utiliza en el registro medio del piano al comienzo y luego una octava más arriba. El ámbito registral del clúster cromático va desde D3 hasta Ab3 y forma un bloque sonoro que reacciona de diferentes maneras dependiendo de la dinámica y metro utilizado en cada compás, creando así texturas distintas. En consecuencia, “los clústers con notas faltantes pueden contribuir a una significancia armónica, y el desplazamiento o la sustracción puede alterar la textura […]” (Cope, 1997, p. 51).

El clúster utilizado tiene una distancia de quinta disminuida y funciona como una sonoridad fija (clúster obstinato) y a la vez variable, ya que el constante cambio de metro, el uso del pedal y el gesto melódico ubicado en el primer sistema apoyan su transformación.

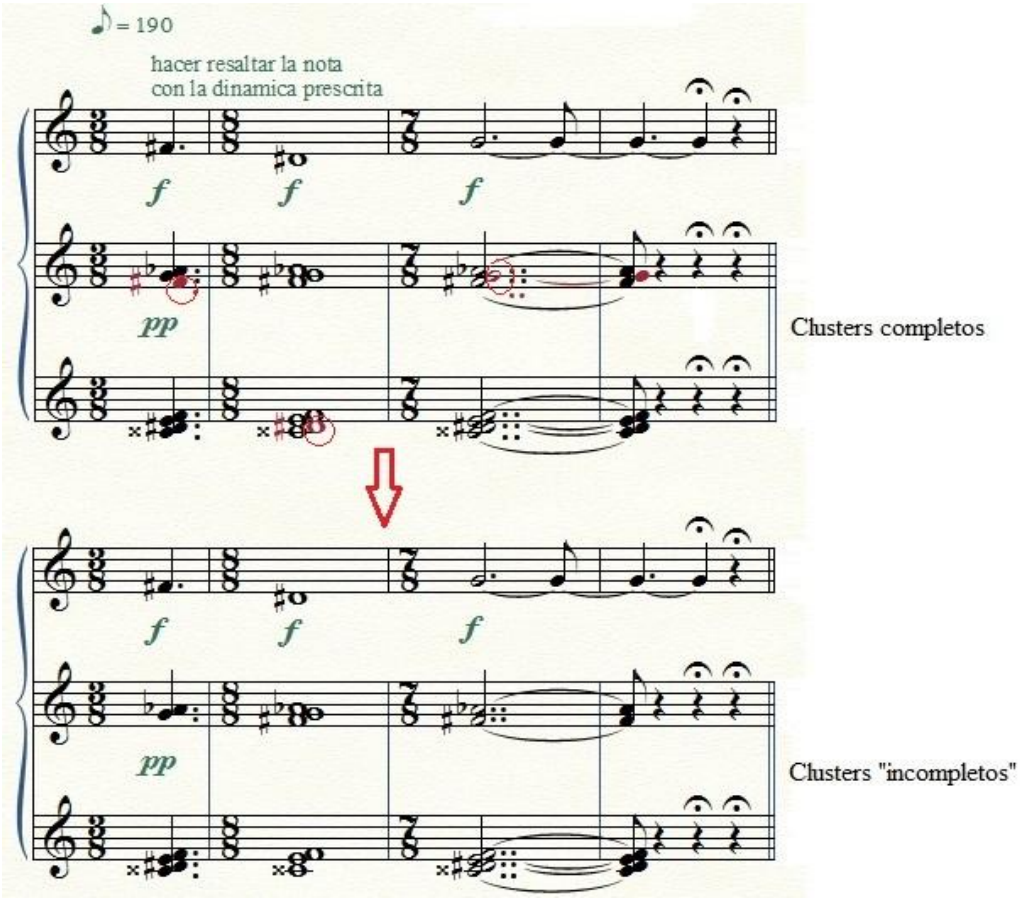


Imagen 89. Mesías Maiguashca. “Clusters” compás 1-4.

Los clústers permanecen inmóviles pero adicional a esto resulta interesante el cambio frecuente de metro basado en la unidad de tiempo que es la corchea. Los finales de la mayoría de gestos melódicos tiene como característica el cambio de metro a 3/4. “La falta de movimiento significativo de un clúster a otro no apoya a escuchar un progresión el sentido usual” (Cope, 1997, p. 52)

La simbología usual de los clúster es la que propone Cowell en su libro New Musical Resources (1930) pero el clúster utilizado en la obra, especifica las notas que los contiene.

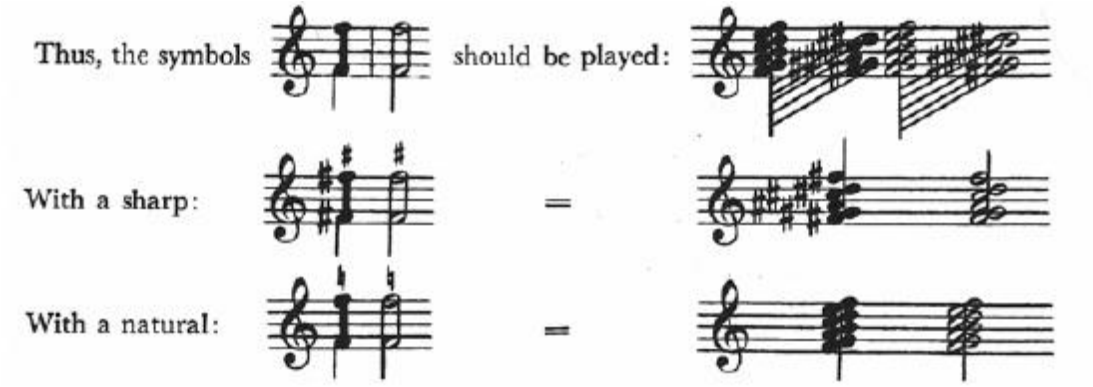


Imagen 90. Henry Cowell, *Piano Music,* vol. 1 (New York: Asociated Publishers, 1960), Explanation of Symbols and Playing Instructions.

La serie de armónicos del sonido Bb tiene una importancia en el desarrollo de la obra, los sonidos del clúster son armónicos alejados del sonido fundamental Bb. Este sonido utilizada el pedal sostenuto para que los sonidos del clúster resuenen de acuerdo a la fundamental Bb.

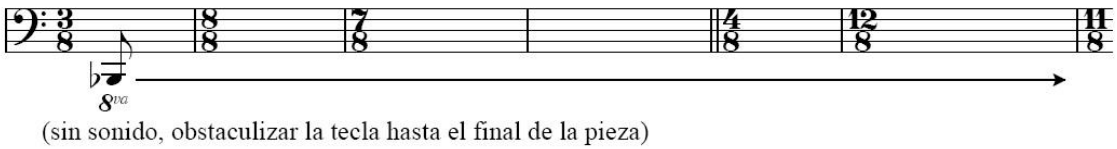


Imagen 91. Mesías Maiguashca. Nota Bb -2 como sonido “fundamental” en el último sistema. “Clusters”.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL – FORMAL

La obra presenta doce partes que son asimétricas en donde cada sección se correlaciona con una exploración textural formando una forma mosaico o collage. Las partes son distintas en longitud y se presentan en cada una de ellas un cambio textural. Mientras unas se asemejan, otras buscan y exploran el cambio de texturas mediante el uso del pedal de resonancia.

partes	compás	número de compases	Observaciones
1- a	1-4	4	- Gesto melódico con cambio de contorno y dinámica estable en ***f*** - No utiliza el pedal de resonancia. - Octava del do central.
2- b	5-13	9	- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. (dinámica específica en cada nota) - No utiliza el pedal de resonancia. - Octava del do central.
3- c	14-21	8	- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. - Utiliza el pedal de resonancia en cada compás por separado en toda sección. - Octava del do central.
4- d	22-26	5	- Gesto melódico sin cambio de contorno y desarrollo dinámico. - Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. - Octava del do central.

5- e	27-39	13	- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. - Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. - Octava arriba del do central.
6- e'	40-51	12	- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. - Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. - Octava del do central.
7- f	52-54	3	- Gesto melódico con cambio de contorno y dinámica estable ***ff*** - Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. - Octava del do central.
8- g	55-63	9	- Gesto melódico sin cambio de contorno y dinámica de ***mf*** a ***ff.*** (cresc.-regulador) - Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. - Octava del do central.
9- c'	64-69	6	- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. - Utiliza el pedal de resonancia en cada compás por separado en toda sección. - Octava arriba del do central.
10- b'	70- 75	6	- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. (dinámica específica en cada nota) - No utiliza el pedal de resonancia. - Octava del do central.
11- f'	76-86	11	- Gesto melódico con cambio de contorno y dinámica estable ***ff*** - Utiliza el pedal de resonancia en toda la

			sección. - Octava arriba del do central.
12- e"	87-97	11	- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. - Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. - Octava arriba del do central.

Tabla 33. Diego Uyana G. Estructuración de “Clusters”

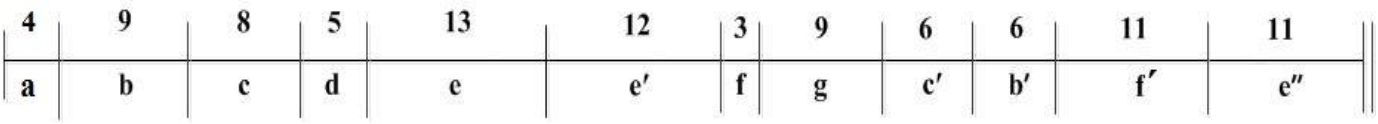


Imagen 92. Mesías Maiguashca. Gráfico de estructuración de “Clusters”

DESARROLLO DINÁMICO Y USO DE PEDAL.

La inclusión del silencio al final de cada parte alude a un cierto reposo y alargamiento, esta será una marca del compositor que también utiliza este método de unión entre las partes al igual que en la pieza “Te quiero…”. La forma de unión de las distintas partes se realiza mediante este gesto (silencio), buscando el tipo de enlace adecuado, ya que entre las distintas partes se muestra un cambio en la textura. La dinámica le imprime una importancia sustancial al clústers ya que utiliza dos dinámicas diferentes; el resultado de implementar este método es el crear un gesto melódico independiente ya que estas notas son parte del clúster.

El clúster en sí mismo mantiene una dinámica de ***pp*** mientras los gestos melódicos enmarcados en la estructuración formal tienen una dinámica propia llegando así a presentar distintos clústers que en macro dependen del uso o no uso del pedal y de los sonidos omitidos para formar estructuras texturales independientes.

El desarrollo dinámico en los gestos melódicos se contrasta con la dinámica utilizada en el clúster que permanece invariable en el registro central y en el cambio de octava. Utilizada la misma direccionalidad y conformación de quinta disminuida.

1-a	*f*	*f*	*f*									
2- b	*p*	*f*	*mf*	*f*	*p*	*f*	*f*	*ff*				
3- c	*p*	*f*	*pp*	*mf*	*f*	*p*	*f*					
4- d	*p*	*mf*	*f*	*ff*								
5- e	*mf*	*p*	*ff*	*p*	*mf*	*f*	*pp*	*p*	*mf*	*p*	*f*	*ff*
6- e'	*mf*	*p*	*ff*	*mf*	*f*	*p*	*ff*	*p*	*mf*	*f*	*ff*	
7- f	*ff*	*ff*										
8- g	*mf*	*mf*	*mf*	*mf*	*mf*				*ff*			
9- c'	*p*	*f*	*p*	*ff*	*mf*	*ff*						
10- b'	*f*	*p*	*ff*	*p*	*f*							
11- f'	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*		
12- e''	*f*	*p*	*mf*	*p*	*ff*	*p*	*mf*	*f*	*p*	*ff*		

Tabla 34. Diego Uyana G. Desarrollo dinámico de la obra “Clusters”

De esta manera tenemos diferentes clústers (es decir con distinta formación de segundas menores y mayores) y con distinta dinámica, a su vez que el uso del pedal de resonancia es utilizado para buscar un desarrollo textural; las únicas excepciones a esto se dan el compás 16 y 33.

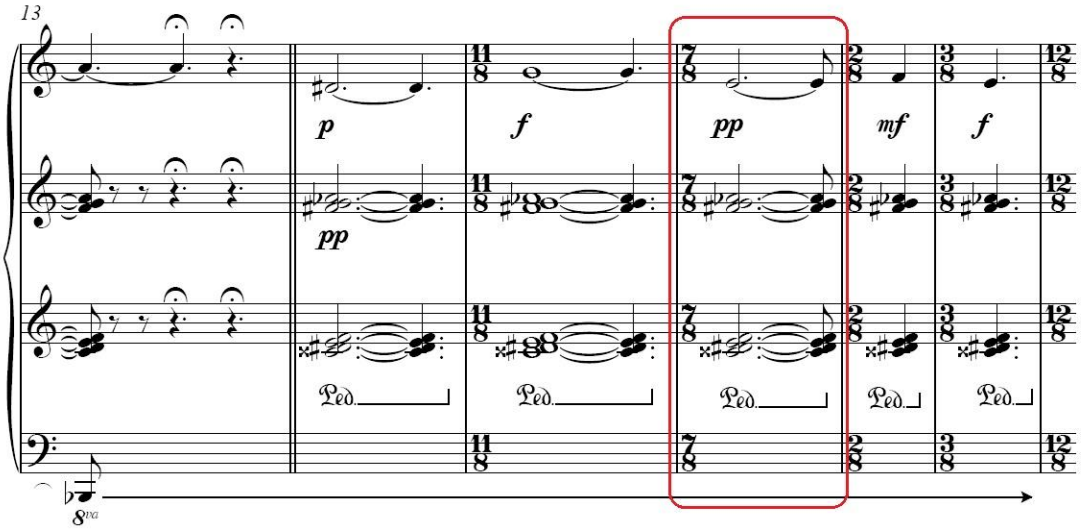


Imagen 93. Mesías Maiguashca. “Clusters”. Compás 13-18.

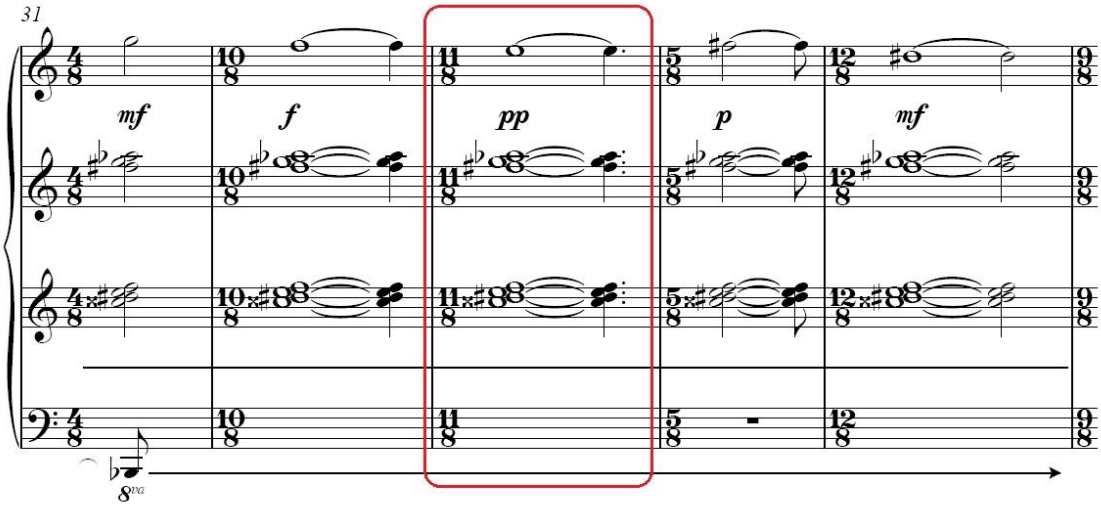


Imagen 94. Mesías Maiguashca. “Clusters”. Compás 31-35

TEXTURA

Mesías Maiguashca combina cuatro aspectos en la obra

1) Un clúster obstinato que “puede ser efectivo incluso sin el uso de una melodía” (Cope, 1997, p. 54)

2) La importancia del cambio de metro en cada comps que podrían hacer a las notas un contribuyen pasivo (Cope, 1997, p. 54)

3) Un gesto melódico que utiliza las notas del clúster que las contiene.

4) Finales en donde se presenta un apéndice de sonido manteniendo una nota o dos notas (intervalo).

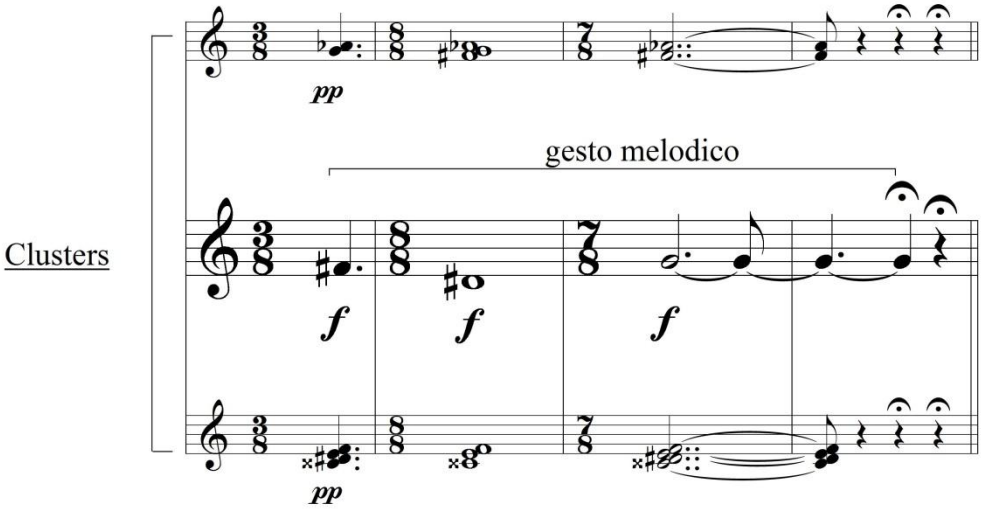


Imagen 95. Mesías Maiguashca. “Clusters” Gesto melódico

Textura en *a*

- Gesto melódico con cambio de contorno y dinámica estable en ***f***

- No utiliza el pedal de resonancia

- Octava del do central.

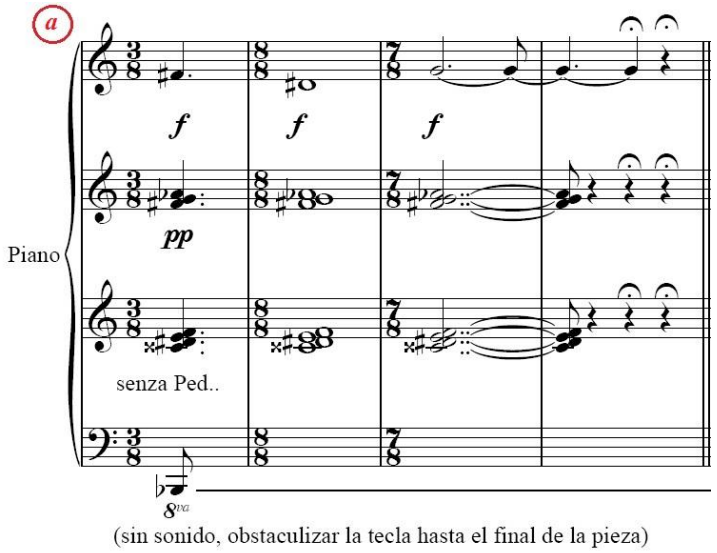


Imagen 96. Mesías Maiguashca. “Clusters” Textura en a (Sin pedal de resonancia)

Textura en *b – b'*

- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico. (dinámica específica en cada nota)

- No utiliza el pedal de resonancia. (compás 5- 13)

- Octava del do central.

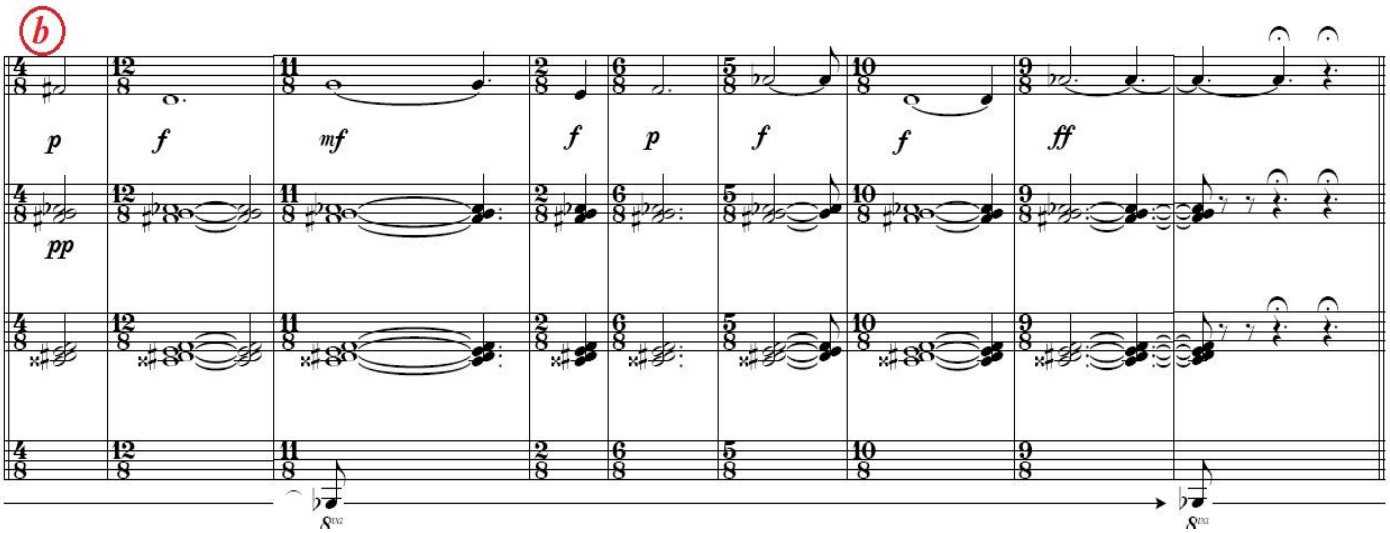


Imagen 97. Mesías Maiguashca. “Clusters” Textura en parte b

Textura en *c - c′*

- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico.

- Utiliza el pedal de resonancia en cada compás por separado en toda sección.

(compás 14- 21)

- Octava del do central.

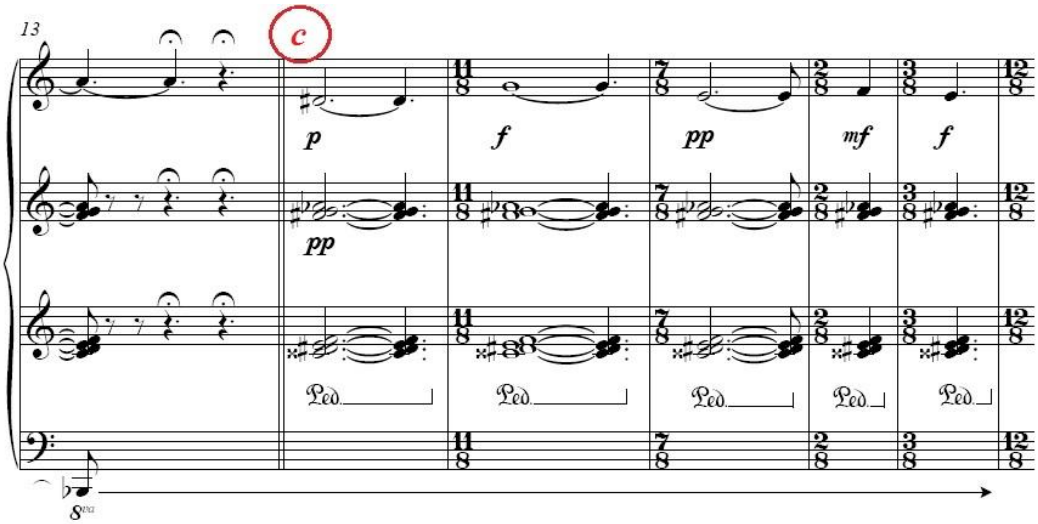


Imagen 98. Mesías Maiguashca. “Clusters” Textura en parte c

Textura en *d*

- Gesto melódico sin cambio de contorno y desarrollo dinámico.

- Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. (compás 22-26)

- Octava del do central.

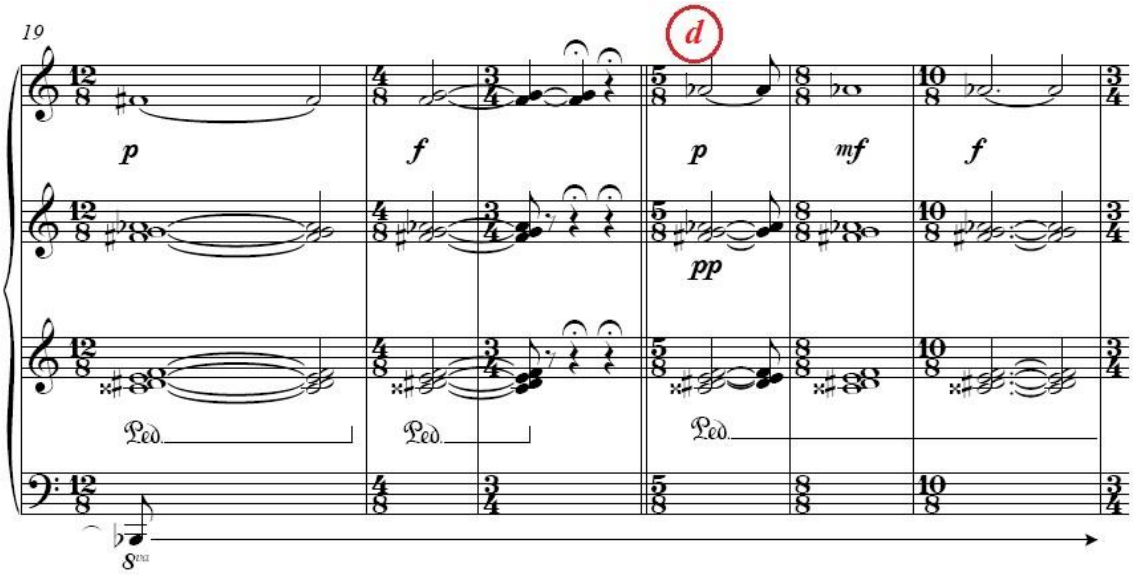


Imagen 99. Mesías Maiguashca. “Clusters” Textura en parte d

Textura en *e - e′ - e″*

- Gesto melódico con cambio de contorno y desarrollo dinámico.

- Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. (c. 27-39 y c. 40-51)

- Octava arriba del do central.

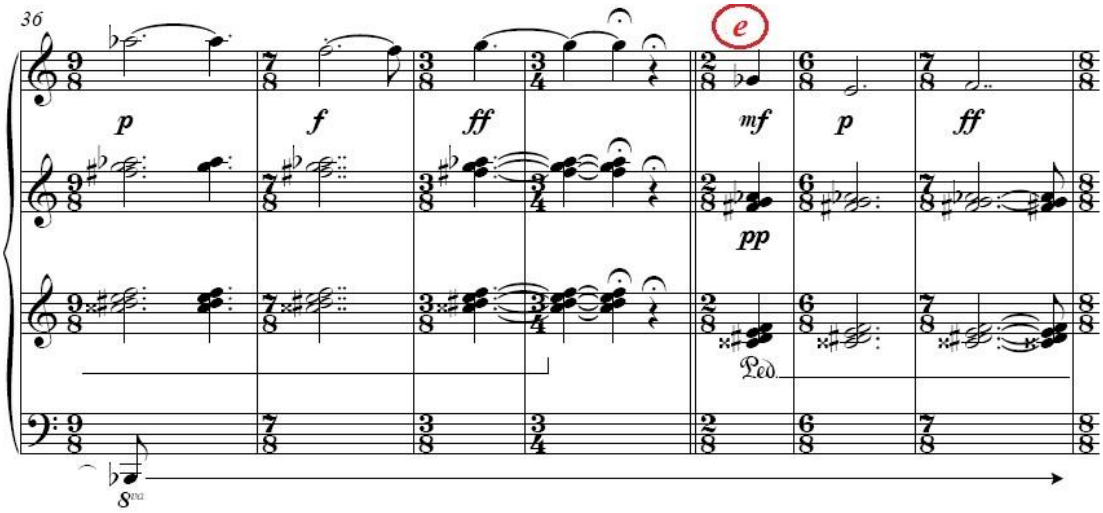


Imagen 100. Mesías Maiguashca. “Clusters” Textura en parte e

Textura en *f – f '*

- Gesto melódico con cambio de contorno y dinámica estable ***ff***

- Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. (c. 52-54)

- Octava del do central.

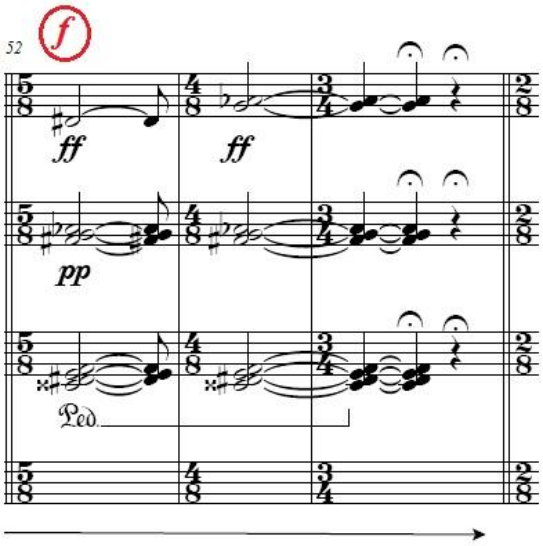


Imagen 101. Mesías Maiguashca. “Clusters” Textura en parte f

Textura en *g*

- Gesto melódico sin cambio de contorno y dinámica de ***mf*** a ***ff.*** (cresc.-regulador)

- Utiliza el pedal de resonancia en toda la sección. (c. 55-63)

- Octava del do central.

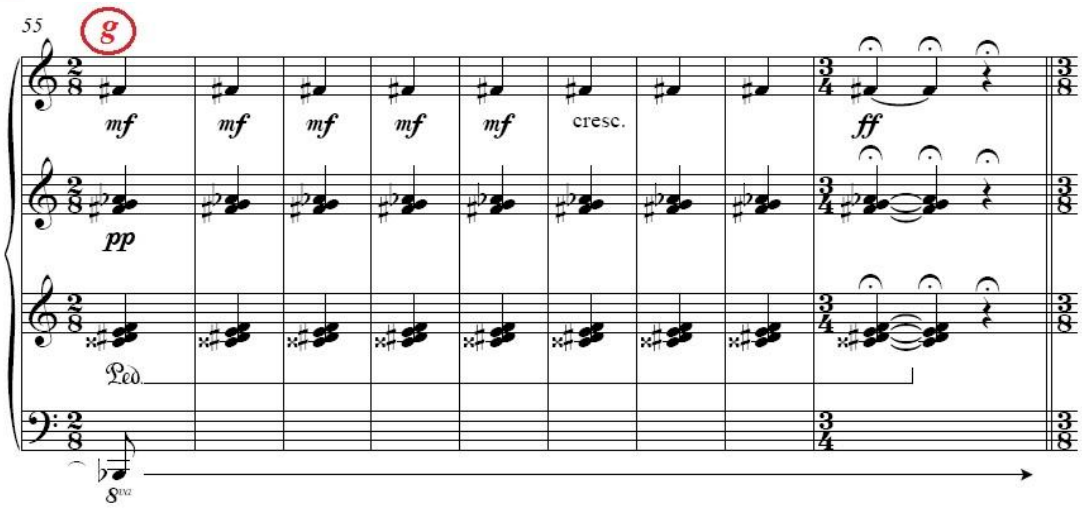
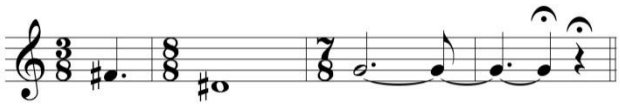
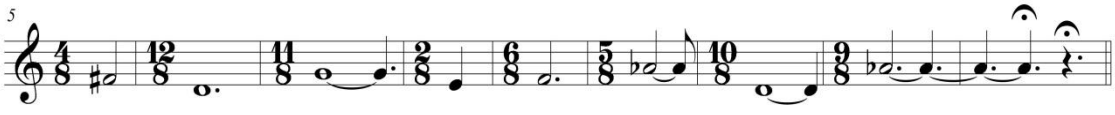
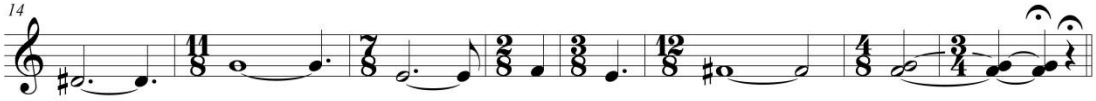
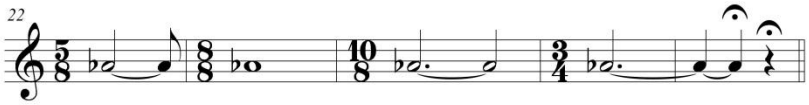
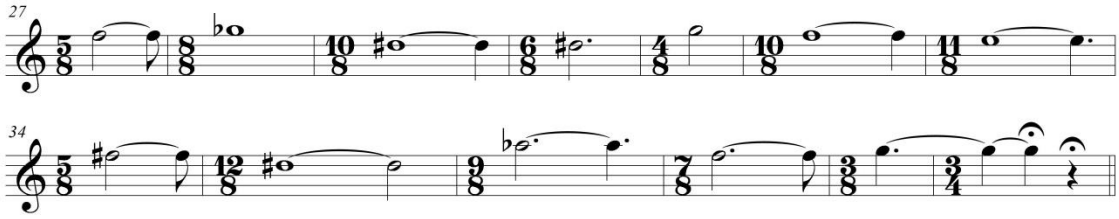
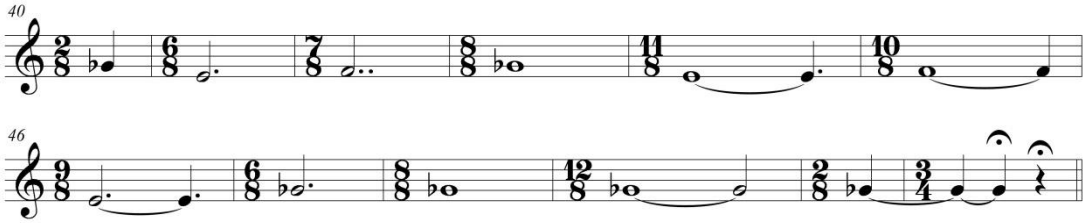
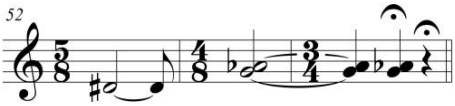
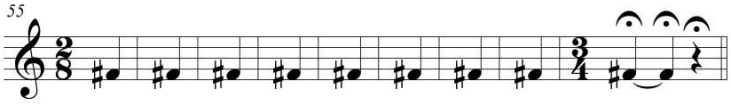


Imagen 102. Mesías Maiguashca. “Clusters” Textura en parte g

La textura se desarrolla por secciones definidas. Existe una aparente dicotomía: es decir como un bloque sonoro total y a su vez un efecto de textura de melodía con acompañamiento entendida esta como una melodía diferenciada en dinámica que convive con la estructura sonora del clústers de quinta disminuida.

Gestos melódicos	
Compás 1 -4 (a)	
5 - 13 (b)	

14 – 21 (c)	
22 – 26 (d)	
27 – 39 (e)	
40 – 51 (e’)	
52 – 54 (f)	
55 – 63 (g)	
64 – 69 (c’)	

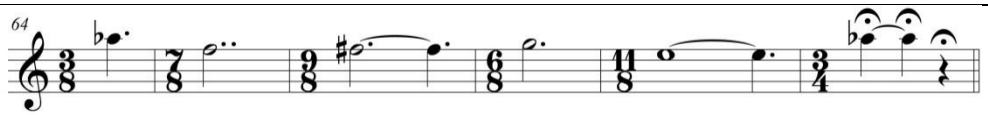
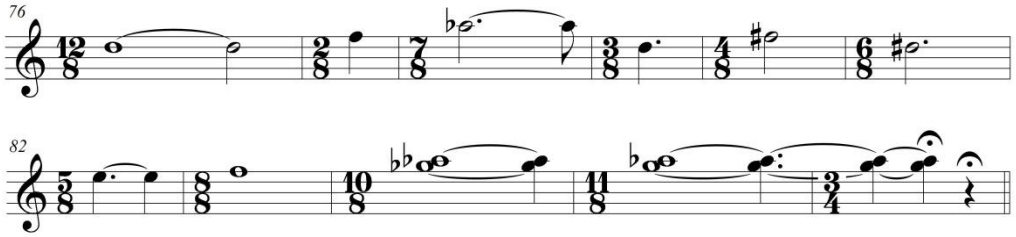
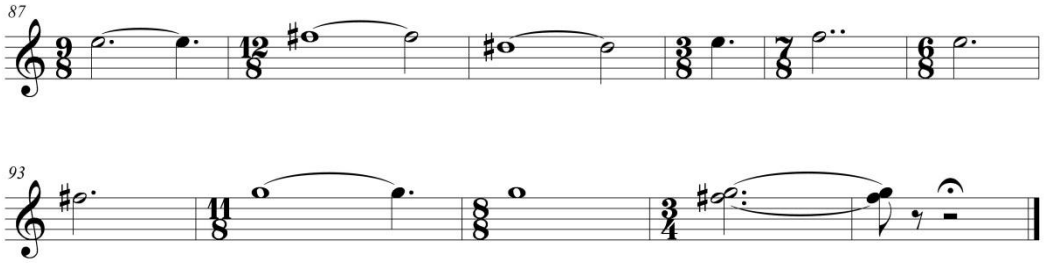
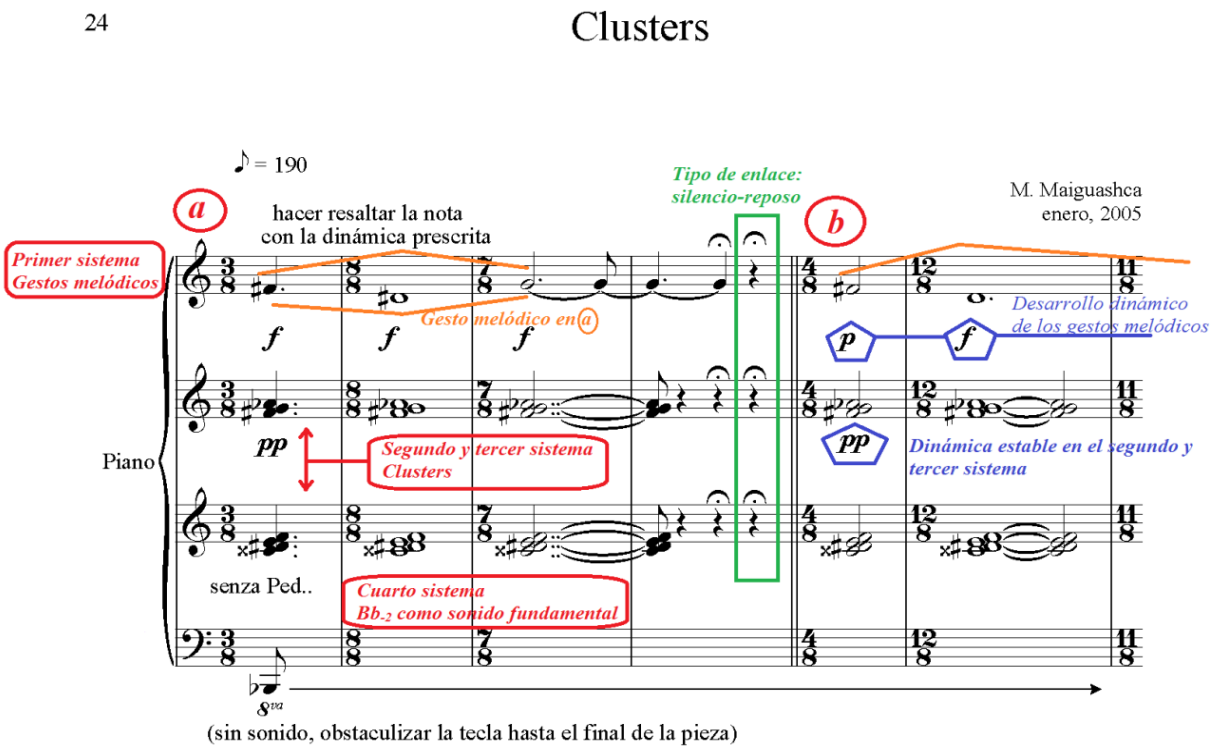
	
70 – 75 (b’)	
76 – 86 (f ’)	
87 – 97 (e’’)	

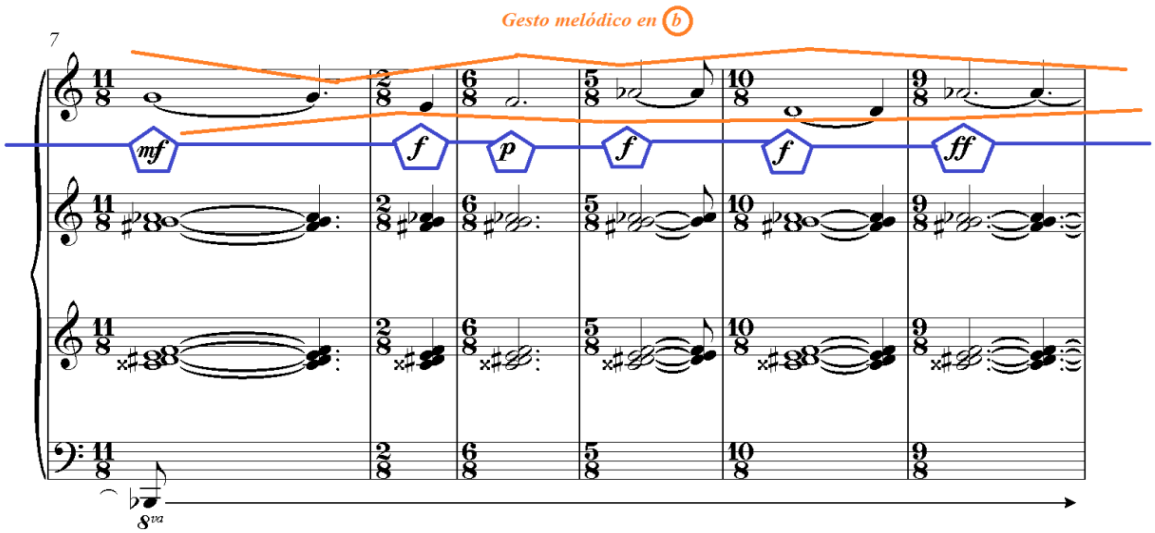
Tabla 35. Diego Uyana G. Gestos melódicos en “Clusters”

Mesías Maiguashca muestra su aprecio y respeto a Henry Cowell, utiliza de manera creativa varias de sus premisas presentadas en su libro “New Musical Resources” en el capítulo Tone-clusters. Se interesa por todas la

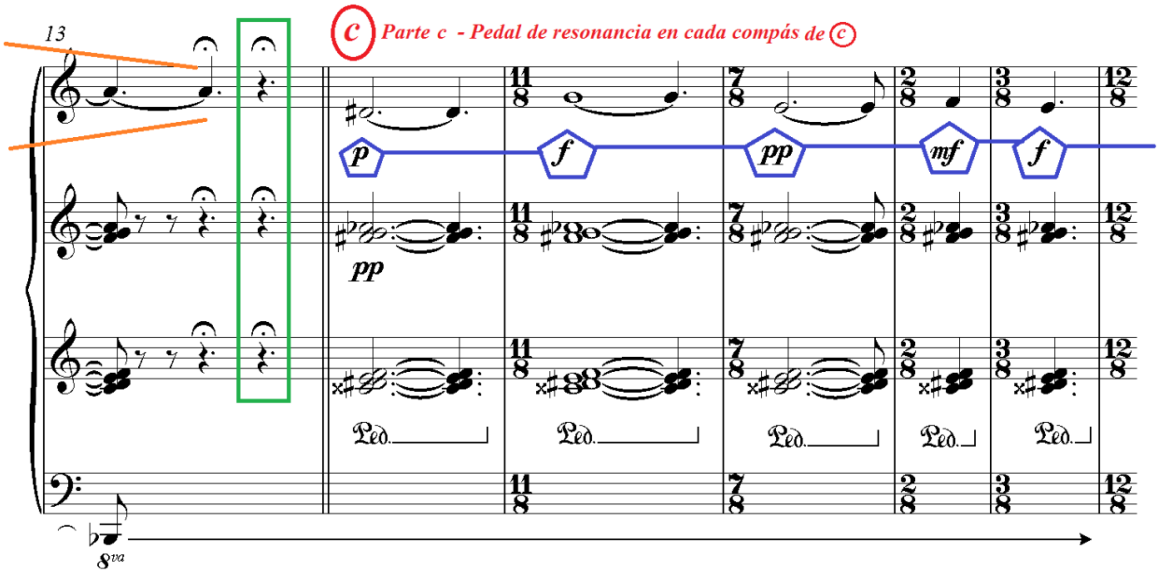
potencialidades de utilización de los clústers pero va más allá de los usos convencionales, presentado nuevas maneras de combinar materiales y creando así una obra original. Como lo ha realizado en el corpus *"7 Piezas para piano",* las piezas se fundan sobre materiales tomados a priori y utilizados según la necesidad creativa. Esto para acercarse a un plano pedagógico de conocimiento y afirmación una técnica de composición con respecto a su creador, vínculos posibles y sus recursos primarios.

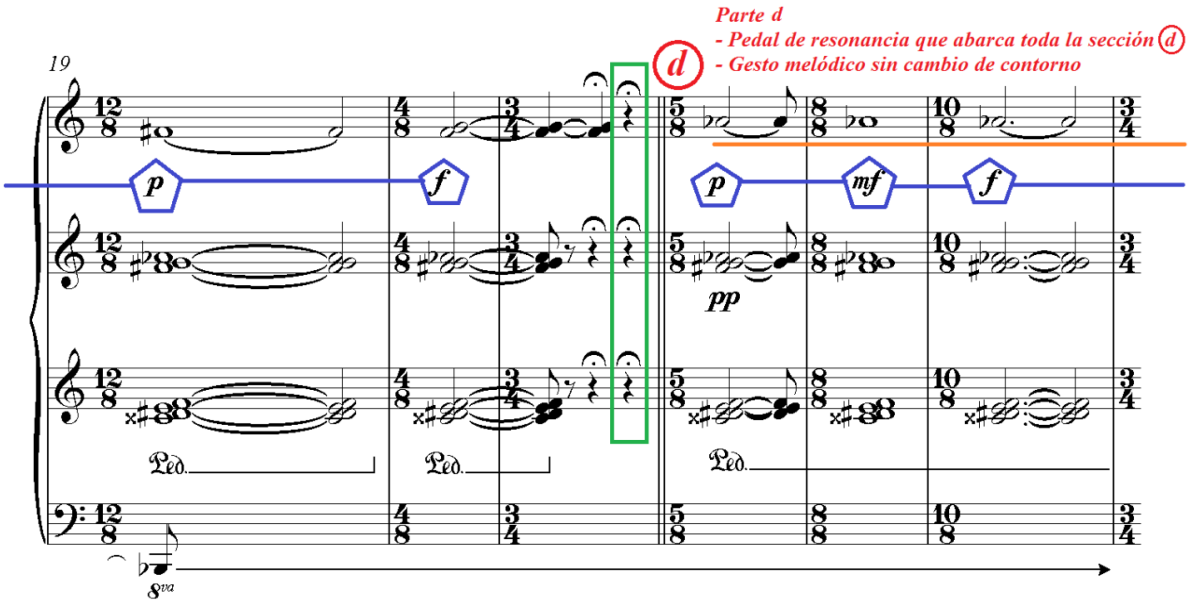
PARTITURA ANALIZADA DE “CLUSTERS”

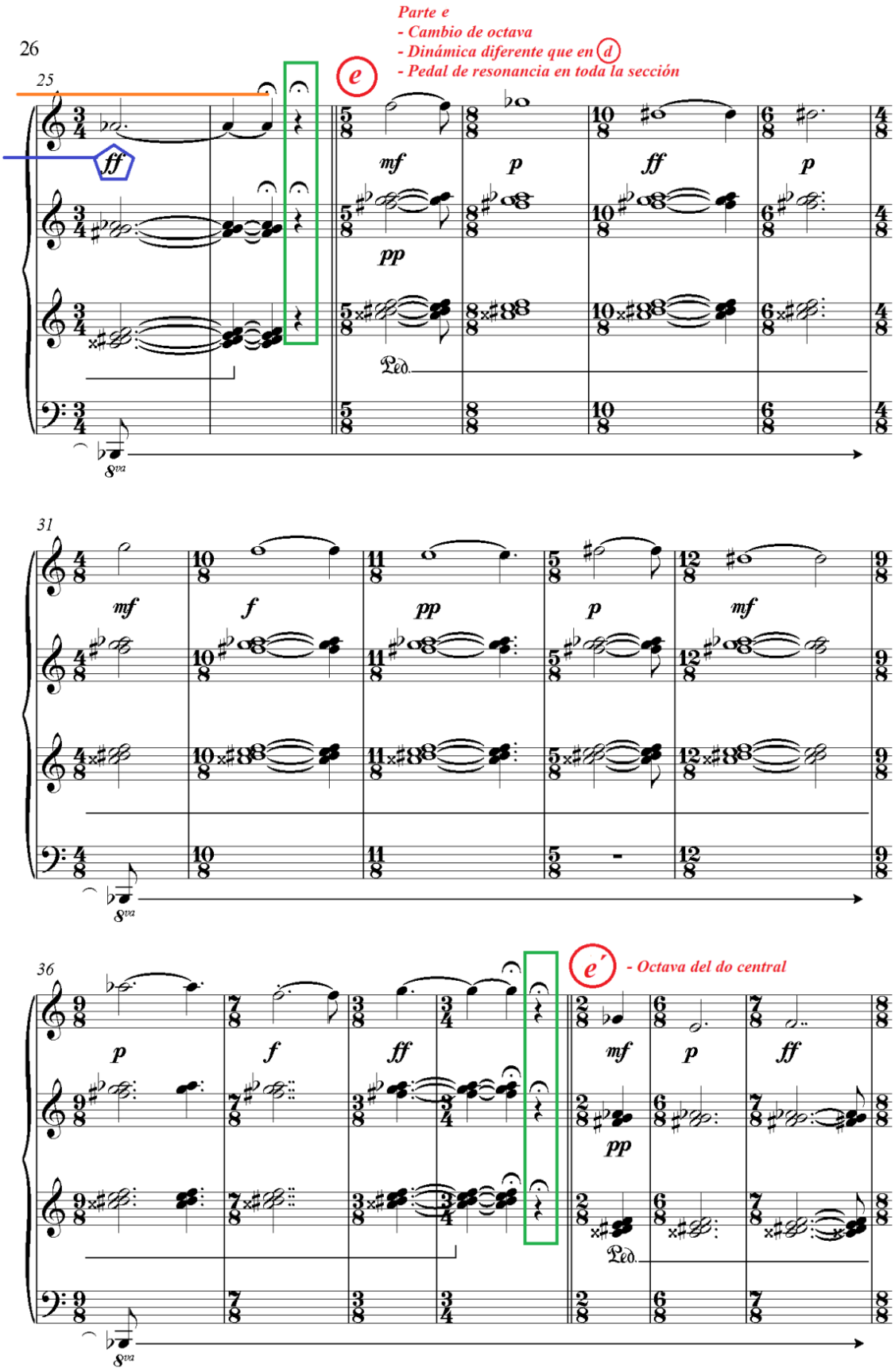


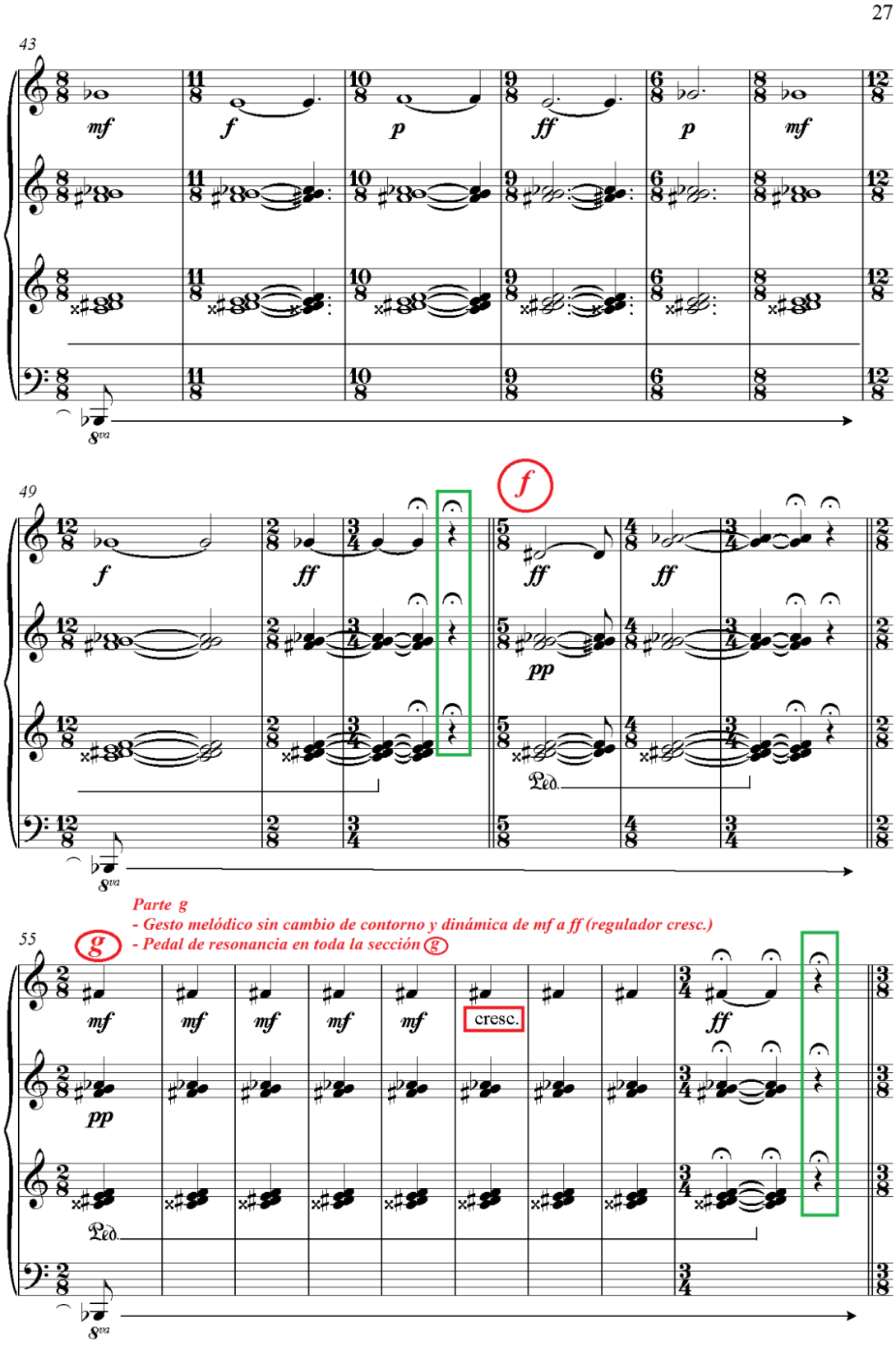


25


13
c
Parte c - Pedal de resonancia en cada compás de c
p
f
pp
mf
f
pp
Ped.
8va


19
Parte d
- Pedal de resonancia que abarca toda la sección d
- Gesto melódico sin cambio de contorno
d
p
f
p
mf
f
pp
Ped.
8va


Parte e
- Cambio de octava
- Dinámica diferente que en d
- Pedal de resonancia en toda la sección
e
e´
- Octava del do central
26
25
31
36
ff
mf
p
ff
p
pp
mf
f
pp
p
mf
p
f
ff
mf
p
ff
pp
Ped.
8va


27
43
mf
f
p
ff
p
mf
8va
49
f
f
ff
ff
ff
pp
Ped.
8va
Parte g
- Gesto melódico sin cambio de contorno y dinámica de mf a ff (regulador cresc.)
- Pedal de resonancia en toda la sección g
55
g
mf
mf
mf
mf
mf
cresc.
ff
pp
Ped.
8va

28

c′

64

p f p ff mf ff

pp

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8va

b′

70

f p ff p f

pp

senza Ped..

8va

f′

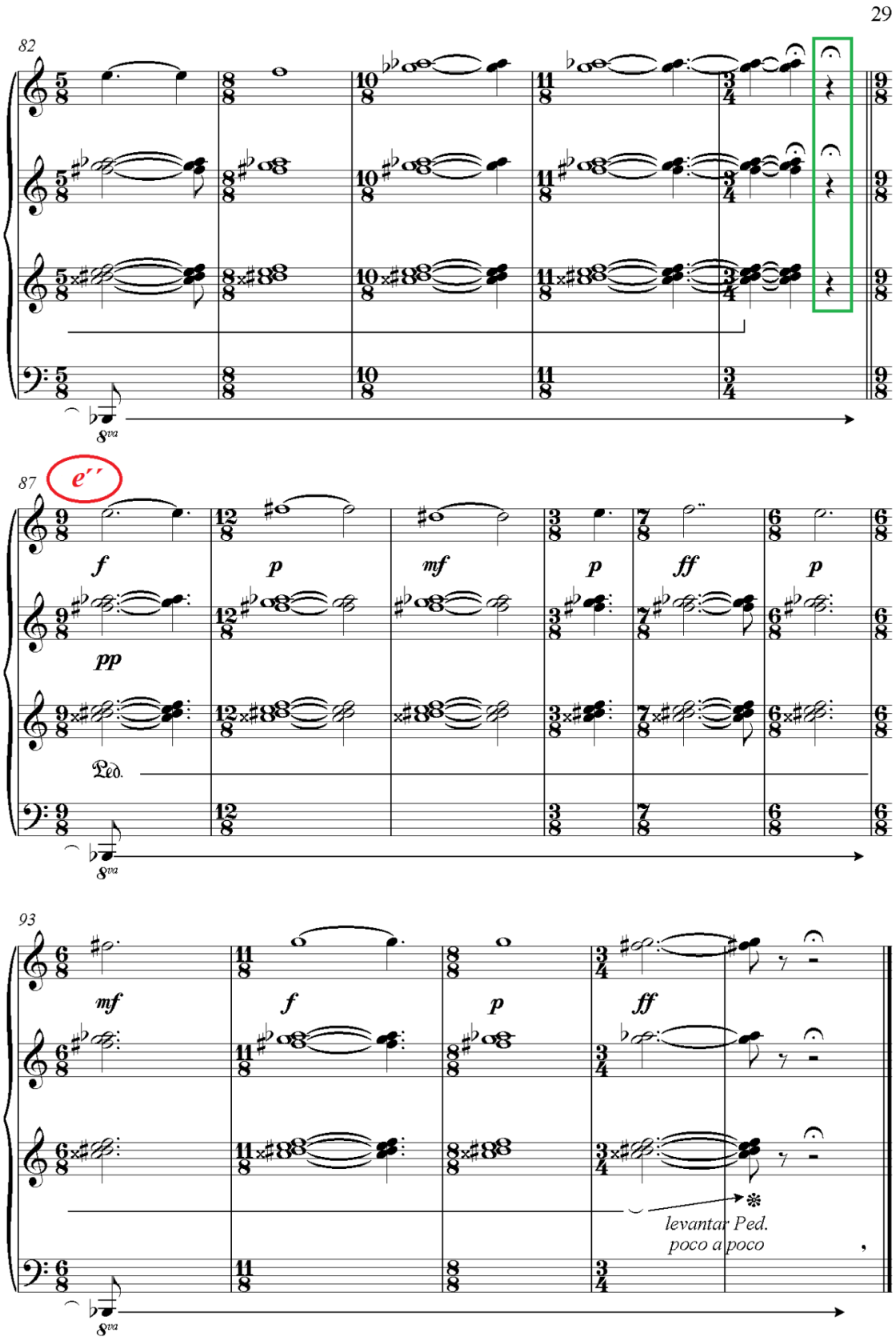
76

ff

pp

Ped.

8va


29
82
87
e''
f
p
mf
p
ff
p
pp
Ped.
93
mf
f
p
ff
levantar Ped.
poco a poco

VI. Mentiras

"Amago de salsa con hipo" [47]

BREVE DESCRIPCIÓN

Es la pieza más corta del corpus completo y se basa sobre tres motivos que se encuentran yuxtapuestos, imbricados y en ocasiones utiliza la superposición y la imitación. Estos diseños rítmicos-melódicos utilizan el procedimiento de la variación en toda la obra. El pulso constante y el cambio de metro ($\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{8}$ - $\frac{5}{8}$) remite a la utilización de la corchea como unidad de tiempo en la pieza. Otra característica de esta pieza es la ausencia de uso del pedal de resonancia y una referencia al tono de Am.

ANÁLISIS DE CONFIGURACIONES

MOTIVO 1 - (x)

Se presenta en el compás 1 y se caracteriza por tener las articulaciones definidas, estas son: el staccato sobre la primera nota, continuando con un legato de dos notas a intervalos armónicos de sextas mayores, en donde la

[47] Maiguashca, Mesías. Programa de mano: Concierto del Encuentro de Compositores de Vanguardia 2013. Quito 18 de Octubre de 2013. Pág. 5. Véase Anexo 2.

primera nota marca un acento. Como resultante del uso de estas articulaciones el efecto rítmico del motivo es más enfático. Su dinámica siempre aparecerá en ***f.***

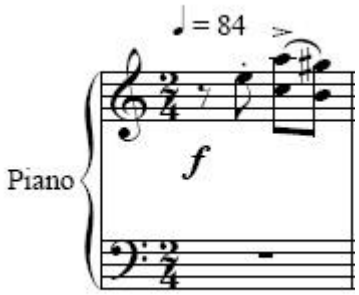


Imagen 103. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo 1

Este motivo aparece por siete veces de manera idéntica en la clave de sol (mano derecha), excepto al final de la obra donde aparece por dos ocasiones.

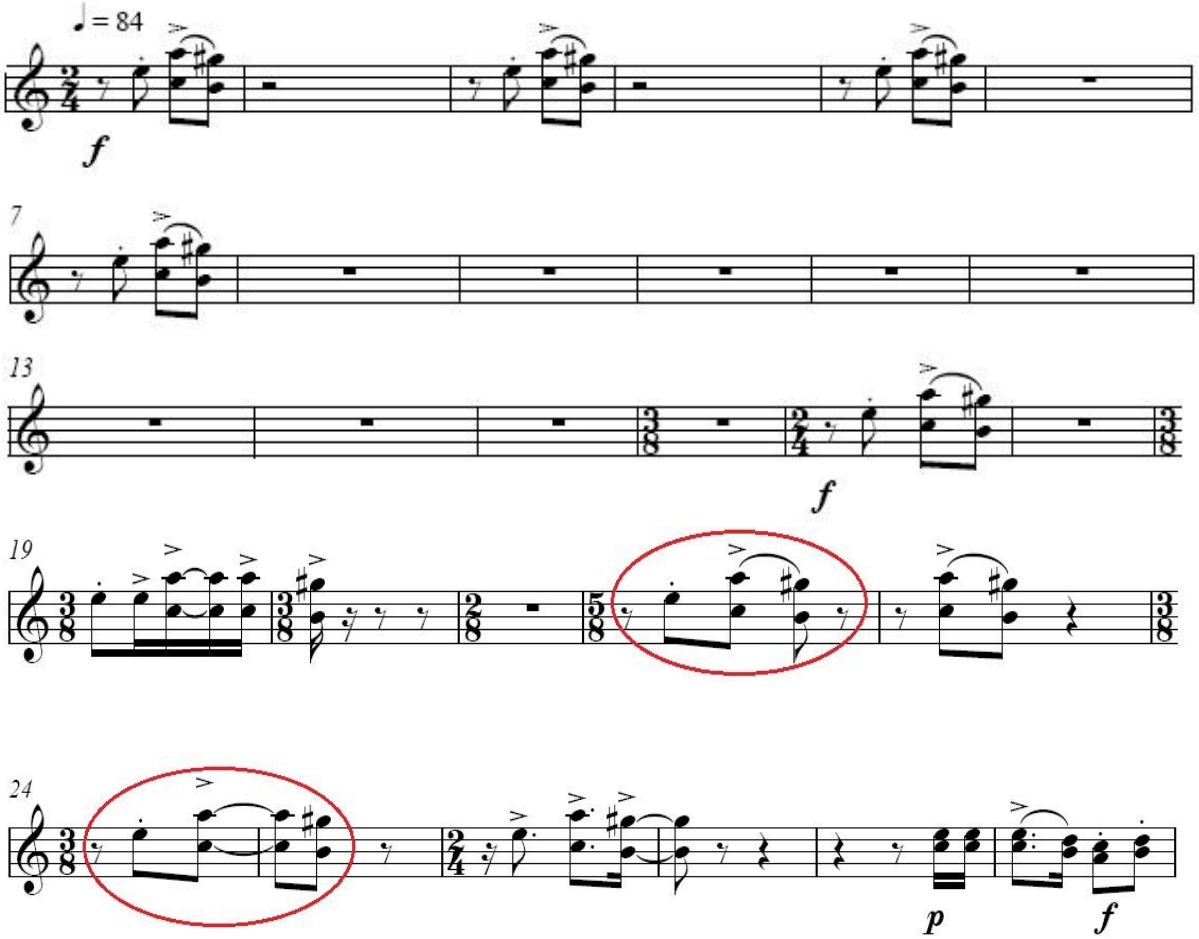


Imagen 104. Mesías Maiguashca. “Mentiras” ” Motivo 1. (Aparecimiento del motivo - Clave de sol). Compás 1-29

Las variaciones rítmicas subsiguientes se apoyan en el desplazamiento del tiempo fuerte del metro hacia los tiempos débiles y en la omisión de notas del motivo original.

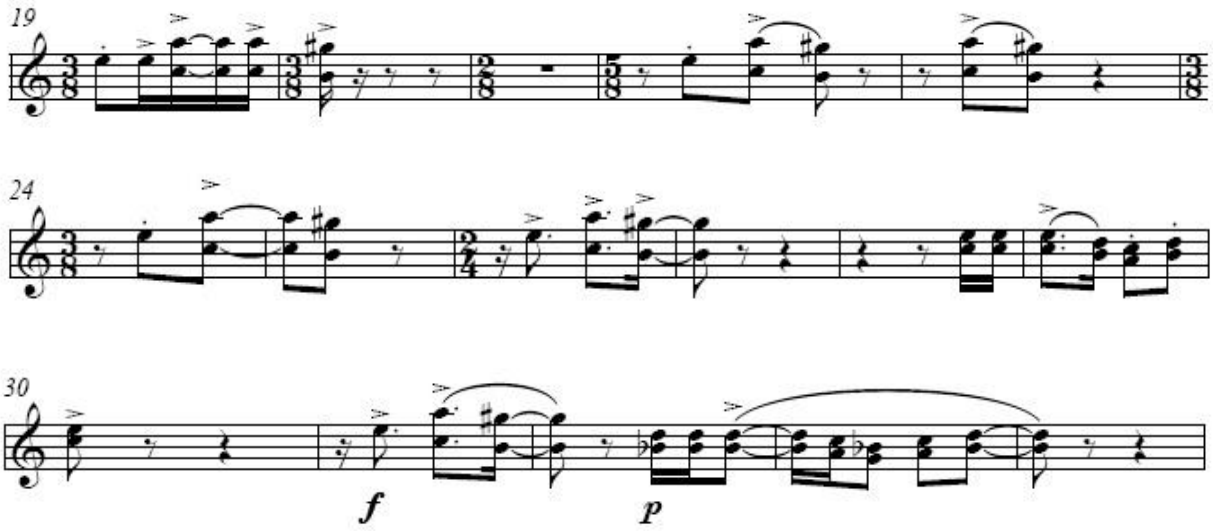


Imagen 105. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo 1. (Variaciones rítmicas – clave de sol). Compás 19-34.

Las últimas presentaciones del motivo 1 se encuentran en la clave de fa (mano izquierda) al final de la obra.

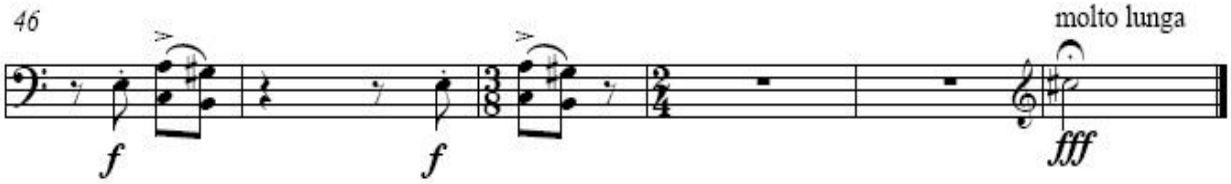


Imagen 106. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo 1. (Variaciones rítmicas -Mano izquierda). Compás 46-51.

MOTIVO 2 - (y)

El motivo se encuentra desarrollado en la clave de fa y alterna su presentación al comienzo con el motivo 1. Tiene identidad en cuanto a las notas del motivo 1; consecuentemente al encontrarse estos dos motivos juntos, esto proporciona una idea de unidad motívica.

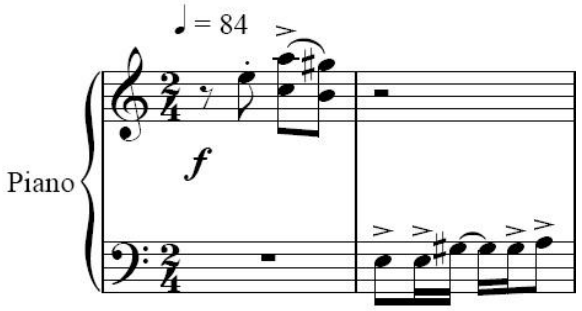
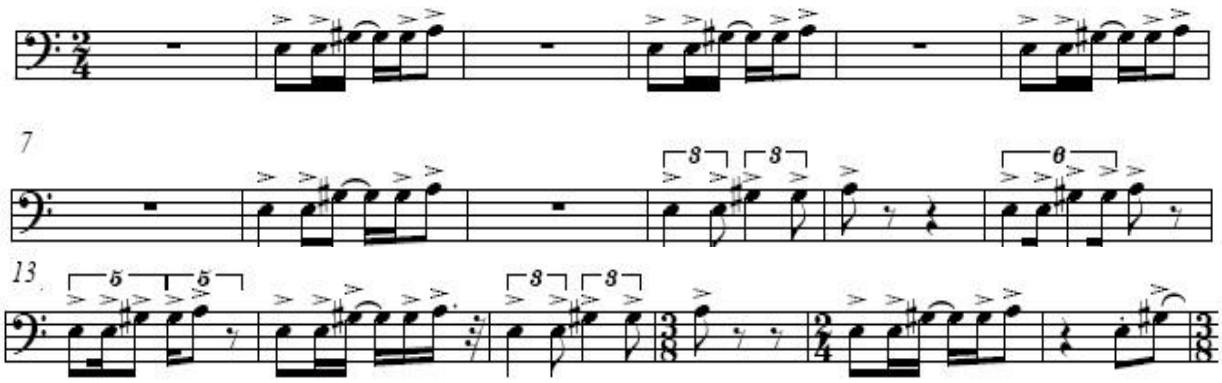


Imagen 107. Mesías Maiguashca. “Mentiras”. Comienzo. c.1.

Este motivo presenta un trabajo rítmico más detallado y los acentos producen un efecto pesante. Además, su rítmica es sincopada, lo que le provoca un carácter netamente “bailable”. Al igual que el motivo 1 se desarrolla a través de las variaciones rítmicas.



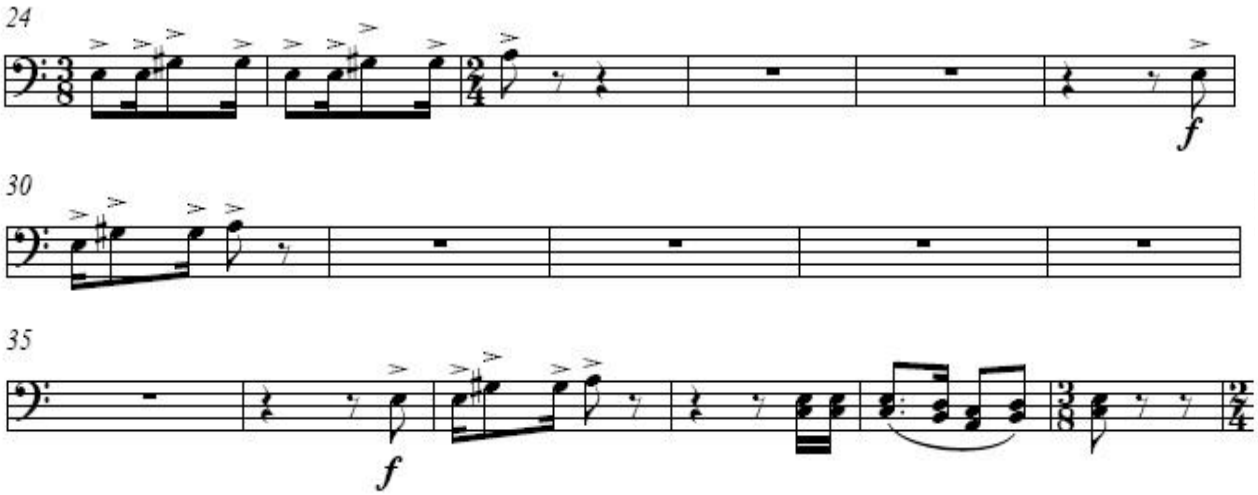


Imagen 108. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo 2. (Variaciones rítmicas -Mano izquierda). Compás 1-40.

La última variación del motivo 2 se presenta en la clave de sol con sus cuatro notas finales a intervalos armonicos de 4tas aumentadas y 6ta mayor. La dinamica es ***p*** en esta variante.

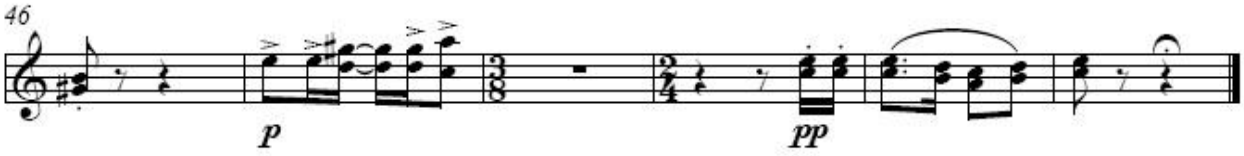


Imagen 109. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo. (Variación rítmica -Mano derecha). Compás 46-51.

MOTIVO 3 – (z)

Se caracteriza por tener un material melódico-rítmico nuevo que se presenta en contraste con los motivos 1 y 2. Utiliza la imbricación[48] como forma de enlace con el motivo 2.

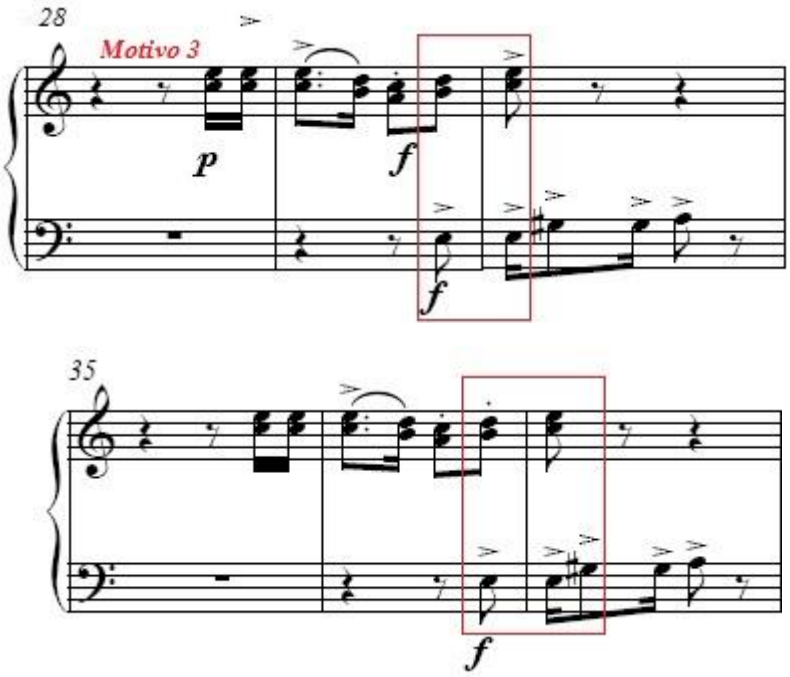


Imagen 110. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo 3. (Imbricación con motivo 2).

Realiza una variación melódica- rítmica; existe un desplazamiento rítmico a la vez que cambia su dinámica a ***p***

[48] Imbricación: Forma de enlazar materiales musicales diferentes de tal forma que se superpongan parcialmente.

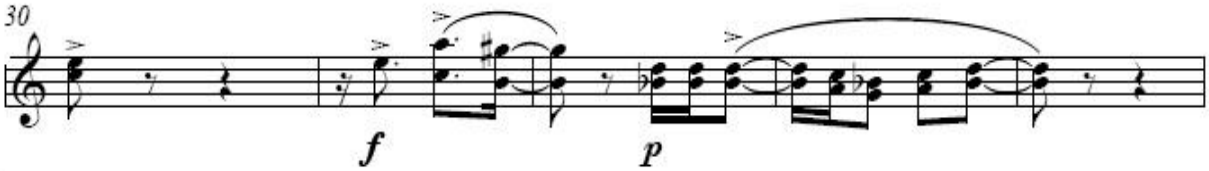


Imagen 111. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo 3. (Variación melódica-rítmica).

Si antes existía una imbricación de materiales, también se superponen creando una textura homofónica y a la vez homorrítmica.

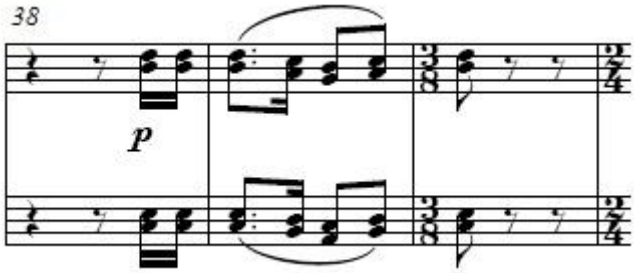


Imagen 112. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo-célula 3. (Textura homofónica).

El motivo 3 utiliza una textura imitativa.

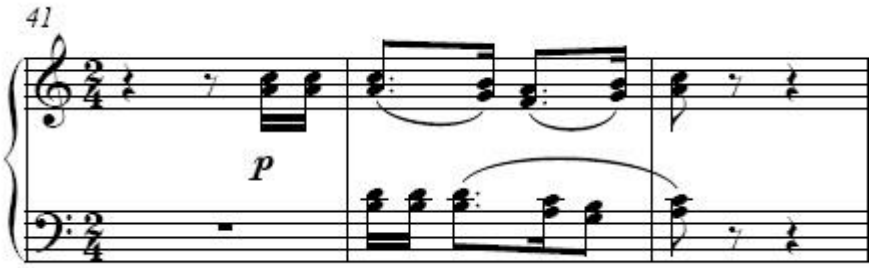


Imagen 113. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo 3. (Imitación).

Motivo 3 – Final

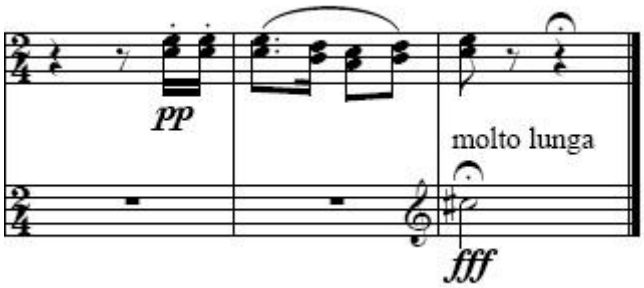
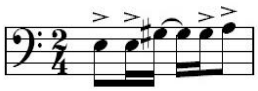
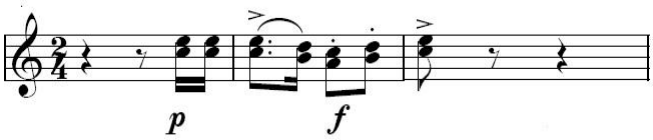


Imagen 114. Mesías Maiguashca. “Mentiras” Motivo. Final. Compás 49-51.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL – FORMAL

Por el tratamiento formal, a su vez que motívico, la obra se analiza en tres secciones relativamente extensas (A, B y C) y resulta significativo que internamente en estas secciones se encuentran unidades formales (a, b y c), que son una combinación de los motivos 1, 2 y 3. Entonces se ordenarán de la siguiente manera: 1) a = x-y; 2) b = z-y.

Al combinar los diseños rítmicos-melódicos de la pieza estos actúan a manera de pregunta y respuesta. (Véase tabla 28).

MOTIVOS		
Motivo 1 **x**	Motivo 2 **y**	Motivo 3 **z**
		

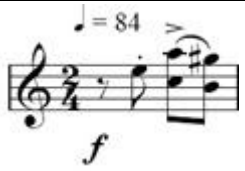
		

Tabla 36. Diego Uyana G. Motivos en “Mentiras”

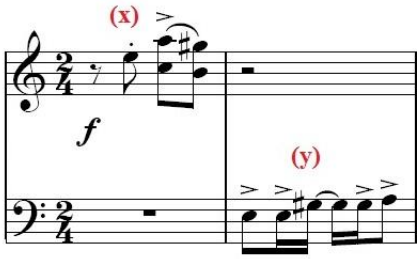
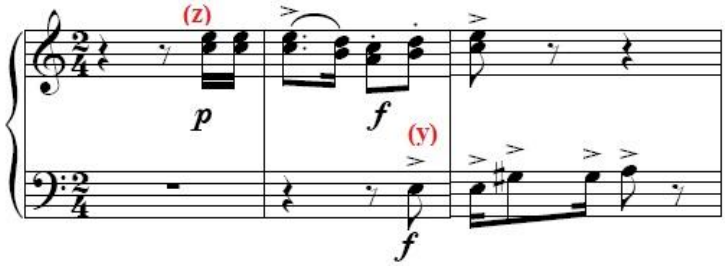
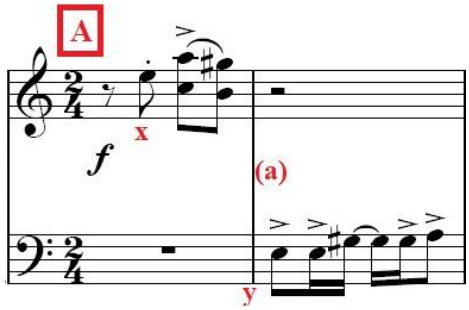
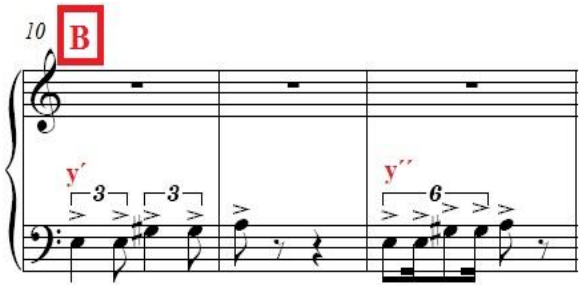
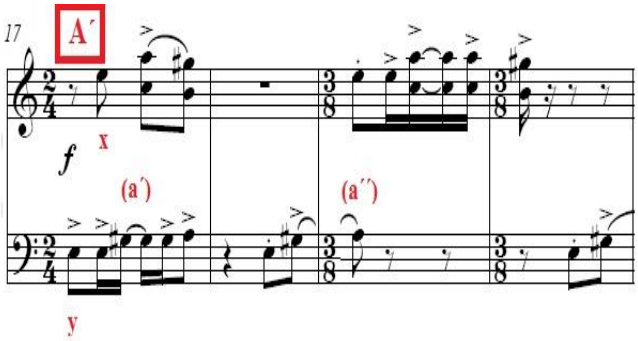
UNIDADES FORMALES	
a (x-y) 	**b** (z-y) 

Tabla 37. Diego Uyana G. Unidades formales en “Mentiras”

Vistos como un todo, estos componentes aparentemente individuales y fragmentados, forman una estructura tipo mosaico o collage. Como un recurso de unión entre las partes más extensas utiliza el silencio para enlazar las partes A y B así como A´ y C. Esto con el fin de recalcar la separación y el cambio de texturas.

Parte	Motivos y Unidades formales	Número de compases
A  	a x-y	8
B  	y´ - y´´ - y´´´ - y - y´	7
A´  	a´ - a´´ - y´´´´ - a´ - a´´´ - a´´´´ - a´´´´´´	11

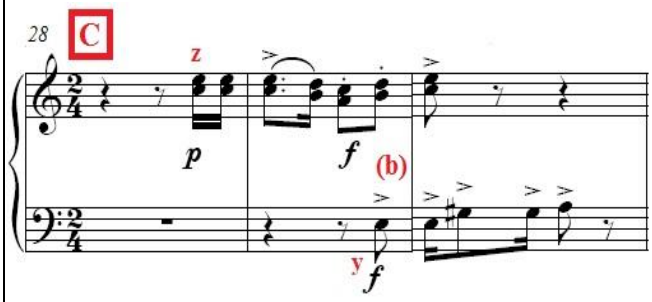
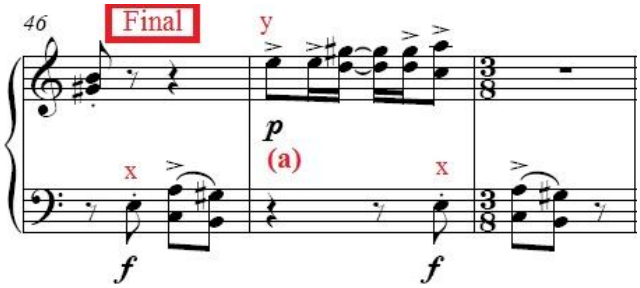
C  	b - x´ - z´- b - z´´-z´´´- z´´´´	18
Final  	a - x - z	6

Tabla 38. Diego Uyana G. Estructuración de “Mentiras”

TEXTURA

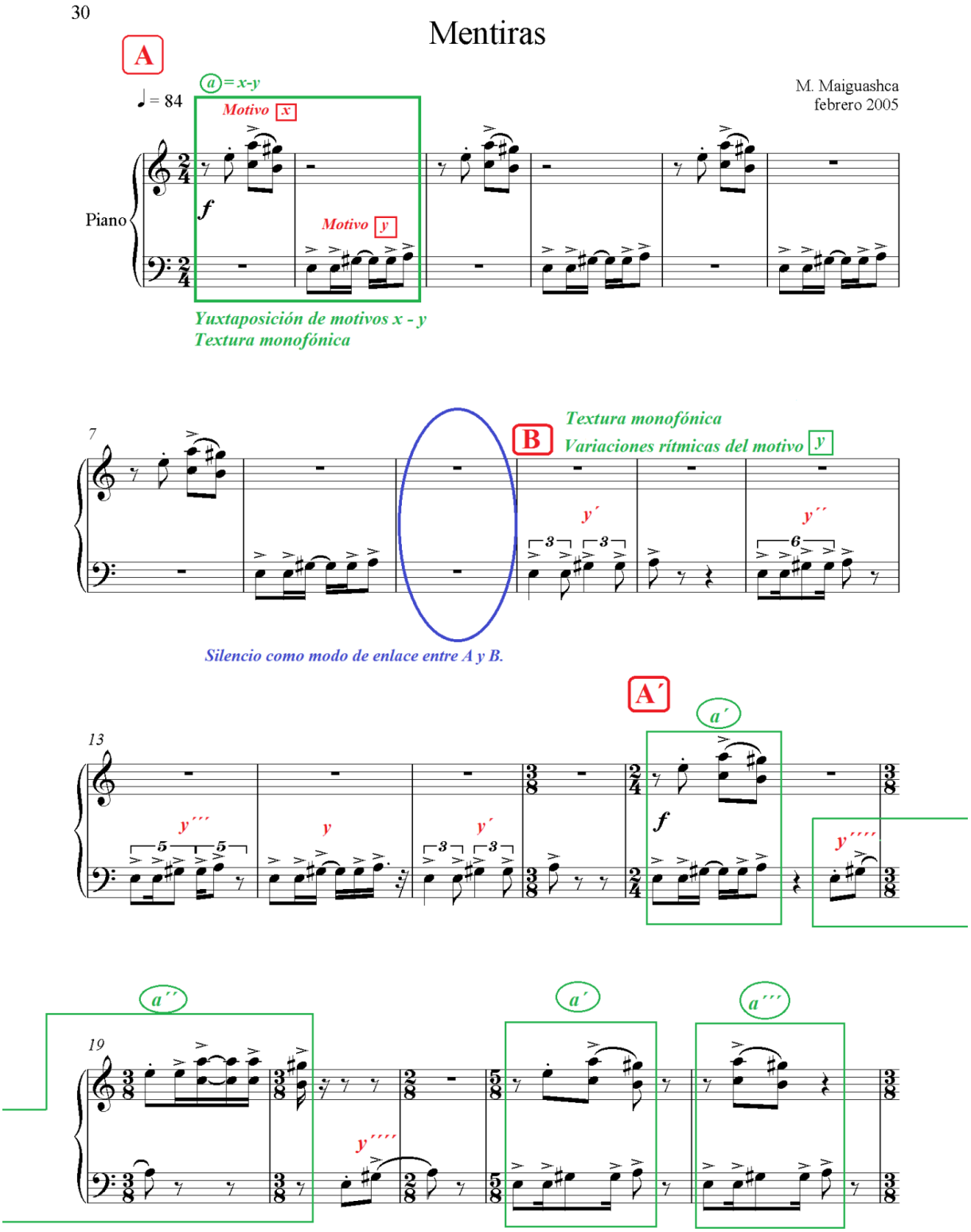
La textura tiene relación con los procedimientos realizados para enlazar los motivos y las unidades motivicas. Los procedimientos son: yuxtaposición, superposición, imbricación, imitación y el silencio.

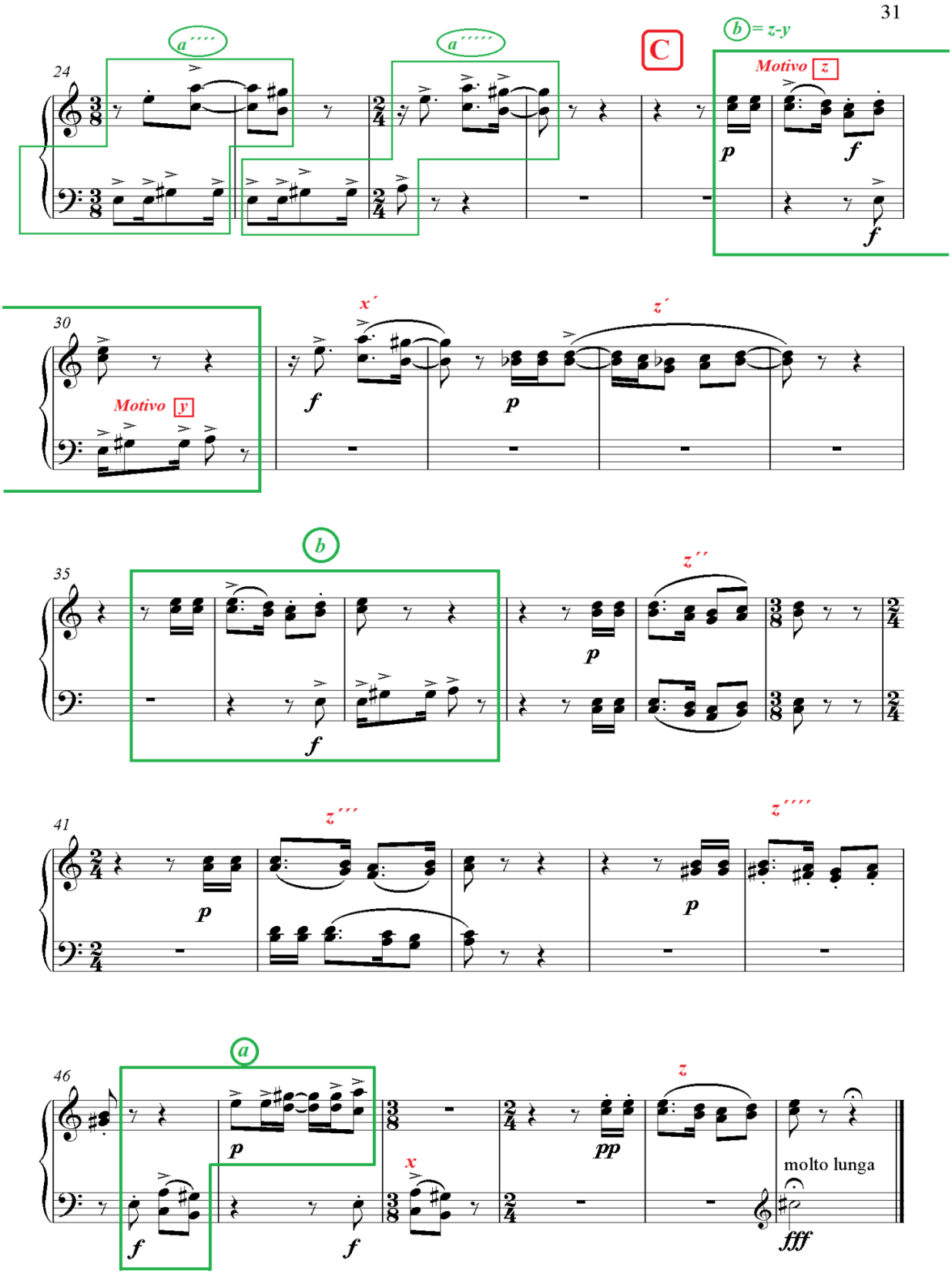
Textura	Parte	Procedimiento	Compás	Observación
Monofónica	**A**	Yuxtaposición de motivos x-y (a)	1- 8	A y B se separan a través de un compás de silencio (c.9)
Monofónica	**B**	Yuxtaposición de variaciones de motivo y.	10-16	
Polifónica	**A´**	Superposición	a´ (c.17 y 22) a´´´(c. 23)	Combinación de varios procedimientos. En **A´** el motivo 2 empieza la unidad motívica
		Imbricación	a´´ (c. 18-19) a´´´´ (c.24-25)	
Monofónica		Yuxtaposición	a´´´´´ (c.25-26)	
Polifónica	**C**	Imbricación	b (c.28-30) y (c. 35-37) a-x (c. 46-48)	
Monofónica		Yuxtaposición	x´-z´ (c. 31-34) z´´´´ - a (c.44-46)	
Homofónica		Superposición	z´´ (38-40)	
Polifónica		Imitación	z´´´ (c.41-43)	

Tabla 39. Diego Uyana G. Texturas en “Mentiras”

Mentiras es una pieza que muestra otros posibles caminos de utilización de la forma musical y motivos que implícitamente contienen la clave de son 2-3 utilizada en la salsa. Utiliza motivos que se agrupan para concederle una estructuración-formal arquetípica pero única por dentro, ya que utiliza la forma collage. La marcada influencia de la salsa es sino un pretexto para crear algo con total soltura y libertad en un contexto contemporáneo.

PARTITURA ANALIZADA DE “MENTIRAS”




31
24
a''''
a'''''
C
b = z-y
Motivo z
p
f
30
Motivo y
x'
z'
35
b
z''
41
z'''
z''''
46
a
x
z
pp
molto lunga
fff

CONCLUSIONES

Mediante el análisis de seis de las *7 Piezas para piano* se ha descubrimiento una parte del lenguaje utilizado por Mesías Maiguashca en su producción para piano solo. El estudio ha generado el espacio para la reflexión productiva, estética, técnica y conceptual de la creación de obras originales de compositores ecuatorianos de vanguardia.

Su música en este contexto además de tener un cometido pedagógico utiliza perspectivas técnicas y planteamientos conceptuales que son heredados de diferentes tradiciones tan variadas como la música de Webern, Cowell, y la música popular del Ecuador. Las técnicas que se vislumbran en este trabajo podrán ser utilizadas por otros compositores en sus creaciones, diferenciando el uso y tratamiento compositivo del piano.

De esta manera se logra también incrementar el material relacionado con el análisis para que musicólogos, pianistas e investigadores desarrollen a profundidad temas relacionados con la música de vanguardia de compositores ecuatorianos. Además de conocer nuevas obras del repertorio de música contemporánea en el Ecuador.

Se puede encontrar también en seis de las *7 Piezas para piano* una posible relación con la acústica y psicoacústica. Estas disciplinas son de conocimiento cabal de Mesías Maiguashca y seguramente existe una relación con estas asignaturas. En un estudio más detallado podría salir a luz aspectos más

relevantes que podrían servir para una aproximación más detallada de las piezas.

Mesías Maiguashca vivió sus primeros años estudiando el piano, enmarcado en el disciplinamiento de la escucha, la destreza instrumental, la ausencia de músicas locales como referente pedagógico; con las *"7 Piezas para piano*" quiebra el aspecto referente a las músicas locales ya que aprovecha un tema de música popular ecuatoriana y otros aspectos para proponer un corpus completo que evidencia exploraciones e intencionalidades tímbricas y texturales que se transforman en complejidades pianísticas. Es un referente pedagógico que se acerca a la interpretación desde la destreza instrumental pero con un sentido de referencia hacia músicas contemporáneas, locales y populares.

.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, J (2013). *Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional. Estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca.* (Tesis de maestría, Universidad de Cuenca). Recuperado de http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/508/1/TESIS.pdf

Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación.* Barcelona: Ideas Books.

Artaza, J. & de Benito L. (2004). *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical.* Master Ediciones.

Bartók B. (1987). *Mikrokosmos: Libros I- VI.* Londres: Boosey and Hawkes

Belinche, D., & Larregle M. E. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical.* La Plata: Universidad de la Plata.

Bennett, R. (2003). *Léxico de Música.* Madrid: Akal Ediciones

Burkholder P. & Palisca C. (2010). *Norton Anthology of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company.

Cano, M (2014). *George Crumb - Makrokosmos Vol. I.* (Trabajo de fin de estudios, Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner, Oviedo España). Recuperado de http://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/5101/1/TFE_Melisa_Cano_Sanchez.pdf

Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer.* New York: Schirmer Books.

Costa, F. (2004) *Aproximación al Lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la Obra para Piano Vingt Regars sur l'enfant Jesus*. Recuperado el 18 de octubre de 2012 de http://www.javiercostaciscar.com/PUBLICACIONES/Tesis.html

Cowell, H. (1969). *New Musical Resources.* New York: Something Else Press

Forner, J., & Wilbrandt J. (1993). *Contrapunto Creativo.* Barcelona: Labor.

García, J. M. (1996). *Forma y Estructura de la Música del Siglo XX. Una aproximación analítica.* Madrid: Al Puesto.

Guerrero. P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana, [t.I].* Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmusica y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

- (2004): *Enciclopedia de la música ecuatoriana, [t.II].* Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmusica y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

Ishii, Reiko (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twenty Century American Music.* (Tesis de doctorado, Universidad de Florida. EEUU). Recuperado de http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2186&context=etd

Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century.* New Jersey: Pearson Prentice Hall

Kueva, F. (Ed.) (2013). *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*. Quito. Hominem Editores.

Kühn, Cl. (2003). *Tratado de la forma musical.* Huelva: Idea Books.

Larue, J. (2007). *Análisis del Estilo Musical.* Barcelona: Ideas Books.

Lathan A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica

Locatelli, A. M. (1973). *La Notación de la Música Contemporánea.* Buenos Aires: Ricordi.

Maiguashca, M. (1989*). La obra de Mesías Maiguashca*. Revista Opus (32*)*, 45-56.

Maiguashca, M. (1995): "*Ensayo de autoretrato"*, en Mesías Maiguashca [blog del autor], en http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca/230-ensayo-de-autoretrato

Maiguashca, M. (2001): "*El quehacer artístico, mi quehacer estético"*, en Mesías Maiguashca [blog del autor], en http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca/228-el-quehacer-estetico-mi-quehacer-estetico

Maiguashca, M. (2008a). "*El tigre domado"*, en Mesías Maiguashca [blog del autor] en http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca/224-el-tigre-domado

Maiguashca, M. (2008b): "*El CLAEM"*, en Mesías Maiguashca [blog del autor], en http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca/221-el-claem

Maiguashca, M. (2009): "*Sobre mi trabajo musical"*, en Mesías Maiguashca [blog del autor], en http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca/220-sobre-mi-trabajo-musical

Maiguashca, Mesías (s/fa): *"Concierto de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador*", en Mesías Maiguashca [blog del autor], en http://www.maiguashca.de/index.php/en/2011/198-febrero-2011

Maiguashca, Mesías. (s/fb): "*01/1964:Cuarteto de Cuerdas No. 1",* en Mesías Maiguashca [blog del autor], en http://www.maiguashca.de/index.php/es/1960-1969-a/305-011964-cuarteto-de-cuerdas-no-1-es

Maiguashca Mesías (s/fc): *"7 Piezas para piano"* en Mesías Maiguashca [blog del autor], en http://www.maiguashca.de/index.php/es/2000-2009-a/405-592005-08-7-klavierstuecke-7-piezas-para-piano-es

Mas, M. (2007). *Fundamentos de composición.* Valencia: Rivera Editores.

Mathes, J. (2007). *The Analysis of Musical Form.* NJ: Person Prentice Hall

Milán, T. (2007). Nuevas creaciones en torno a Doménico Scarlatti: Notas al programa. Recuperado el 28 de Enero de 2016 de http://cedros.residencia.csic.es/docactos/2691/programa%20de%20mano/programa%20de%20mano02691002.pdf

Morgan, R. (1999). *La Música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas.* Madrid: Akal Ediciones.

- (2000): *Antología de la música del siglo XX.* Madrid: Akal Ediciones.

Owen, H. (1992). *Modal and Tonal Counterpoint from Josquin to Stravinsky.* CA: Schirmer

Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX.* Madrid: Real Musical.

Ramos, F. (2013). *La música del siglo XX. Una guía completa.* Madrid: Turner Publicaciones

Roig, M. (2007). *Understanding Post-Tonal Music.* McGraw-Hill Education

Rosero, S. (27 de septiembre de 2013). *MESÍAS MAIGUASHCA: Músico sapiens sapiens*. Revista Mundo Diners. Recuperado el 8 de Abril de 2015 de http://www.revistamundodiners.com/?p=2318

Saitta, C. (2002). *El ritmo musical.* Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales.

Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.

Siepmann, J. (2003). *El Piano.* Barcelona: Ediciones Robinbook. (Traducción: Dora Castro)

Strauss, J. (2000). *Introduction to Post-tonal theory.* NJ: Prentice Hall.

Ulloa, A. (2009). *La salsa en discusión, música popular e historia cultural.*Cali: Universidad del Valle.

Wourinen, C. (1979). *Simple Composition.* Longman Music Series.

ANEXOS

ANEXO 1

La Seconde Ajoutée
(1984-85)
para dos pianos

Esta composición fue comisionada por la radio de Saarbrucken y escrita entre 1984 y 1985 para el dúo de pianistas Gunilde Cramer y Yukiko Sugawara.

Hay 2048 (2^11) combinaciones posible de semitonos temperados en una octava. La literatura de la música europea posiblemente las utilizado ya todas.

Correspondientemente, habría 8 millones (2^23) posible de combinaciones de cuartos de tonos temperados dentro de una octava y posiblemente muchas de esas combinaciones todavía no han sido escuchadas. Punto de partida de esta composición es el investigar ese espacio. Los dos pianos están afinados con una diferencia de un cuarto de tono. Además una de las tres cuerdas de cada nota es igualmente bajada de un cuarto de tono. Así, si se toca una sola nota en un piano, suena un sonido con un cuarto de tono añadido, una 'seconde ajoutée'.

Sonidos cuyas frecuencias son cercanas crean batimientos que corresponden a la diferencia de sus frecuencias. Así cada tecla del piano produce no solamente un intervalo sino también un ritmo. Por ejemplo la nota Do sostenido (69.3 Hz) produce dos batimientos con su "Seconde Ajoutée", una octava más aguda cuatro batimientos, y así sucesivamente.

Este es el material armónico-melódico de la composición. Formalmente consiste de una serie de pequeñas piezas, pensemos en las sonatas de Scarlatti o en el Microcosmos de Bártok. Como en estas obras "La Seconde Ajoutée" no es un ciclo cerrado, nuevas piezas pueden ser añadidas al ciclo. El orden de ejecución de ellas no es determinado.

Monodías e Interludios
(1984)
para 2 flautas, 2 clarinetes y bajo obligado

Esta obra consiste de 6 pequeñas piezas cuyo material melódico y armónico fue deducido del algoritmo de modulación de frecuencia. La quinta obra es una excepción.

En ella hago uso deliberado de sonido diferenciales. Dos clarinetes toca "forte" intervalos dentro de una octava, creando así sonido diferenciales. Así, a pesar de que solos dos instrumentos ejecutan, se escuchan "tres voces".

ANEXO 2

Ministerio
de Cultura
y Patrimonio
2013 Encuentro
Compositores
de Vanguardia
Quito - Guayaquil - Cuenca - Loja
Del 16 al 18 de octubre
CONCIERTO DE CLAUSURA
Orquesta Sinfónica Nacional
del Ecuador
Casa de la Música
Quito, viernes 18 de octubre de 2013
20h00
Síguenos en:
/ministerioculturaecuador
@cultura_ec
www.culturaypatrimonio.gob.ec

Créditos:

Rafael Correa Delgado
Presidente Constitucional de la República del Ecuador

Francisco Velasco
Ministro de Cultura y Patrimonio

Jorge Luis Serrano
Viceministro de Cultura y Patrimonio

Valeria Andrade
Subsecretaria de Artes y Creatividad

Ana María Tamayo
Directora de Artes Musicales

José Rafael Subía Valdez
Curador del Encuentro Compositores de Vanguardia 2013

Presentación

El Encuentro de Compositores de Vanguardia 2013 (ECV 2013), que se realiza en Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja, del 16 al 18 de Octubre de 2013, está dedicado a la música académica contemporánea que está dentro de la línea experimental. Esta música se caracteriza por ser creada a partir de nuevos paradigmas compositivos. El creador de música académica contemporánea experimental procura siempre la búsqueda nueva y original en el lenguaje y la técnica. Esta música es un componente activo y muy importante, tanto en el arte moderno como en la innovación tecnológica y en las teorías de percepción.

Una de las preocupaciones y propuestas centrales del Ministerio de Cultura y Patrimonio, a través de la Dirección de Artes Musicales de la Subsecretaría de Artes y Creatividad, es la preservación del patrimonio y el impulso a la creación de nuevo patrimonio musical académico. El Encuentro de compositores de Vanguardia 2013 forma parte de este propósito, de ahí que la continuidad de esta iniciativa ha generado importantes logros e incluso nombres destacados, entre los que se destacan Mesías Maiguashca, Arturo Rodas, Milton Estévez, Diego Luzuriaga, como exponentes ya consolidados de este género; y otros importantes de un segundo momento son Juan Campoverde, Eduardo Flores, Julián Pontón; y jóvenes promesas que van apuntalando esta manifestación estética como Luis Enríquez, Julián Quintero, José Subía, José Urgilés, entre otros.

Este año, el Encuentro cuenta con la presencia de los compositores ecuatorianos radicados en otros países: Julián Quintero (Alemania), Juan Campoverde (EEUU), Eduardo Flores (Alemania). A ellos se suman otros compositores residentes en el país.

Con este Encuentro, el Ministerio de Cultura y Patrimonio pretende construir paulatinamente el espacio para que la creación de las y los compositores ecuatorianos de todos los géneros crezca y se afinque, sea impulsada y reconocida profesionalmente, evitando que se vean en la necesidad de buscar reconocimiento y posibilidades de vida profesional en otros países. La voluntad política del Ministerio de Cultura y Patrimonio para que así sea, se refleja además en la incorporación de las cuatro orquestas sinfónicas profesionales del país al Encuentro, ampliando así las opciones de las y los creadores de música nueva.

Bienvenidos todos quienes deseen incursionar, experimentar y/o conocer lenguajes músicales modernos.

Ministerio de Cultura y Patrimonio

Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador

1- *Entreabierto (1999-2000) versión revisada en 2013* — *Eduardo Flores*

2- *6 Miniaturas para Orquesta (2010)* — *Mesias Maiguashca*

3.- *Eres el Mar Inasible* — *Julián Quintero*

4- *Estudios en Negativo* — *Juan Campoverde*

5 - *Pachacamac* — *Ricardo Monteros*

Eduardo Flores

Compositor y artista audiovisual, nacido en 1960 en Guayaquil, Ecuador. Sus estudios musicales académicos los inició en el Conservatorio Nacional Antonio Neumane. En Alemania estudió Composición con Bojidar Dimov en el Conservatorio de la ciudad de Colonia. Después continuó sus estudios en la Escuela Superior Folkwang en Essen con Nicolaus A. Huber y Ludger Brümmer donde obtuvo su título de Estudios Superiores en Composición Musical y en Composición por Medios Electroacústicos en el ICEM (Institut für Computer musik und Elektronische Medien).

Sus obras han sido estrenadas y presentadas en numerosos conciertos y festivales internacionales en colaboración con irenombrados intérpretes como: Jackson Crawford, Camila Holtenga, Friedrich Gauwerky, Ensemble Surplus, Ensemble Mixtura. Orquesta Sinfónica del Ecuador. Ha sido invitado a participar como referente en eventos y conferencias como: Meeting Point Music Messian en Görlitzt, Pure Data Covention en Weimar, Festival Música Viva en Quito, HMTM Hannover. Ha trabajado como Docente invitado en el Conservatorio de la Universidad Dokuz Eylül y asistente en el proyecto Master Audio Design del Conservatorio de la Universidad del Egeo en Turquía. El Ministerio de Ciencia y Cultura del Estado de Baja Sajonia de Alemania ha premiado su labor artística por dos ocasiones con la beca de producción artística en 2007 y 2010.

Esta última con una residencia en Künstlerhäuser Worpswede y una exposición individual con obras propias en la Galerie Altes Rathaus. Como director artístico organizó el I Festival Internacional de Música Contemporánea y el Festival del Instituto Cervantes en Esmirna en Turquía, así como los Festivales Visiones 2009 y 2012 en Hannover, Alemania. Desde 2008 Flores Abad es director artístico de GEMART (Groupfor Experimental Music and Media Art).

Entreabierto (1999-2000) versión revisada en 2013

En Entreabierto la relación del tiempo y el espacio tiene una organización proporcional definida y de desarrollo continuo. La dinámica de la obra está creada por la irregularidad de las partes, donde los diferentes momentos dejan apreciar las diversas formas sonoras con magnitudes propias de movimiento, timbre y densidad.

Mesias Maiguashca

Nació en 1938 en Quito, Ecuador. Estudió en el Conservatorio de Quito, la Eastman School of Music en Rochester, Nueva York, el Instituto di Tella en Buenos Aires y en la Musikhochschule de Köln. Ha realizado producciones en el estudio de Música de la WDR en Colonia, en el Centre Européen pour la Recherche Musicale en Metz, en el IRCAM de Paris, en el Acroe en Grenoble y en el ZKM en Karlsruhe. Ha trabajado de docente en Metz, Stuttgart, Karlsruhe, Basel, Sofia, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Györ y Szombathely y Seoul. Ha brindado conciertos en los principales festivales europeos. Desde 1990 fue profesor de Música Electrónica en la Musikhochschule en Freiburg hasta su jubilación en 2004. En 1988 fundó con Roland Breitenfeld el K.O. Studio en Freiburg, una iniciativa privada para el cultivo de música experimental. En 2013 funda con el compositor alemán A. Suberg el colectivo Syn-Flow, dedicado a arte multimedial.

6 Miniaturas Para Orquesta (2010)

"En el año 2005 escribí 7 pequeñas piezas para piano, piezas de corte pedagógico. En 2010 hice una transcripción para orquesta de 6 de ellas: 6 miniaturas para orquesta. Fueron estrenadas por la orquesta Sinfónica de Cuenca, en esa ciudad, en septiembre del 2011, dirigidas por Medardo Caizabanda".

Las 6 piezas son:

"Tres Melodías": una dodecafónica (pp), una pseudo-dodecafónica (ff) y una pentafónica (clarinete) suenan todas juntas;

"El ChuQui": adivinanza, amago de pasacalle;

Móvil Perpetuo sobre cinco notas: fa#, sol, sol#, la, si♭ (octava del do central);

"Te Quiero": amago de bolero sobre un verso de Ileana Espinel (poetisa Guayaquileña, 1933-2001): "Te quiero porque tienes todo lo que no tengo";

"Clusters": sobre el si bemol más bajo del piano como fundamental (tocado por un contrabajo en scordatura) resuenan en un cluster de pseudo-armónicos las notas re, re#, mi, fa, fa#, sol y sol# en la octava del do central y luego en una octava más aguda;

"Mentiras": amago de salsa con hipo.

Julián Quintero

Nacido en Quito, Ecuador, empezó en 2002 a proyectarse profesionalmente como músico.

En su país estudió guitarra clásica con Ricardo Aguiar y audio perceptiva con Jorge Navarro, así como composición con Gerardo Guevara, entre otros. De 2004 a 2006 estudió saxofón de jazz en la Universidad San Francisco de Quito. En 2007 viaja a Freiburg, Alemania, con la perspectiva de iniciar sus estudios superiores en composición en dicho país. Visita un semestre diferentes seminarios en la Hochschule für Musik Freiburg, en especial los de Mathias Spahlinger y Cornelius Schwehr.

En ese mismo año inicia su carrera en la Hochschule für Künste Bremen, con Younghi Pagh Paan. Desde 2009 se encuentra cursando sus estudios de composición en la Hochschule für Musik und Tanz Köln, inicialmente con Markus Hechtle y en la actualidad con Johannes Schöllhorn. En mayo de 2013 su obra "Eres el Mar Inasible" recibió el premio Théodore-Gouvy-Preis des Eurodistricts SaarMoselle.

Eres el Mar Inasible

En 2011 realicé un viaje de investigación a Bolivia, con el objetivo de conocer a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), una orquesta que basa su trabajo en las diferentes músicas tradicionales bolivianas, y que a partir de ellas se plantea la creación de música contemporánea.

Allá se me reveló un mundo musical desconocido y fascinante. Sin darme cuenta en primera instancia, a partir de esta experiencia se desencadenó en mí un proceso de cambio en mi pensamiento compositivo, y

en mi relacionamiento con la música contemporánea, proceso que se tornó más evidente durante la composición de la obra Eres el Mar Inasible.

Juan Campoverde

Nacido en Cuenca, Ecuador en 1964 actualmente residente en Estados Unidos, dónde culminó su doctorado en composición en la Universidad de California, San Diego.

Su música ha sido presentada en las Américas, Europa y Asia por orquestas y ensambles como la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, L'Ensemble Intercontemporain de Francia, New Music Concerts Ensemble en Canadá, Noise Ensemble, Sonor Ensemble de EEUU, el Ensamble SurPlus y Ensamble Aventure en Alemania, el Trio Atempo de Francia, el Ensamble Quito 6, entre otros, así como por reconocidos solistas internacionales. Su música ha sido también escuchada en festivales organizados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM), así como también dentro de la serie "Green Umbrella" de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, el Festival "SoundON" en la Jolla, California, el Festival Atempo, en Caracas, Quito y Cuenca, el Festival Redce/MúsicaViva," en Quito, "Visiones Sonoras", en México, y el Festival "Cage100", en Leipzig y New York. El cuarteto de cuerdas Unitref de Argentina estrenará su obra "Cantos", a fines de noviembre, en la Maison de l'Amérique Latine, en Paris, dentro del Festival Atempo 2013. Sus trabajos han sido publicados por la editorial "Periferia", en España.

Estudios en Negativo

La técnica de ornamentación de objetos cerámicos conocida como pintura negativa fue desarrollada por varias culturas precolombinas, entre las que se destaca la Cultura del Carchi (c. 750 DC - 1500 DC). Esta técnica permite que diseños claros surjan dramáticamente de un fondo obscuro, creando impresiones que aun hoy cautivan por la fuerza expresiva de su contraste y por la nitidez conceptual de sus diseños. Estas pinturas negativas motivaron mi acercamiento al análisis digital de sonidos provenientes de varios instrumentos musicales precolombinos (aerófonos y litófonos en especial). La idea inicial fue la de usar la información analítica obtenida como punto de orientación en el desarrollo del vocabulario armónico y timbrico a ser utilizado por la orquesta.

Un proceso creativo en el cual sonoridades iniciales (sonidos y figuraciones musicales) generan un vocabulario armónico y timbrico desde su propio contenido acústico. Esto me pareció que se acercaba a los procesos creativos implementados con la pintura negativa. El hecho de que los sonidos iniciales provienen de instrumento precolombinos hallados en Ecuador no hizo más que solidificar estas afinidades.

Ricardo Monteros

Nace en Loja en 1977, realiza sus estudios en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi obteniendo el título de tecnólogo mención piano. En el 2005 viaja a Ucrania a hacer estudios de especialización en composición en la Academia Superior de Música A. V. Nezhdanova de Odessa donde obtiene Diploma Rojo en Composición. Realiza sus estudios de maestría en pedagogía en el Instituto Pedagógico Superior Ushinski de Odessa - Ucrania.

Actualmente se desempeña como Vicerrector del Conservatorio Nacional de Música de Quito, docente y Director de la Carrera de Composición Musical del CSNM y consultor para la creación de la Universidad de las Artes en Ecuador.

Es fundador del grupo de compositores independientes Creando Ecuador, donde reúne a compositores de todos los rincones del país impartiendo clases gratuitas de fundamentos de composición presentando conciertos de música contemporánea "OPUS" a lo largo de todo el año con intérpretes de diversos países del mundo. Es dos veces ganador del concurso de compositores ecuatorianos organizado por la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador en el 2012 con su Sinfonía "Ecuador" y en el 2013 con su Sinfonía "Pachacamac".
Sus obras han sido interpretadas por las orquestas sinfónicas de Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja así como también por prestigiosos intérpretes en escenarios alrededor del mundo.

Ha sido expositor en diversos congresos y conferencias internacionales con temas de neuromúsica. Entre sus maestros de piano y composición se cuentan: G. Espinoza, L. Terán, E. Semeonova, S. Shustov, J. Gomelskala y David Harutyunyan.

Sinfonía Pachacamac

(Ganadora del concurso "Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador", 2013).

Sinfonía en tres movimientos, ganadora del Segundo Concurso de Compositores Ecuatorianos 2013 de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En ella, se narra la historia de Pachacamac, Dios Inca del Terremoto y la Tempestad, conocido y venerado como el soberano del mundo, el hacedor de todo sobre la tierra.

Primer movimiento, andante con moto, narra la llegada del Dios de la Tempestad y la Tormenta a la tierra, depositando las cuatro piedras en los cuatro puntos cardinales. La creación del hombre y la mujer, la muerte del hombre, el nacimiento del hijo de Inti, el dios sol y la muerte del infante en manos de Pachacamac.

Segundo movimiento, adagio, relata el llanto de la madre por la pérdida de su hijo. Tercer movimiento, allegro con fuoco, cuenta la llegada del nuevo hijo de Inti, la muerte de su madre en manos de Pachacamac y el retorno del hijo del Dios Sol. Posteriormente el destierro de Pachacamac a los océanos y su proclamación de vida eterna como gran supremo del mundo, el dios del terremoto y la tempestad, del trueno y de la ira.

Esta obra refleja la energía vital y estado de ánimo del compositor. "

Orquesta Sinfónica Nacional Del Ecuador

La OSNE con una destacada trayectoria y experiencia artística musical desde su conformación oficial en 1956, ha sentado las bases para que la música sinfónica universal se posicione en el Ecuador como un referente de su identidad artística, convirtiéndose en generadora permanente de nuevos públicos y motivadora del crecimiento de instituciones sinfóni-

cas en las principales ciudades de nuestro país. Su permanente y destacada labor a nivel nacional e internacional le ha hecho acreedora al reconocimiento del Gobierno Nacional, habiendo recibido la distinción "La Institución Cultural Más Seria y Profesional del País", haciéndose también acreedora al Mérito Cultural de Primera Clase en 1991 y al Premio Nacional Eugenio Espejo en el 2007.

Andrei Vasileusky
Director

Nació en Minsk, capital de la República de Belarús. En 1974 ingresó a la Escuela Especial Musical anexa al Conservatorio Estatal de su país natal en donde culminó su formación como Director Coral. En 1985, en el Conservatorio "Rimsky-Korsakov" de San Petersburgo, estudió Dirección Sinfónica, Opera y Ballet, culminando su carrera bajo la dirección de I. Musin.

Ha trabajado en el Teatro de Opera y Ballet "Modesto Mussorgsky, en el Teatro de Opera de Cámara de San Petersburgo y en el Gran Teatro Académico Estatal de la República de Belarús. Ha dirigido varias orquestas de la ex Unión Soviética, Colombia, Paraguay, Perú Belorús Chile, Argentina y República Dominicana. En Ecuador ha dirigido las orquestas Sinfónica de Guayaquil, Sinfónica de Loja, Sinfónica de Cuenca y la Banda sinfónica Nacional del Ecuador. En el año 2003 fue Director Titular encargado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En julio de 2013 ha sido designado Director Asistente de la OSNE.

Lista de Músicos

Violines Primeros

Pawel Kopczynski Concertino
Santiago Mora Alarcón *
Emilio Salinas *
Jorge Salinas *
Indira González
Oriet Nagles
Paulina Flores
Leonardo Erazo
Fausto López
Fernanda Delgado
Oswaldo Toro

Violines Segundos

Román Serrano
Santiago Mora Sánchez
David Mosquera
Beatriz Morales
Marisa Dávalos
Stalin Pucha
Martha Artola
Cristina Mora

Violas

Roberto Díaz
Tigran Khatchatrian
Gustavo Guiñez
Javier Alarcón
Karin Kriese
Mónica Carrión

Violonchellos

Ailsa Lewin *
Daniel Khachatrian *
Isabel Delgado
Juan Carlos Moreno
Pablo Reece
Ana Bonilla

Contrabajos

Rodrigo Becerra*
Patricio Baca
Efrén Vivar
Juan Carlos Panchi
Cristóbal Herrera
Adolfo Cilio
Larry Bonilla

Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador

Flautas

Luciano Carrera *
Luis Fernando Carrera
Sandra Túqueres
Eugenia Alzaga

Oboes

José Luis Urquieta *
Ana Viteri
Freddy Paccha

Clarinetes

Ted Lane *
César Oña
John Paccha
Sixto Gallegos

Fagotes

Igor Novikov *
Guillermo Yalanda
Cristian Chicaiza

Cornos

Tigran Ter-Minasyan *
Rómulo Alarcón
Margarita Porras
Juan Carlos Pacheco
Carlos Vidal

Trompetas

Fernando Gallegos
Mushegh Melkumyan

Trombones

Rómulo Gallegos
Yony Muñoz
Jaime Guacho
Luis Cóndor

Tuba

Jaime Páez

Percusión

Pablo Valarezo *
Andrés Carrera
Jimmy Baca
Daniel Villarreal

Arpa

Stefan Kuhne

Piano

Irina Salnikova

Inspector

Néstor Díaz
LOGÍSTICA: Mauricio Laaz
(*) Instrumentistas principales

PROGRAMACIÓN CONCIERTOS

Todos los conciertos comienzan a las 2000

MIÉRCOLES 16	JUEVES 17	VIERNES 18
Concierto de Cámara Solistas & Electroacústico Teatro Prometeo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana	Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador Hall Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio (Casa de la Cultura Ecuatoriana)	Concierto de Clausura Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador Casa de la Música

Encuentro Compositores de Vanguardia 2013
Quito - Guayaquil - Cuenca - Loja

Síguenos en: /ministerioculturaecuador @cultura_ec

www.culturaypatrimonio.gob.ec

PROGRAMACIÓN TALLERES Y CONVERSATORIOS

*Los talleres y conversatorios también serán transmitidos vía streaming.

MIÉRCOLES 16	JUEVES 17	
15:00 - 17:30	15:00 - 17:30	15:00 - 18:00
Taller de composición para orquesta **(Julián Quintero)** Conservatorio Nacional de Música	*Taller de composición para orquesta* **(Julián Quintero)** Conservatorio Nacional de Música	*Taller de composición asistida por ordenador* **(Juan Campoverde)** Instituto de Artes Visuales de Quito

VIERNES 18	
15:00 - 17:30	18:00 - 19:30
Taller de composición para orquesta **(Julián Quintero)** Conservatorio Nacional de Música	*Conversatorio Derechos de Autor* Casa de la Música (Sala Pequeña)

ANEXO 3

Entrevista a Mesías Maiguashca por Diego Uyana G. y Angélica Sánchez

Introducción

La presente entrevista tuvo lugar el 7 de Julio del 2014 en la Universidad de Cuenca - Facultad de Artes. La causa de la entrevista se dio con la intención de recabar información acerca de cuatro de las *"7 Piezas para piano"* de Mesías Maiguashca, ya que la pianista Angélica Sánchez estaba próxima a realizar un recital con estas obras. Se aprovechó esta oportunidad para indagar sobre el proceso de composición de una de las piezas: "Tres melodías".

Angélica Sánchez (A.S): ¿Cuál es la idea compositiva de la pieza "Tres melodías"?

Mesías Maiguashca (M.M.): En primer lugar es la construcción de melodías con notas que tengan poco que ver consigo mismo, y la manera más fácil de hacer eso, es hacer una serie dodecafónica. Es decir de tocar notas que no se repitan, eso primero.
Además como usted sabe, no sólo que en eso sino también en el aspecto de la altura para que haya este efecto [*MM señala en la partitura los desplazamientos de intervalos grandes en la melodía*], para que sean puntos en el cielo, puntos muy dispersos y evitar como se evita en la música dodecafónica sobretodo las octavas, porque los otros intervalos nos los evito. Entonces cuando ya estaba el "chorizo" listo, agarré un lapicito de color, me senté al piano y empecé a tocar fortísimo ***(fff),*** y las que me gustó les puse fortísimo y las dejé fortísimo ***(fff).*** Que una después de otra crean otra melodía. Es decir: una melodía que sale de la primera melodía. Pero todo eso es monofónico sólo hasta que no empiece a tocar con el pedal, cuando ya tuve todo eso, le puse para dar gusto a los ecuatorianos la pequeña melodía que yo decía que era pentafónica y él [*Diego Uyana G.*] me corrigió y ha sido tetrafónica, porque solo hay cuatro notas.

AS: Esa melodía tetrafónica es justo la melodía para la mano derecha.

MM: Sol, si bemol, re, fa- ese el secreto de esta pieza.

Diego Uyana (D.U): Pero usted repite notas en el comienzo de la obra; no tengo claro la utilización de la dodecafonía en la pieza, porque estuve examinando la obra en busca de la serie dodecafónica y por ejemplo del compás 1 al 18 repite la nota mi bemol.

MM: Que raro [*risas*]
Eso se explica bien porque están en registros bastante diferentes, es como digo, es una serie pseudododecafónica porque trata de hacer pues que no se repitan las notas, aquí claro se repiten, pero con esta técnica siempre de pasos de elefante, para que no se formen intervalos melódicos juntos, para que se vaya creando puntitos, es música puntillista al principio, punto, punto, punto, punto, punto. Y empieza a juntarse por los fortísimos por un parte y por el pedal

DU: ¿El pedal es muy importante en la obra?

MM: El pedal es muy importante en todas la obras como usted ya sabe [*dirigiéndose a Angélica Sánchez*], el pedal es muy bonito porque le da una acústica. Esta una pieza sin memoria, cuando no hay el pedal no tiene memoria, porque usted toca así, [*MM hace el gesto de estar tocando la parte monofónica de la pieza*] de tal manera que dice: ¿Haber que tocó?; no se acuerda, lo que le hace recordar es el pedal, porque lo del pedal le pone así [*MM hace el gesto de estar tocando el pedal de resonancia con su pie derecho*] y entonces en realidad es como una cola, como engrudo, entonces eso ya le da una sensación de pedal.

DU: Con respecto a la forma, estaba analizando la obra brevemente y estoy pensando en que tiene que ver con el tratamiento monofónico por una parte y con el aparecimiento de la tetrafonía también.

MM: La cuestión pianísimo ***(ppp)*** primero que es por así decir el piso de la pieza, y entonces sobre el piso de la pieza le voy poniendo los fortísimos que crean un relieve como montañas en el paisaje y cuando ya estuvo todo eso listo, escondí la melodía (bueno yo ya sabía dónde iba a ir). Ahora lo curioso es que la melodía crea con frecuencia relaciones muy tonales. Vamos ir viendo. [*MM revisa una parte de la pieza*]
Vea por ejemplo:
En Europa a las chicas les encantan los indios ecuatorianos, y entonces empiezan sin haber un trasfondo; se enamoran uno del otro por azar. Es decir esta sucediendo dos corrientes sociológicas, el indio se va a Europa y a Europa le gusta lo exótico y se juntan. Son dos métodos que crean algo, esto es así; no es que he dicho: yo le voy a poner ahora una nota sino que a través del método se va generando.

DU: Es una obra del tipo generativa?

MM: Exactamente; tenemos el sol – si bemol – re – fa y aquí le estoy poniendo un sol…. que está completando…….. no le estoy poniendo ¡¡ Me salió ¡¡ [*risas*]….se crean direcciones diferentes.