



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA

El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la Suite N° 1

**Tesis previa a la obtención del Título de
Magister en Musicología**

**Autor: Nelson Darío Ortega Cedillo
CI: 010461736-0**

**Director: Mgst. Walter Novillo A.
CI: 010384417-1**

Cuenca – Ecuador

2017



RESUMEN

El presente trabajo, *El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios*. Análisis estilístico y compositivo de la Suite N° 1, aborda el estudio estilístico y compositivo de cuatro movimientos compuestos con *ritmos* de música ecuatoriana: *danzante, sanjuanito, aire típico y bomba*. A este respecto, se delimita el análisis de los elementos musicales que compone la obra, que son: melódico, rítmico, armónico y morfológico.

El estudio de este trabajo muestra una perspectiva o contexto analítico de la música prehispánica, hispánicas y nacional ecuatoriana, en donde se señala la principales características musicales, que a manera de directrices, son utilizados para comprender los procesos de aculturación y recombinación cultural. Además, los resultados del análisis mencionado son utilizados para comparar y determinar el nacionalismo musical en la obra de Leonardo Cárdenas.

Palabras clave:

Análisis, suite, géneros, tonos, modos, improvisación, composición, estilo.



ABSTRACT

The present work, *Nationalism through the musical language of the Ecuadorian composer Leonardo Cardenas Palacios. Stylistic and compositional analysis of Suite N° 1*, deals with the stylistic and compositional study of four composite movements, which are composed with Ecuadorian music rhythms: *danzante, sanjuanito, aire tipico and bomba*. In this respect, the analysis of the musical elements that compose the work is delimited, which are: melodic, rhythmic, harmonic and morphological.

The study of this work deals with the analysis of pre - Hispanic, Hispanic and Ecuadorian national music, where the main musical characteristics are pointed out, which as guidelines are used to understand the processes of acculturation and cultural recombination. In addition, the results of the above analysis are used to compare and determine musical nationalism in the work of Leonardo Cardenas.

Key words

Analysis, suite, genres, tones, modes, improvisation, composition, style.



ÍNDICE DE CONTENIDO

Resumen	2
Abstract	3
Índice de figuras	7
Cláusula de derecho de autor	12
Cláusula de propiedad intelectual	13
Dedicatoria	14
Agradecimiento	15
Introducción	16
Capítulo I	
1. Influencia musical y extramusical de la música prehispánica e hispánica en el proceso de aculturación y recombinação cultural.....	19
1.1 Breves antecedentes de la música prehispánica.....	19
1.2 Función de los tonos prehispánicos.....	21
1.3 Características musicales de los tonos indígenas	24
1.4 El Renacimiento y el Barroco español en la música colonial hispánica.....	28
1.5 Proceso del mestizaje musical: aculturación y recombinação cultural.....	32
Capítulo II	
2. El nacionalismo en la música ecuatoriana.....	35
2.1 Compositores y géneros de música ecuatoriana.....	35
2.2 Breves antecedentes del nacionalismo en la música ecuatoriana.....	35
2.3 El nacionalismo en la música ecuatoriana.....	38
2.4 Compositores nacionalistas ecuatorianos.....	56



2.5 Principales géneros de música popular ecuatoriana.....	64
--	----

Capítulo III

3. Análisis estilístico y compositivo de las obras de Leonardo Cárdenas.....	78
3.1 Biografía de Leonardo Cárdenas Palacios.....	78
3.2 Criterios de selección de las obras para el procesos de análisis	79
3.3 Información analítica para el proceso de análisis.....	80
3.4 Análisis de la Suite N° 1: Cuatro Piezas Nacionales.....	82
3.4.1 Análisis del primer movimiento: Danzante.....	82
Análisis melódico	82
Análisis rítmico.....	97
Análisis armónico	100
Tabla general de análisis del primer movimiento de la Suite N° 1.....	103
3.4.2 Análisis del segundo movimiento: Sanjuanito.....	106
Análisis melódico	106
Análisis rítmico	115
Análisis armónico	116
3.4.3 Análisis del tercer movimiento: Aire típico	117
Análisis melódico	118
Análisis rítmico	127
Análisis armónico	129
3.4.4 Análisis del cuarto movimiento: bomba	131
Análisis melódico	131
Análisis rítmico	137



Universidad de Cuenca

Análisis armónico	138
3.5 Análisis morfológico de los cuatro movimientos de la Suite N° 1	140
Conclusiones y recomendaciones	142
Bibliografía	147
Anexos	156



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. La música en representación al arte y al cosmos	21
Figura 2. Funciones de los tonos Incas	23
Figura 3. Función simbólica de los elementos del tono andino.....	23
Figura 4. Elementos compositivos del tono andino	26
Figura 5. Clasificación del taqui por sus elementos musicales y significado	28
Figura 6. Renacimiento español y Barroco español	32
Figura 7. Aculturización y recombinación cultural	33
Figura 8. Procesos de aculturación y recombinación cultural	38
Figura 9. Nacionalismo en los países europeos y americanos	44
Figura 10. Características de los estilos musicales: europeos, americanos y ecuatorianos	55
Figura 11. Música ecuatoriana académica	56
Figura 12. Domingo Brescia	58
Figura 13. Segundo Luis Moreno	59
Figura 14. Dr. Sixto M. Duran y Belisario Peña Ponce	60
Figura 15. Luis Humberto Salgado	62
Figura 16. Gerardo Guevara Viteri	64
Figura 17. Clasificación de la música ecuatoriana e influencia externa	65
Figura 18. Ritmo del yaraví	68
Figura 19. Escalas pentafónicas	69
Figura 20. Influencia del ritmo del yaraví en el danzante	69
Figura 21. Pulso rítmico del yumbo	70



Figura 22. Pulso rítmico del albazo	71
Figura 23. Evolución del ritmo del aire típico	72
Figura 24. Patrones rítmicos del sanjuanito	73
Figura 25. Ritmo del la bomba	74
Figura 26. Forma de la suite ecuatoriana	77
Figura 27. Leonardo Cárdenas Palacios	79
Figura 28. Tabla general de análisis para las suites de Leonardo Cárdenas	80
Figura 29. Información general del proceso analítico	81
Figura 30. Análisis melódico de los compases (4-8)	83
Figura 31. Análisis melódico de los compases (9-12)	83
Figura 32. Análisis melódico de los compases (17-19)	84
Figura 33. Análisis del motivo (c)	84
Figura 34. Análisis melódico de los compases (20-22)	85
Figura 35. Cambio de métrica	86
Figura 36. Estructura de las semifrases, motivos e incisos del análisis melódico	87
Figura 37. Análisis melódico: escala pentatónica (modo 1) de G. Compases (4-8)	87
Figura 38. Análisis melódico: 6m de la escala menor, compases (18-19)	87
Figura 39. Análisis melódico de los compases (24-27)	88
Figura 40. Escala pentafónica modo 1. Compas 24	89
Figura 41. Análisis melódico de los compases (30-36)	89
Figura 42. Análisis melódico de los compases (37-41)	90
Figura 43. Escala cromática, movimiento ascendentes y descendente	91
Figura 44. Cuadro de análisis melódico de la sección II	91



Figura 45. Análisis melódico de los compases (42-43)	92
Figura 46. Análisis melódico de los compases (44-50)	93
Figura 47. Análisis melódico de los compases (51-56)	94
Figura 48. Análisis melódico de los compases (57-60)	95
Figura 49. Cuadro de análisis melódico de la sección III	95
Figura 50. Cuadro de análisis rítmico de la sección IV	96
Figura 51. Análisis melódico de la sección IV	97
Figura 52. Cuadro de análisis melódico de la sección IV	97
Figura 53. Análisis rítmico de los compases (1-4)	98
Figura 54. Análisis rítmico de los compases (13-16)	99
Figura 55 Análisis armónico de los compases (1-22)	100
Figura 56 Análisis de las sección I, compases (1-8)	101
Figura 57. Análisis de la sección I, compases (9-16)	101
Figura 58. Análisis de las sección I, compases (17-22)	102
Figura 59. Cuadro de análisis armónico de la sección II	102
Figura 60. Cuadro de análisis armónico de la sección III, compases (42-60)	103
Figura 61. Cuadro de análisis general melódico, rítmico y armónico del primer movimiento ..	106
Figura 62. Análisis melódico de los compases (1-9)	107
Figura 63. Análisis melódico (mixturas de los compases (13-15)	107
Figura 64. Análisis melódico (isorritmia y pie métrico pírrico)	108
Figura 65. Estudio melódico de los compases (25-36)	109
Figura 66. Estudio melódico de los compases (34-39)	110
Figura 67. Estudio melódico de los compases (40-46)	110



Figura 68. Estudio melódico de los compases (47-51)	111
Figura 69. Estudio melódico de los compases (55-62)	112
Figura 70. Estudio melódico de los compases (63-68)	112
Figura 71. Análisis melódico de los compases (70-76)	113
Figura 72. Análisis melódico de los compases (70-84)	114
Figura 73. Análisis melódico de los compases (79-84)	114
Figura 74. Análisis rítmico de los compases (1-55)	115
Figura 75. Cuadro de análisis armónico del segundo movimiento de la Suite N 2	117
Figura 76. Análisis armónico, modo ionian de C	117
Figura 77. Análisis melódico de los compases (1-12)	118
Figura 78. Análisis melódico de los compases (1-12)	119
Figura 79. Análisis melódico de los compases (12-30): flauta I	120
Figura 80. Análisis melódico de los compases (13-30), flauta III	121
Figura 81. Análisis melódico de los compases (16-19)	122
Figura 82. Análisis melódico de los compases (23-28)	123
Figura 83. Análisis melódico de los compases (49-53)	124
Figura 84. Análisis melódico de los compases (103-108)	125
Figura 85. Análisis melódico de los compases (113-119)	126
Figura 86. Análisis melódico de los compases (120-126)	127
Figura 87. Análisis rítmico de los compases (1-4)	127
Figura 88. Análisis rítmico de los compases (13-14)	128
Figura 89. Análisis rítmico de los compases (104-105)	128
Figura 90. Análisis rítmico de los compases (115)	129



Figura 91. Análisis armónico del tercer movimiento del Aire típico	131
Figura 92. Análisis melódico de los compases (1-7)	132
Figura 93. Análisis melódico de los compases (9-14)	132
Figura 94. Análisis melódico de los compases (15-21)	133
Figura 95. Análisis melódico de los compases (30-35)	134
Figura 96. Análisis melódico de los compases (43-49)	135
Figura 97. Análisis melódico de los compases (66-70)	136
Figura 98. Análisis melódico de los compases (132-136)	137
Figura 99. Análisis rítmico de los compases (46-47)	138
Figura 100. Análisis armónico del cuarto movimiento de la suite N 1	140
Figura 101. Análisis morfológico del primer movimiento: Danzante	140
Figura 102. Análisis morfológico del segundo movimiento: Sanjuanito	140
Figura 103. Análisis morfológico del tercer movimiento: Aire típico	141
Figura 104. Análisis morfológico del cuarto movimiento: Bomba	141



Yo, Nelson Dario Ortega Cedillo, autor del Trabajo de Titulación "El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la Suite Nº 1", 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 Maestría en Musicología. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 11 de abril de 2017

Nelson Dario Ortega Cedillo

C.I: 0104617360



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Nelson Dario Ortega Cedillo, autor del Trabajo de Titulación "El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la Suite Nº 1", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 11 de abril de 2017

Nelson Dario Ortega Cedillo

C.I: 0104617360



DEDICATORIA

- El presente trabajo de tesis lo dedico a mi esposa Alexandra y a mi pequeña Allison, por ser la luz y causa para seguir adelante.
- A mis padres: Rosalía y Elías, quienes a pesar de la distancia son mi bendición.
- Al compositor Leonardo Cárdenas Palacios por su amistad incondicional y confianza del material y la información invaluable que sirvió de base para el proceso y desarrollo de esta tesis.
- A todos mis amigos, presentes en mi vida.



AGRADECIMIENTO

- Agradezco al Creador por darme la fuerza para realizar mis quimeras.
- A mi director de tesis, Mg. Walter Novillo, por sus conocimientos, ayuda y aportes en la realización de este trabajo.
- A la Mg. Verónica Saula Fuentes por sus recomendaciones y, por brindarme su confianza y apoyo incondicional.
- Al Mg. José Urgiles y al Mg. Diego Uyana por sus recomendaciones y sugerencias en el contenido de la tesis.
- A la Lcda. Marcia Novillo por sus aportes en los aspectos sintácticos y lingüísticos de esta tesis.
- A la Universidad de Cuenca, la Facultad de Artes con su personal administrativo y docente.



INTRODUCCIÓN

La música ecuatoriana no se justifica únicamente desde los conceptos puramente técnicos musicales, sino también de los procesos socioculturales que influyen en la sociedad, en el compositor y en la obra en sí. De modo, que previo al estudio de las obras de Leonardo Cárdenas es necesario comprender el contexto histórico de la música ecuatoriana a través de la contextualización de la música indígena e hispana, puesto que “las músicas del Ecuador que conocemos, son manifestaciones musicales que sufrieron una constante renovación luego de la colonia” (Godoy, 2007: p. 37). Por ende, son imprescindibles e influyentes no solo en el desarrollo cultural, sino también en el pensamiento compositor y el objeto en sí, que es obra musical.

Los temas a tratar se enfocan primeramente en las principales características de la música prehispánica a través de los tonos indígenas, que son referentes para comprender cuales factores musicales influyen en la creación del compositor. Es decir, que los antecedentes y características del estudio, luego servirán para responder las siguientes interrogantes: ¿Cuál es la identidad musical del compositor? ¿Cuál es el lenguaje compositivo del compositor? Y, ¿Qué relación tiene el compositor frente al nacionalismo ecuatoriano?

Luego, el estudio continua con la contextualización de las principales funciones y características musicales del Renacimiento y Barroco español. Es decir, el estudio de los géneros de música español, así como su influencia en la música indígena. De esta manera, los resultados de este estudio determinados desde el proceso de aculturación y renovación cultural, los cuales



ve reflejado en el mestizaje y mulataje¹ musical, los cuales han jugado un papel importante en el desarrollo progresivo de la música ecuatoriana.

En síntesis, el trabajo de investigación y análisis se delimita en el estudio de la música indígena, española y mestiza como antecedentes para el estudio estilístico y compositivo de la Suite N° 1 de Leonardo Cárdenas, cuyos resultados responderá al siguiente cuestionamiento: ¿Qué características musicales de tradición indígena y europea influyen en la obra de estudio? ¿Qué aspectos extra-musicales intervienen en la Suite N° 1 de Leonardo Cárdenas? Y, ¿Qué características musicales de la obra determinan el nacionalismo ecuatoriano?

A continuación, se presenta el trabajo de investigación y análisis dividido tres capítulos: el primer tema trata sobre el estudio de los elementos musicales y funcionales de la música prehispánica. Es decir, el estudio de los elementos musicales, tales como: melódico y rítmico y, el estudio musical en relación con los aspectos extra-musicales: rituales, ceremoniales y festivos. Por consiguiente, el trabajo de investigación se delimita en el análisis de los tonos indígenas para comprender sus características musicales, así como sus funciones dentro del contexto social; el segundo tema trata sobre los aspectos socioculturales, tales como: la aculturación y la recombinación cultural, los cuales explican al origen del mestizaje musical y las transformaciones ideológicas indígenas a consecuencia de la imposición de géneros musicales europeos. El segundo capítulo, se divide en tres partes: la primera, hace referencia al nacionalismo europeo a partir de una ideología post-romántica, cuyos compositores europeos de la época emergieron una nueva estética musical, que se fundamenta en la relación de los estilos compositivos contemporáneos sobre las músicas tradicionales; la segunda parte, estudia el nacionalismo musical ecuatoriano, que aborda el concepto nacionalista desde los primeros

¹ Mulataje: se refiere a la conjunción de tradiciones europeas y africanas



compositores académicos ecuatorianos que se sujetaron al nacionalismo como una corriente musical que les permitía crear obras a partir de los elementos musicales tradicionales o concretamente indígenas. Para terminar este capítulo, se hace referencia al estudio ideológico (identidad individual y colectiva). De tal modo, que estos aspectos ideológicos y las características musicales nacionalistas sirvan de medio para comprender dichos factores influyentes en la vida del compositor y su obra.

El capítulo tres, hace referencia al análisis cualitativo y cuantitativo de las obras de Leonardo Cárdenas, dado que el repertorio musical del compositor mencionad es amplio, por el cual se ha hecho una selección de las obras a través del catálogo del compositor. Éste se compone de una serie de obras de géneros *clásicos*², tales como estudios, episodios, preludios, oberturas, rapsodias, fantasías. Y, también, composiciones de géneros ecuatorianos como: el yaraví, albazo, sanjuanitos, danzantes, bombas, yumbos etc. De modo que, el presente trabajo se limita al estudio de la Suite N° 1 (Cuatro Piezas Nacionales) para analizar y comprender el lenguaje musical de Leonardo Cárdenas. Además de conocer la relación que tiene la obra con la música ecuatoriana.

En conclusión, el trabajo de investigación está sujeto a la contextualización de los tonos indígenas y géneros musicales foráneos hispanoamericanos que sirven de referencia para el análisis estilístico y compositivo de la Suite N° 1 de Leonardo Cárdenas, cuyos elementos de estudio se enfocan al análisis de los elementos musicales, como son: la melodía, el ritmo y la armonía. Finalmente, se concluye estableciendo la relación que tiene los resultados obtenidos a partir del análisis de la obra de Cárdenas con los resultados de la investigación de las músicas indígenas prehispánicas, hispánicas y mestizas/mulatas.

² Géneros clásicos: formas musicales de tradición europea (fugas, minuet, scherzo, entre otros).



CAPÍTULO I

1. Influencia musical y extramusical de la música hispánica en el proceso de aculturación y recombinação cultural

1.1 Breves antecedentes de la música pre-hispana

La música precolombina cumple un rol importante en la evolución de la música ecuatoriana. Por tal motivo, cabe hacer un estudio del presente tema para comprender las características musicales y su función en el contexto social.

Según musicólogos sostienen que no existe manuscritos o documentos de escritura que indiquen algún tipo de sistema de notación musical primitiva. Esto quizá se debe a que las “músicas” precolombinas no tenían otro fin, que servir de medio para la expresión y la contemplación de sus deidades. De acuerdo a lo mencionado, Enrique Martínez Miura (2004), sostiene que la música indígena no estuvo sujeta a una interpretación basada en sistema de notación musical, ya que la interpretación indígena se apoyaba en la improvisación y la imitación melódica/rítmica. De modo que, al no contar con manuscritos, transcripciones u otros registros musicales, “la oralidad acabó siendo para los nativos la causa principal de la degradación de su arte sonoro” (Martínez (2004: p. 12).

Pese a lo mencionado, existen otros aspectos que pueden ser argumentados para resaltar ciertas características que definen la música precolombina. Por ejemplo: Anna Gruszczynska, (1995) sostiene que la música prehispánica se interpretaba en función a los aspectos extra-musicales, tales como: rituales, ceremonias, celebraciones festivas, etc., cuyo vehículo de expresión se lo conoce como *taki*, el cual se vincula con las danzas en una sola expresión. Además, según los cronistas que experimentaron dichos acontecimientos sostienen que “estas



dos expresiones entre música y danza se complementaban entre si y que cuyo término quechua los definían en uno solo, con el nombre de *Taki*, el cual fue una de las expresiones importantes para los cultos representativos de estas culturas pre-coloniales” (Gruszczynska, 1995: p. 22).

En consideración a lo expuesto, el trabajo de investigación se limita al análisis directo de manuscritos precolombinos a través de la musicología comparativa. Es decir, que el estudio hace referencia el análisis de las crónicas mediante dos perspectivas: la diacrónica y la sincrónica, que sirven para contextualizar “las tradiciones musicales andinas desde la perspectiva de la época inca [...] así como la confrontación de la imagen obtenida con la realidad de hoy” (Gruszczynska, 1995: p. 12-13).

Parte de las impresiones narradas por los cronistas fue que la música precolombina se asemejaba a los cantos llanos, que es una forma musical vocal determinado por la mensuralidad (medir el compás), cromatización y la modalidad (Robledo, 2012), cuyas características sirvieron de referencia para explicar los aspectos musicales y los elementos musicales indígenas prehispánicos, de las cuales: la imitación, la improvisación y el desarrollo musical de pregunta y respuesta, forman parte de estas impresiones narradas por los historiadores.

Aspectos metafísicos de la música precolombina y europea.

Para comprender la música precolombino, cabe indicar que las expresiones musicales se desarrollaban en función a la unidad del Cosmos, que se fundamenta en explicar la existencia del mundo asociado con la dualidad del hombre andino frente a sus deidades, tanto a la Pacha-mama (dios del mundo de abajo) como Viracocha (dios de del mundo de arriba). Y, los medios expresivos, como: la música, la danza y otras manifestaciones se encontraban relacionadas con lo sacro, profano y místico. A diferencia de la música occidental tradicional europea, la música en la época de la colonia se fomentaba en función a las expresiones vinculadas con deidades



cristianas (ideología medieval) y en función al arte como tal, que permitía al hombre alcanzar lo lúdico, lo bello y sublime, que representa la contemplación de la razón (ideología renacentista) (Martínez, 2004: p. 87) No obstante, la ideología barroca en la época colonial fue predominante; su origen en Italia terminó expandiéndose por toda Europa, influyendo el Nuevo Mundo, cuya ideología se contempla desde un cierto racionalismo clásico, pero con un sentido profundamente expresivo, estilo artístico que pronto adoptó la estética musical hispana (Barker).

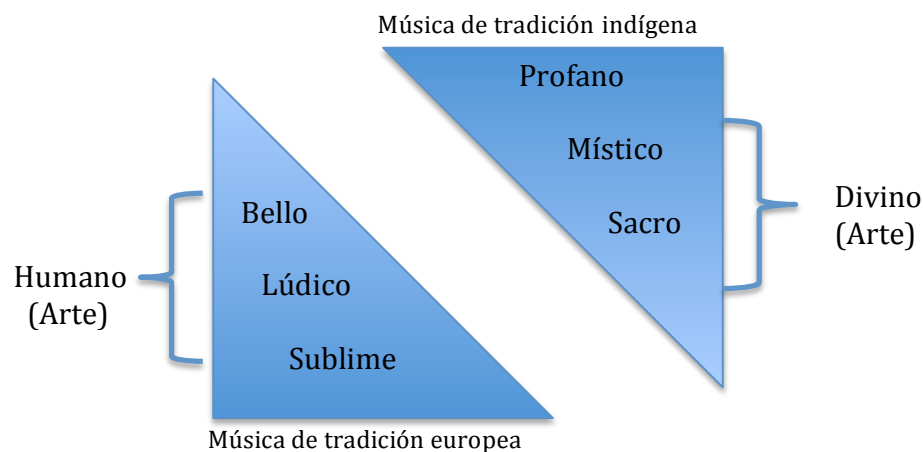


Figura 1. La música en representación al arte y al cosmos

1.2 Función de los tonos prehispánicos

La música precolombina, según los argumentos de cronistas, gozaba de sus diversos tonos, los cuales se interpretaban en función a la situación social. Es decir, que cada tono difería del resto de tonos indígenas por sus particularidades en función a la situación social.

Los tonos indígenas están divididos en dos grupos: tonos ceremoniales y tonos comunes (Gruszczynska, 1995: p. 26). Para ilustrar, según la misma autora, los tonos ceremoniales



incaicos o los tonos “indios” estaban constituidos por expresiones emocionales (llantos, lamentos, gritos y gemidos (Gruszczynska, 1995: p. 28-84) y, que se relacionaban con ciertos significados simbólicos, que es la expresión social o individual con lo divino (celebrada en rituales o ceremonias). Por otro lado, la función de los tonos comunes, que a través de canciones líricas – desde melancólicas y trágicas hasta alegres, fueron expresados dentro de los acontecimientos *profanos*³, sea estos de manera individual (emociones de fondo-amoroso), como en conjunto (emociones sociales-festivos) (Garcilaso de la Vega citado por Anna Gruszczynska, 1995: p. 89-90).

En el siguiente cuadro podemos ilustrar las funciones que cumplían dichos tonos.

Nombre	Función: tono ceremoniales
El tono Haylli	Es el nombre que fue utilizado por los incas para representar las acciones de triunfo o canción de victoria.
El tono Huari (taqui)	Este tono fue designado para las fiestas ceremoniales como vocal (a capela) o vocal-coreográfica (baile), el cual fue designado para la entrega de las insignias incas.
El tono Yaguayra (taqui)	Es la primera etapa que componían las fiestas incas. De la misma manera que el tono Haylli, fue designado para la iniciación de las fiestas o celebradas durante la comida o la bebida, que comúnmente lo hacían en acompañamiento de las momias y wakas.
Tono Chapay Guanlo	No se sabe con certeza su función, aunque se generaliza su semejanza con el taqui.
Tono Chupay Gupllo	Se refiere a la tercera etapa, al aspecto extramusical, lo ritual, el agradecimiento mediante la presencia de momias y wakas (a través de ofrendas y comida) a ciertas deidades tales como: las wakas (representaciones humanas), el sol y la luna (representaciones naturales).
El tono Coyo	Interpretado en la segunda parte de la ceremonia, que se refiere a la etapa culminante del rito de iniciación, cuyo ritmo y melodía, en contraste al tono huari, cambiaba su tono musical.

³ Que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino puramente secular (Real Academia Española)

	Función: tonos comunes
Tono Harawi femenino y masculino	El tono harawi femenino a diferencia del masculino, se interpretaba de forma vocal. Según Garcilaso, estos tonos se utilizaban en situaciones emocionales de melancolía, añoranza y tristeza. La función del tono harawi masculino era similar al tono harawi femenino, nada más que su formato se interpretaba de manera instrumental.

Figura 2. Funciones de los tonos incas⁴

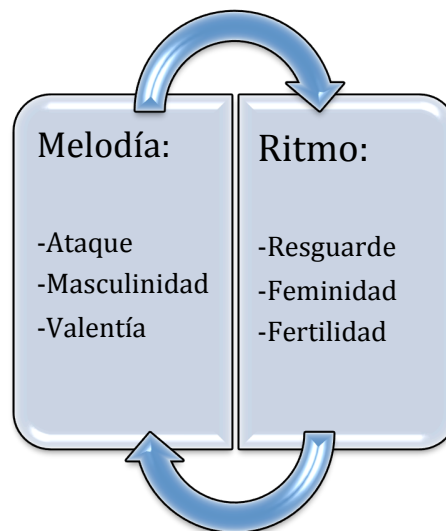


Figura 3. Función simbólica de los elementos del tono andino

La música ecuatoriana no se justifica únicamente desde los conceptos puramente teóricos, sino también desde los procesos socioculturales, los cuales juntos influyen en la sociedad, en el compositor y en la obra en sí.

Al inicio se ha estudiado los tonos indígenas en relación a la música europea, que trata las expresiones musicales de carácter místico, sacro, profano; a diferencia de los tonos humanos (música europea), que se manifiesta a través de las artes de carácter bello, lúdico y sublime.

Del mismo modo, se ha estudiado dentro de los tonos indígenas (tonos divinos), las etapas de los tonos ceremoniales y comunes. Por citar un ejemplo: las etapas de los tonos

⁴ Información obtenida del capítulo II y III, que hace referencia a los tonos Incas (Gruszczynska, 1995: p. 29-109)



ceremoniales consiste primeramente en el tono yaguayra, que fue utilizado para la entrega de ofrendas; segunda etapa: el tono coyo, que fue utilizado para la culminación del rito de iniciación; y, para la tercera etapa, el tono chupay gupllo, que fue utilizado para el agradecimiento de momias y wakas.

Por otro lado, los tonos comunes que fueron utilizados para los aspectos afectivos y emocionales, tal como: el tono harawi femenino y masculino que estaba destinado para resaltar la melancolía, añoranza y tristeza de la comunidad.

1.3 Características musicales de los tonos indígenas

Las principales características de los tonos comunes se reflejan en la imitación, la improvisación y el sentido de desarrollo musical, llamada-respuesta. A continuación, se describe cada una de sus particularidades.

La primera característica tiene que ver con la imitación, que se analiza desde la imitación de los sonidos de los animales. Para ilustrar, la imitación en las culturas tradicionales posee un carácter estético importante porque “el solo hecho de imitar el movimiento o el representar la imagen de cualquier animal, (así como la imitación de los sonidos emitidos), quería decir que se tenía bajo control una parte importante de este animal” (Alsina, 2006: p. 17). Por ejemplo, Martínez sostiene que tanto los Mayas como los Incas creían que los animales, en especial “las ranas estaban al servicio de las divinidades conocidas como Chacs; los batracios eran los músicos de éstos y su croar anunciaba la lluvia, si los hombres imitaban esta especie de música embrionaria podían conseguir del orden invariable de las cosas que lloviese aún en épocas de sequía continuada” o también la imitación (onomatopeya⁵) sonora de la lluvia o los gestos de los

⁵ Palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquella que designa (Real Academia Española)



animales a través de silbatos (Martínez, 2004: p. 55-61). De esta manera, la imitación resultó un aspecto importante en la práctica musical.

La segunda característica es la improvisación, recurso musical que se desarrolló comúnmente en las actividades cotidianas. Según De la Vega, citado por Enrique Martínez (2004), sostiene que “los agricultores incas improvisaban [...] barbechaban, que era el trabajo de mayor contenido, decían muchos cantares que componían en loor de sus incas” (91). Dicho de otra manera, la improvisación juega un rol importante en la músicas primitivas. Tal es el caso del tono andino que está estrictamente vinculado con la situación social. Sin embargo, “el tono *sucede* en cierto espacio del tiempo, cuyos límites, en teoría, se determinan libremente” (Gruszczynska, 1995: p. 24).

El tercer tratamiento, es el sentido de desarrollo musical llamada-respuesta, que se refiere a la técnica de composición tradicional, que se desarrollada mediante dos frases opuestas. Es decir, que el primer fragmento melódico o la fórmula rítmica poseen el sentido de pregunta, seguida otra frase musical, que hace de respuesta. Este tratamiento musical se utilizaba en los tonos ceremoniales, el cual consistía en la función de grito y seguido por el llanto como respuesta (Gruszczynska, 1995: p. 28). Este recurso se puede ilustrar también en las actividades cotidianas, en donde la actividad consiste de “cantar unos y responder otros lo mismo a modo de arengas cuando siembran o llevan cargas” (Martínez 2006: p. 91).

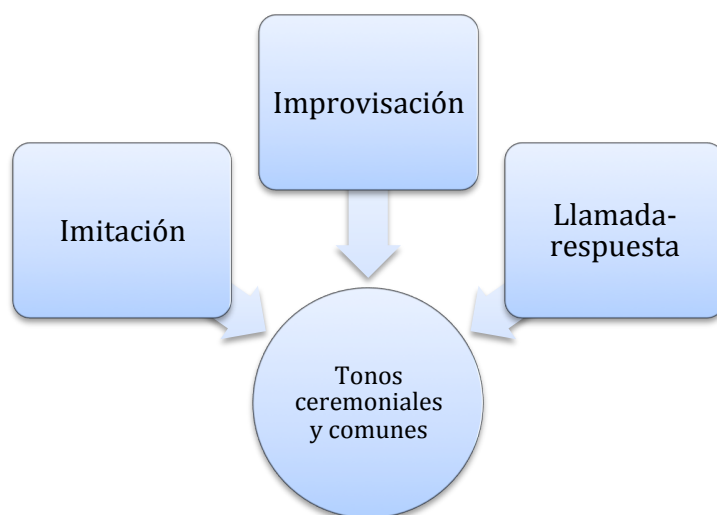


Figura 4. Elementos compositivos del tono andino (taqui)

El tono andino.

La música indígena se comprende desde el tono andino, el cual se caracteriza por modelo melódico-rítmico. Este argumento se sostiene en las crónicas descritas por los historiadores, quienes utilizaban el término de tono⁶ para referirse, describir y definir el carácter de un fenómeno, que les parecía comparable con el sistema medieval de “toni”, “modi” eclesiásticos [...] cuyo término autóctono, del significado general parecido al “tono” español, (que) es la palabra taki (Gruszczynska, 1995: p. 21).

De este modo, es importante conocer los elementos musicales que forman parte de la composición musical indígena. Para ello, el tono andino, se presta para el análisis de este estudio, por ende nos permite comprender las características de la música indígena. El tono andino se considera “como un modelo melódico rítmico que desempeña la función de un signo simbólico en la transmisión social de la información” y, “abarca dos aspectos básicos de la categoría del

⁶ “La palabra tono tiene el sentido de tonada, canción, aire, melodía y es parte de la historia musical de España lo que luce el aria primitiva, o en su primer época, para Italia” (Fundación Juan March, 1983: p. 32)



tono, [...] el aspecto musical (el modelo melódico – rítmico) y el metamusical (significativo)” (Gruszczynska, 1995: p. 21-23).

En cuanto a la tonalidad, este elemento musical no se fundamenta a un sistema basado por la función de sus intervalos y un centro tonal, sino que las sonoridades indígenas estuvieron fundamentados con aspectos extra musicales. Es decir, que la música andina relaciona los elementos musicales (melodía/ritmo) con representaciones extra-musicales, tales como: interpretaciones simbólicas, celebraciones sociales o impresiones emotivas. Tal es el caso, que se puede ilustrar dicha afirmación mediante la siguiente cita, que Pablo Guerrero (2012) describe que “la música indígena se movía en un tempo muy lento para alcanzar un *tempo* dramático, melancólico o amoroso; su melodía se desarrollaba dentro de esquemas pentafónicos: su historia [...] trataba temas amorosos (emotivos)” (8). En particular, dichas características de la música indígena serán comparadas con las características de la música programática o descriptiva nacida en el periodo del Romanticismo (Mostoles, 7). Al retomar lo expuesto, se determina que “el criterio de la identificación de los tonos andinos lo constituye la estructura melódico – rítmica (en relación con los aspectos extra musicales) y no a la tonalidad” (Gruszczynska, 1995: p. 21-23).

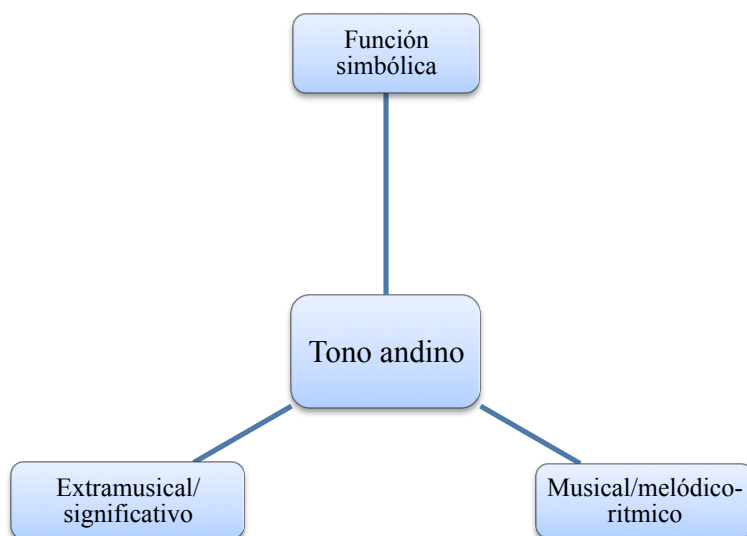


Figura 5. Clasificación del taqui por sus elementos musicales y significado

1.4 El Renacimiento y el Barroco español en la música colonial hispánica

A partir del siglo XVI, el resultado de la conquista española en el Nuevo Mundo se ve reflejado en la fusión de dos mundos opuestos, confrontados entre sí, básicamente, por sus ideologías y costumbres sociales, que son los puntos de tensión que marcaran estos hechos y las características que se determinan en el proceso de aculturación. Este proceso de aculturación, Según Ximena Escudero Albornoz (2000), fue el remplazo de “la naturaleza viviente, medio y fin de sus expresión, por la representación de ideologías foráneas, mezclando la simbología mítica por la cristiana” y como consecuencia a ello se plantea dos interrogantes: ¿Hay pérdida de identidad? o ¿Hay un fortalecimiento en una de las dos culturas?. Éstas dos cuestiones se irán forjando en el desarrollo del análisis de los géneros musicales que se forjaron por el procesos de la aculturación.



Desde finales del siglo XIV hasta el siglo XVI, la misa, (el salmo), el motete y la canción, fueron los principales géneros cultivados por la Europa Occidental y formaban parte de la práctica polifónica, característica del Renacimiento (Kuhn, 2003: p .70-71). Igualmente, “En las prácticas litúrgicas hispanas del Medioevo al entorno musical de la España renacentista [...] se conoce que el canto llano fue, sin duda, el centro y base compositiva de la música religiosa y renacentista, pero también un repertorio infravalorado en la literatura [...] del Renacimiento centrada en las obras maestras de la polifonía vocal” (Manuel del Sol, 2013: p. 570-571).

Este distintivo del estilo Renacentista, característico por la polifonía, se utilizó principalmente en el desarrollo de muchos géneros, incluyendo el madrigal, que junto al resto de géneros, se extendió casi en toda la Europa Occidental. En efecto, se logró la construcción de las principales catedrales de Sevilla y Toledo, donde trabajaron varios músicos pertenecientes al llamado Siglo de Oro de la Polifonía Renacentista Española. Luego, con la conquista española, muchos de estos géneros musicales renacentistas formarían parte del repertorio de las colonias hispanoamericanas (Samuel Claro, citado por Martha Lucía Barriga Monroy, 2006: p. 8).

Por lo antes expuesto, esta corriente fue sostenida por la administración la iglesia cristiana, cuya responsabilidad estuvo a cargo de músicos intérpretes y músicos instructores, quienes fueron los principales representantes del movimiento renacentista. A este argumento Mario Godoy Aguirre (2016) y Enrique Martínez Miura (2004) sostienen que “la música sacra católica dominó por muchos siglos el ámbito espiritual y cultural [...] fue la música oficial, fue la música traída al continente americano por los misioneros europeos que participaron en el proceso de evangelización de América Latina, (cuyo repertorio musical, a más de los géneros mencionados) el canto gregoriano o canto llano, el canto de órgano o música figurada, fueron los mejores soportes para consolidación del proyecto misionero (23).



Posteriormente, en el siglo XVIII, la música barroca española se caracterizó por el uso de los tonos monódicos y polifónicos, “que se cantaban acompañados por instrumentos tales como la guitarra, la vihuela, la arpa, la tiorba, el archilaúd y el clave” (Fundación Juan March, 1983: p. 32), cuyos géneros representativos son los villancicos, romanzas; que su fusión fueron representativos del género español; la chacona españolas e hispanoamericanas; que se caracterizaba por ser picaresco y vulgar, (tema que trataremos más adelante); la folia española, que se caracteriza por ser grave, seria y de origen coral; el canario, el principal de los bailes de requerimiento y rechazo del siglo XVI; el pasacalle, en italiano passacaglia, es una composición con bajo obstinado, al estilo de la chacona con la que veces se ha confundido (Fundación Juan March, 1983: p. 30-36); la jácara, emparentado con el estilo de la chacona y folias serias. Según Miguel Querol, citado por la Fundación Juan March (1983) sostiene que “todas las danzas y los bailes de la época citados, presentan dos vertientes: una popular, callejera, ruidosa y pícaro cuando no obscena, que era bailada por el pueblo; la otra, seria contenida y cortesana. Por lo tanto, todas las danzas instrumentales con variaciones pertenecen a las fiestas cortesanas” (Fundación Juan March, 1983: p. 32-37), que a partir del siglo XVII, muchos géneros musicales incluyendo, los minuetos, valeses, marchas, polkas, pasacalles, contradanzas fueron enviados para el deleite de los salones de la aristocracia criolla, mientras que la clase media y popular se recogía en sus invenciones. En efecto, de esta manera Segundo Moreno citado por Juan Pablo Muñoz (1936), sostiene que “desde el siglo XVII hasta nuestros días casi no puede hablarse, por tales motivos, sino de imitadores” (Muñoz, 1936: p 22).

Partiendo de lo expuesto, el barroco español fue un movimiento artístico importante que se desarrolló en la música colonial hispánica, cuyos géneros musicales no fueron interpretados únicamente para el centro de la atención de las iglesias, sino que también fueron deleitados por



los salones de la aristocracia criolla, cuyos géneros característicos de la época fueron: minuets, vales, marchas, polkas, pasacalles, contradanzas, etc. Por otro lado, la clase media y popular se también aprovecharon esta riqueza musical, especialmente para creación de sus propias invenciones y recreaciones de géneros musicales al estilo musical europeo, tales como: motetes, misas, andantes, oberturas y suites (Muños, 1938: p. 22-23).

El manifiesto expuesto fue importante para varios compositores de la época porque apuntaron en la música indígena como una alternativa para práctica compositiva. De esta manera, la influencia de la música española fue decisiva para forjar el estilo renacentista y barroco sobre la música indígena, según afirma Segundo Luis Moreno citado por Juan Pablo Muñoz (1936) sostiene que “en poco tiempo se establece un divorcio entre la música autóctona, abandonada a su propia rutina, y las exigencias de la vida criolla” (22).

En resumen, para comprender el rol de la música española en la música colonial hispana, es necesario conocer los antecedentes de la música española, tales como: villancicos, romanzas, chaconas, pasacalles, danzas, entre otros, que forma parte del repertorio popular; y, los minuets, vales, marchas, polkas entre otros, que formaron parte del repertorio de la aristocracia europea. De tal manera, que dichos géneros son importantes en el estudio de la música colonial americana porque “parte de la historia de la música de América colonial española tiene una alta dosis de la música europea de los periodos renacentista, barroco, complementada por la música indígena que resistió a la conquista, la música africana y la combinación de las tres corrientes mencionadas” (Godoy, 2007: p. 84).

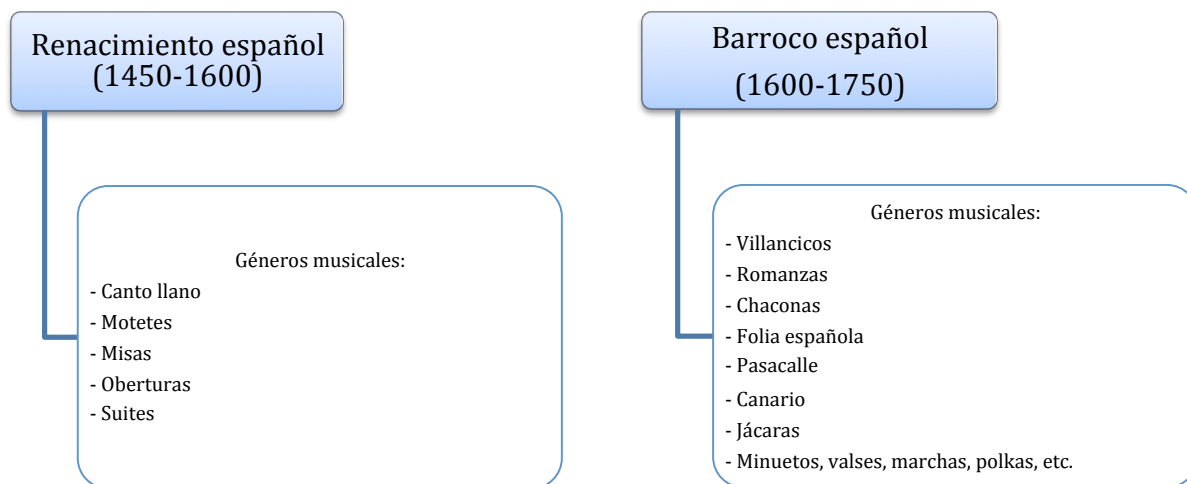


Figura 6. Renacimiento español y Barroco español

1. 5 Proceso del mestizaje musical: aculturación y recombinación cultural

A los inicios, los “Aztecas (siglo VII-XV), mayas (siglo III-XV), incas (siglo XIII-XVI) y demás pueblos americanos creían precisamente [...] en la unidad del Cosmos (Martínez, 2004: p. 12), en donde estos pueblos “buscaban vivir en armonía con la tierra o la Pacha Mama”, y, que mediante “ese contacto y búsqueda se lograba producir las más hermosas canciones, cantos a la madre tierra, a sus frutos, animales, fiestas, arrullos infantiles, cantos de amor etc.” (Godoy, 2007: p. 37). Sin embargo, con la llegada de la corona española, las raíces tradicionales indígenas, así como sus costumbres y otras formas de expresiones, sufrieron cambios importantes, puesto que la influencia de los españoles en el Nuevo Mundo no influyó únicamente en las expresiones musicales indígenas, sino en toda su cultura.

Los cronistas describen que la llegada de España fue decisiva en la cultura indígena, esta “se encargó de cambiar e incluso de eliminar todo tipo de expresión indígena, ya que sus



intereses se ancló fundamentalmente en el dominio de posesión y la explotación mediante esclavitud indígena” (Guerrero, 2012). Sin embargo, su música no se diluyó del todo, sino que persistió a la imposición del régimen español.

En consecuencia, la imposición cultural, político, administrativo y religioso español en la cultura indígena fue significativo en el proceso de aculturación. Es decir, que el proceso de aculturación se determina por la confrontación y asimilación de la cosmovisión indígena frente a la imposición cultural occidental europea. En efecto, la confrontación y la asimilación de éstas dos culturas determina el proceso de la *recombinación cultural*, término que se refiere al uso consiente de elementos de dos o más culturas dentro de un mismo comportamiento personal (Martín y Nuria Rodríguez, 2004: p. 328), el cual es un fenómeno importante para entender la influencia de la música española sobre los *tonos* indígenas.

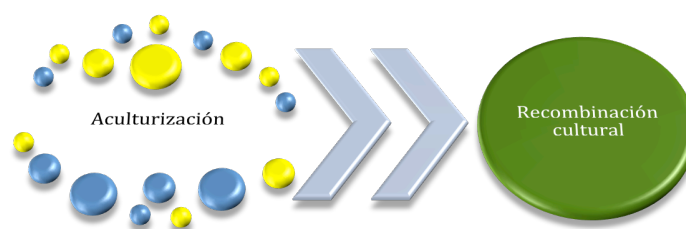


Figura 7. Aculturización y Recombinación cultural

A partir de lo mencionados, se sostiene que los tonos e intervalos de los tonos indígenas o fueron modificados intencionalmente con propósitos de evangelización y difusión de la práctica musical europea (Gruszczynska, 1995: p. 23). Puesto que, la evangelización jugaría un papel determinante en la coacción de los tonos incas, que más tarde esta resistencia es reflejada en la música andina. Un hecho importante en esta simbiosis se manifiesta en Mario Godoy Aguirre (2007), quien sostiene que,



Universidad de Cuenca

La música sacra católica formó parte de esta conquista, que dominó por muchos siglos el ámbito espiritual y cultural, fue la música oficial, fue la música traída al continente americano por los misioneros europeos que participaron en el proceso de evangelización de América Latina (84).

Los acontecimientos expuestos acerca de la música europea y la música indígena reflejan claramente el mestizaje como resultado de la aculturación y el proceso de recombinación cultural, los cuales emergen en el nacionalismo, que es el tema del siguiente capítulo.



CAPÍTULO II

2. El nacionalismo en la música ecuatoriana

2.1 Compositores y géneros de música ecuatoriana

Ecuador es un país que posee una riqueza musical diversa dentro su ubicación geográfica (Costa, Sierra y Oriente) que forma parte de su patrimonio e identidad nacional. Y que en la actualidad constituye un referente de estudio en programas de investigación.

2.2 Breves antecedentes del nacionalismo en la música ecuatoriana

La música ecuatoriana puede ser definida desde varias perspectivas, sean éstas, desde la opinión del compositor, del intérprete o del público en si. Sin embargo, si consideramos el estudio hasta ahora expuesto, deduciremos que la música ecuatoriana es una parte del proceso adoptado por la a culturización, seguido por la recombinación social, e interpretado desde el sincretismo generado como resultado del fenómeno social. Al respecto, la subjetividad de la música es la principal generadora del imaginario social e individual. Es por ello que, la música ecuatoriana debe comprenderse desde su antecedentes, lo que implica conocer las características que lo conforman.

De todos modos, si una sociedad, cuya herencia es la interculturalidad, no está absuelta de preguntarse ¿Qué es y cuáles son las características que determinan la música ecuatoriana? ¿La música ecuatoriana es parte de la identidad colectiva o meramente individual?

Frente al escenario expuesto, la música ecuatoriana se forja desde la interculturalidad, tal como manifiesta Juan Pablo Muñoz Sanz (1938), quien señala que la música ecuatoriana, “nuestra música más o menos popular [...] no es la del indio, ni la del negro y, así, ni la del criollo: es una formidable confusión cosmopolita” (33). Por otro lado, Mario Godoy Aguirre



(2007) sostiene que, el territorio ecuatoriano “al ser un país pluricultural, no (se puede) [...] hablar de la música del Ecuador, sino de las músicas del Ecuador, además estas músicas [...] no son estáticas, son dinámicas, (las cuales) están en constante innovación” (37). De la misma manera, el autor sostiene, que la música ecuatoriana “es un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de signos sonoros, portadores de un mensaje polisémico” (Godoy, 2007: p. 11). Es decir, que “cada signo está en capacidad de generar un significado que opera como nuevo signo y, a su vez generará otros *ad infinitum*, constituyendo, de esta manera, una cadena de representaciones referida a un objeto musical (Vinasco, 2011: p. 13). También se considera que,

Las músicas ecuatorianas actuales, tradicionales o no, son el producto de relaciones interculturales cuyo principal escenario social es la gran ciudad. Son identidades múltiples cuyos gestores han cambiado sus patrones originales con manifestaciones pródigas en elementos culturales entrelazados que construyen nuevos sistemas de valores. (Mullo, 2009: p. 15)

Partiendo de los supuestos anteriores, el encuentro socio-cultural o la recombinación cultural ha jugado un papel importante en la evolución de la música ecuatoriana (Historia de la música). Sobre aquello, Enrique Martínez explica, que antes de la colonia, los cronistas de aquella época describen, que “los argumentos de las composiciones indígenas eran variados” (Martínez, 2004: p. 148), los cuales estaban conformados de tonos incas. Esto indica, que la música inca no se degradó significativamente durante la conquista, sino más bien, se enriqueció con otros elementos musicales traídos de Europa. Este argumento indica que la música latinoamericana, en particular, la música ecuatoriana es el producto de la confrontación de tres etnias durante el proceso de colonización; la hispana, con la llegada de los españoles; la africana



con la traída de esclavos negros; y, la indígena, quienes formaron parte de este mestizaje cultural (Rocca).

En resumen, la música ecuatoriana lleva consigo la semilla de diversas expresiones culturales, de las cuales la música indígena (sierra y costa ecuatoriana) es la portadora de la semilla de los tonos andinos, así como la música afro-ecuatoriana que conserva su ritmo y las formas musicales, que posteriormente será tratada desde una perspectiva musical académica tradicional europea (mulataje), así como los géneros hispanos que fertilizará el mestizaje. Es decir, que todas estas *formas* musicales se contemplan desde el canon musical⁷ como parte del proceso de recombinación cultural, cuyas características intrínsecas están relacionados en el nacionalismo musical ecuatoriano.

⁷ El canon en la crítica musical se refiere al repertorio standard del arte del arte occidental (Rose Subotnik citado por Omar Corrado, p. 3)

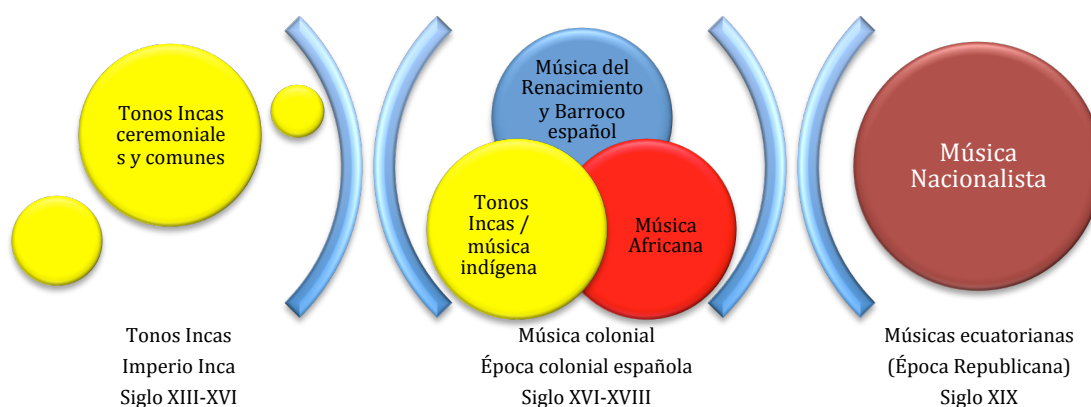


Figura 8. Proceso de aculturización y recombinação cultural

2.3 El nacionalismo en la música ecuatoriana

El Nacionalismo Musical tiene su origen en el Romanticismo. Según Mario Godoy Aguirre (2014) señala que “en la segunda mitad del siglo XIX, en Europa, surgió una corriente llamada “Nacionalismo”, los compositores académicos para sus creaciones recurrieron a la música folclórica, así pretendieron crear identidad nacional”. En otras palabras, que “el nacionalismo surge en consecuencia natural de rechazo a la dominación europea y como una reacción contra el intento de las autoridades metropolitanas de suprimir las expresiones del nativismo” (David P. Appleby citado por Mario Godoy Aguirre, 2014). Sin embargo,



Esta idea política mantiene otra serie de componentes que va hacer suyo esta este estilo musical; tales son el culto al folclorismo o al retorno a la naturaleza, corrientes de opinión que aparecen previamente al nacionalismo como tal, y adquieren plena vigencia en este momento. Ya Rousseau, ilustrado francés, preconizaba al retorno a la naturaleza por entender que el hombre en la civilización tendía a la perversión. Los mismos románticos asumían esta creencia y de ahí su pasión por lo exótico. (Kerchak)

En cuanto al nacionalismo en la música ecuatoriana, tiene su lecho en el pensamiento nacionalista europeo, que se estableció en la segunda mitad del siglo XIX, y, de medio para exponer un sentimiento de pertenencia e identidad a través de obras y composiciones de músicos, poetas, escritores, artísticas plásticos, etc. De tal manera, que dicho sentimiento cobra importancia luego de las revoluciones desatadas en Europa con Napoleón, los países bajos, y América con los acontecimientos revolucionarios liderado por Bolívar, que dichos sucesos, también sirvieron de inspiración tanto para escritores, poetas y músicos, quienes se veían reflejados e identificados a través de una considerable cantidad de versos y canciones.

Las composiciones musicales europeas, fueron creadas en función a los acontecimientos históricos revolucionarios, los cuales sirvieron de motor para resaltar el sentimiento de pertenencia y libertad, y, por medio de sus bailes y canciones, demostraron las características socio-culturales defendida de una sociedad independizada. Para ilustrar, luego de la muerte de Bolívar se compuso La Libertadora, que es una contradanza compuesta expresamente para la ocasión y que le fue dedicada a Bolívar, que junto a otros géneros musicales fueron emblemadas por las familias de clase noble de la época, cuyos géneros se distinguen por contradanzas, valeses, marchas e himnos al estilo europeo. De modo, que sirvieron para mimetizar el sentimiento a



través de la independencia, y, reglamentar en la constitución de la nación (Andrago, 2011, p. 112-113).

Entre las composiciones (música marcial) más relevantes dentro de la música hispana criolla, se cita Las Emigradas, La Vencedora, La Libertadora antes mencionada, La Marsellesa, La Bayamesa y La Borinquena, etc. De la misma manera, “ocurrió en Ecuador con la *Canción al 9 de Octubre*, una marcha patriótica que fue compuesta para celebrar la independencia de Guayaquil en 1820 y, a partir del siglo XX fue declarada himno de la ciudad de Guayaquil y del Cantón Guayaquil, manteniendo la misma letra y con arreglos musicales de Ana Villamil Ycaza (Guerrero, 2005: p. 373). De esta manera, dichas melodías [...] inmortalizaron el momento histórico y, sobre todo, se proyectaron hacia el futuro para dar forma a la identidad nacional (Andrago, 2011, p. 113)

A partir de lo mencionado (siglo XIX), se presta mayor interés por forjar una música ecuatoriana con rasgos estilísticos europeos, cuyos compositores iniciados como directores y compositores de bandas militares, los cuales se destacaron en el ámbito de la música popular y la música marcial (Núñez, 2004). De esta manera, compositores ecuatorianos de la primera generación de músicos nacionalistas ecuatorianos, como son: Francisco Salgado y Segundo Luis Moreno, que paralelo a otros compositores europeos trataron de reivindicar el nacionalismo en sus obras mediante el uso de melodías y ritmos folclóricos y el uso de elementos estéticos musicales heredados de sus antecesores, quienes fueron considerados los mayores exponentes del Romanticismo: R. Wagner, F. Mendelssohn, J. Brahms, F. Chopin y R. Schumann.

Para acotar, R. Wagner es considerado el padre de la escuela musical alemana y uno de los pilares fundamentales del nacionalismo alemán (Linares, 2015: p. 8). y antecesor del grupo de los cinco, cuyos miembros fueron: Balakirev, Cui, Borodín, Rimski-Korsakov y Musorgsky,



quienes marcarían un lugar importante en la historia de la música nacionalista. De esta manera, se puede entender al nacionalismo ecuatoriano como la asociación del géneros musicales vernáculos tratadas con diversas vertientes estilísticas y compositivas tradicionales y contemporáneas.

Por lo tanto, “el nacionalismo, [...] (busca) establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestidos de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (afines a las estéticas del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aún de atonalismo, (es decir) de “modernidad” en la más amplia aceptación de la palabra”, Aurelio Tello citado para Mario Godoy Aguirre (2014). Además, “los nacionalistas ecuatorianos usaban la designación de *música estilizada* para sus obras basadas en motivos populares o indígenas, dentro de modelos técnicos europeos; el compositor Gerardo Guevara (1930-) proponía que se la llamara *música elaborada*” (Guerrero, 2005; p. 31).

Para ilustrar algunas de las generalizaciones anteriores, el siguiente cuadro hace referencia de los compositores importantes de las escuela nacionalista europea y latinoamericana:

Países	Compositores nacionalistas	Clasificación estilística
La música nacionalista en los países Escandinavos (segunda mitad del siglo XIX)		Influencia de tradición germana y francesa
Noruega	Edvard Grieg y Peer Gynt.	F. Mendelssohn, R. Wagner, F. Chopin; J. Brahms, F Chopin y R. Schumann
Finlandia	Jean Sibelius	J. Brahms
Dinamarca y Suecia	Niels Gade y C. Nielsen	R. Schumann y Mendelssohn
La música nacionalista en el centro de Europa		Influencia de tradición germana y húngara



(Inicios del siglo XIX)		
Checoslovaquia	Smetana y Antonín Dvorak	J. Brahms
Hungría	Bela Bartok y Zoltan Kodaly	F. Liszt y J. Brahms
La música nacionalista en Europa del Este (segunda mitad del siglo XVIII)		Influencia de tradición germana
Rusia	Mediados del siglo XIX Grupo de los cinco (Siglo XX) S. Prokofiev, Khatchaturian, Igor Stravinsky y D. Shustakovich	R. Wagner y música folclórica del Cáucaso y Crimea
La música nacionalista en España (Finales del siglo XIX)		Influencia de tradición Polaca-francesa, Austro-húngaro; y, la influencia posromántica alemana el impresionismo francés
España	Etapla primera: Isaac Albéniz y Enrique Granados	F. Chopin y F. Liszt
	Etapla segunda: Manuel de Falla y Joaquín Turina.	M. Ravel y C. Debussy; M. Ravel, I. Stravinsky y el grupo de los cinco
La música nacionalista en América Latina (Inicios del siglo XIX)		Influencia de la tradición Polaca-francesa, Austro-húngaro; y, la influencia posromántica alemana, impresionismo francés e hispana latinoamericana
Chile	Pedro Allende Sarón, Julio Numhauser	R. Schumann, C. Debussy, Manuel de Falla y F. Chopin
Brasil	Heitor Villa-lobos	J. S. Bach, Folclor carioca
Venezuela	José Peñín, José Antonio Lamas, Juan Bautista Plaza, Vicente Emilio Sojo y José Antonio Calcaño	Música popular tradicional y folclor Venezolano, música tradicional hispana
Argentina	Ángel Villoldo, Rosendo Mendizábal, Ernesto Ponzio y Carlos Gardel	Tango: fusión de las tradiciones cubanas, europea-francesa, hispanas, indígenas, africanas, italianas y de la cultura gauchesca.



Ecuador	Compositores ecuatorianos	Influencia de tradición italiana, alemana, rusa, francesa y rumana
Precursores: (aprox. 1840 -)	Juan Agustín Guerrero	Escuela italiana y francesa
	Domenico Brescia (italiano)	
Primera Generación: (aprox. 1870 - 1890)	Segundo Luis Moreno Francisco Salgado Sixto María Durán Cárdenas Pedro Traversari	Escuela italiana
	Nicolás Abelardo Guerra Salvador Bustamante Casimiro Arellano.	Otras escuelas
Segunda Generación: (aprox. 1890 – 1920)	José Ignacio Canelos Morales Luis Humberto Salgado	Escuela alemana: expresionismo, serialismo y dodecafonismo (música europea y música indígena-hispana)
	Luis Humberto Salgado	Escuela rusa
	Belisario Peña Ponce	Escuela italiana
	Ricardo Becerra, Ángel Honorio Jiménez, Inés Jijón, Néstor Cueva, Clodoveo González, Gustavo Salgado, José Ignacio Canelos, Juan Pablo Muñoz Sanz, Alberto Moreno	Otras escuelas
Tercera Generación: (aprox. 1920 – 1950)	Corsino Durán, Luis Mata Mera, Edgar Palacios, Ángel Honorio Jiménez, Néstor Cueva Negrete, Ricardo Becerra, Víctor Carrera,	Otras escuelas
Cuarta Generación (aprox. 1950 -)	Gerardo Guevara Viteri Milton Estévez Arturo Rodas	Escuela francesa
	Mesías Maiguashca	Escuela alemana
	Blanca Layana	Escuela rusa
	Julio Bueno	Escuela rumana.



	Carlos Bonilla Chávez, Terry Pazmiño, Claudio Aizaga, Jacinto Freire Camacho, Patricio Mantilla Ortega, Diego Luzuriaga, Álvaro Manzano, Enrique Espín, Carlos Coba Andrade.	Otras escuelas
--	--	----------------

Figura 9. Nacionalismo musical en los países europeos y americanos

(datos obtenidos de Héctor Linares González (2015), Pablo Guerrero (2015) y Julio Bueno (1997))

Estilos de música europea.

El estilo musical de los géneros de tradición europea se “manifiesta en el uso que los artistas (condicionados por los factores geográficos, políticos, sociales y religiosos del entorno en que les toca vivir), hacen de la armonía, textura, melodía, ritmo, etc., e implica el dominio de una técnica, una concepción de la forma, un ideal de belleza” (Aizenberg y Restiffo Marisa, 2015 p. 25), cuyas características musicales se reflejan en las particularidades estilísticas de cada periodo: Renacimiento, Barroco, Clásico, Romántico, entre otros periodos,. de los cuales influyen directamente o indirectamente en la práctica compositiva tradicional o moderna.

En el siguiente cuadro se expone las características musicales así como los principales representantes o compositores de los estilos de cada periodo musical europeo:

ESTILOS MUSICALES DE TRADICIÓN EUROPEA	
Elementos musicales	Características de los elementos musicales
MÚSICA GRIEGA (s. V A.C.)	
Formato	- Vocal sin acompañamiento.
Sistema	- Modos griegos.
Melodía	- Escalas en base de tetracordios. - Cromática. - Enarmónica. - Diatónica.



Ritmo	- Ritmo uniforme en base del pie métrico ⁸ . - Métrica ternaria.
Armonía	- En función de intervalos cadenciales.
Textura	- Mono-fónica.
Técnica compositiva	- Isorritmias. - Repetición.
Función	- Mística. - Metafísica. - Simbolismo.
Referentes	“Seikilos de Tralles; Stasimon”.
EDAD MEDIA (1300-)	
Formato	- Vocal (litúrgica) y música instrumental improvisada.
Sistema	- Modos eclesiásticos (Modal).
Melodía	- Uso de neumas ⁹ .
Ritmo	- Figurado: figuras simples y compuestas. - Ritmo de verso libre. - Métrica ternaria.
Armonía	- Modos auténticos. - Modos plagales (finalis).
Textura	- Monofónica.
Técnica compositiva	- Isorritmos. - Isomelismas. - Imitación. - Estructuras simples ¹⁰ y regulares. - Saltos cortos de intervalos. - Línea melódica ondulada. - Organum . - Melismas.
Función	- Música religiosa (Cantos gregorianos). - Música profana (trovadores, juglares.) .

⁸ Pie métrico: repetición de un determinado patrón de sílabas de duración larga o breve utilizado en cada género: yambo, troqueo, dáctilo, etc., (Aizenberg y Restiffo, 2015: p. 31).

⁹ Neumas: pequeños signos ascendentes y descendentes que se escriben sobre las palabras del canto llano

¹⁰ Estructuras simples: Estructuras de la misa (Introito, Kyrie, Gloria, Plegaria, Epístola, Gradual, Aleluya, Evangelio, Credo, Ofertorio, etc., (Aizenberg y Restiffo, 2015: p. 47).



	- Teocentrismo. - Simbolismo.
Forma musical (estructura)	- Formas simples –Música religiosas: Organum Duplum, conductus, Canto llano, Discanto (Cantos Gregorianos).
Compositores	- Escuela de Notre Dame (s. XIII): Leonín, Perotín. - Ars Nova (s. XIV): Vitry, Machaut.
RENACIMIENTO (1450-1600)	
Formato	- Vocal (acapella), instrumental o canto solista acompañado (Air). - Mixto (instrumental y vocal)
Sistema	- Tonal/ modal.
Melodía	- Consonancia y disonancia. - Líneas melódicas en función al texto. - Uso de cromatismos.
Ritmo	- Pie métrico simples. - Métrica binaria.
Armonía	- Acordes de triadas. - Armonía modal, concepción horizontal.
Textura	- Homogénea. - Monofonía. - Homofonía. - Polifonía imitativa (tres y a cuatro voces).
Técnica compositiva	- Cantus firmus. - Isorritmos. - Isomelismas. - Imitación continua y sintáctica. - Cantus firmus. - Ornamentaciones. - Contrapunto. - Colla partes (instrumentos que duplicaban la voz). - Repetición de secciones. - Relleno armónico y rítmico.
Función	- La música prevalece sobre el texto (uso de la imprenta) - Reflejo de la perfección divina, equilibrio, deleite. - Religiosa/profana.



	- Conciencia estructural y sonora (humanismo).
Forma musical (Estructura)	- Formas religiosas : misas, motetes - Formas vocales seculares: chanson borgoñona, madrigal e himnos. - Formas instrumentales
Compositores	- Dufay, Ockeghem, Josquin, Palestrina...
BARROCO (1600 – 1750)	
Formato	- Vocal (ópera). - Instrumental. - Mixto: Instrumental/vocal.
Sistema	- Tonalidad mayor y menor (concepción vertical). - <i>Temperamento igual</i> (afinación).
Melodía	- Uso de la disonancia (expresividad). - Saltos interválicos. - Cromatismos. - Intensifica el impacto de las palabras (texto prevalece sobre la música).
Ritmo	- Ritmo basado en acentos reculares. - Pulsaciones constantes (ritmo uniforme - <i>expansión continua</i>).
Armonía	- Acordes funcionales, cadencias (Tónica-dominante). - Armonías cromáticas.
Textura	- Monodia – bajo continuo (Barroco temprano). - Homofonía/ melodía con acompañamiento (Barroco medio – C. Monteverdi). - Polifónica (Barroco tardío – J. S. Bach). - Textura polarizada (bajo continuo)
Técnica compositiva	- Armonía – contrapunto (<i>unidad en la diversidad</i>). - Bajo continuo o cifrado. - Dinámica (luz y sombra – <i>dinámicas en terraza</i>). - <i>Stilo Concertato</i> (contrastes y combinaciones de diferentes instrumentos). - Improvisación. - Imitación polifónica (canon y fuga)
Función	- Dominio de la técnica. - Música en función a los afectos, <i>movimiento de los afectos</i> (Expresivo). - Músico virtuoso (instrumental y vocal). - Interés en los aspectos socioculturales fronterizos (<i>exotismo</i>). - Surgimiento del teatro público.



Forma musical (estructura)	- <i>Opera seria, cantata</i>, canción, corales, ballets, madrigal solístico, ariosos, canzonetas, ritornelli, sinfonías instrumentales, <i>stilo antico</i> y <i>villancicos</i>¹¹ (Formas simples y compuestas). - Trio - sonata - Fugas, Conciertos, Arias - Formas binaria y ternaria. - Concierto sacro. - Concierto instrumental. - Música religiosa (vísperas, misas, magnificats, motetes y salmos) - Barroco tardío: - Concierto para solista y orquesta. - Concierto grosso. - Suites (Allemanda - alemana, sarabanda - española, giga - inglesa, courante-francesa, gavota, bourrée y el minuet (danzas populares).
Compositores	- Monteverdi, Purcel, Vivaldi, Rameau, Handel, Bach...
CLASICISMO (1750 – 1820)	
Formato	- Vocal (virtuoso). - Instrumental (virtuoso). - Mixto (instrumental/vocal)
Sistema	Tonalidad mayor y menor. Modulaciones cercanas.
Melodía	- Escalas mayores y menores (sub-escalas: armónica y melódica) - Melodías líricas y elegantes (cantábile). - Melodías por grado conjunto, saltos cortos (arpeggios). - Cromatismos (expresivo y estructural).
Ritmo	- Tiempo estable. - Metros básicos: 2/4, 3/4, 4/4, o 6/8. - El ritmo funciona junto con la melodía y la armonía para clarificar la estructura simétrica de frases y cadencias. - Vitalidad rítmica.
Armonía	- Cadencias definidas (antecedente y consecuente) - Armonía vertical
Textura	- Melodía con acompañamiento.

¹¹ Stilo antico y villancico: formas de música utilizadas en el Barroco Americano (Stilo antico - música con texto en latín; villancico – música con texto en lengua vernácula)



	- Variabilidad de texturas dentro de un mismo movimiento.
Técnica compositiva	- Repeticiones y secuencias. - Simetría de las frases y cadencias (equilibrio). - Dinámicas contratantes y equilibradas. - Pausas dramáticas, trémolos, pizzicatos, etc. - Cambio de color instrumental en cada sección.
Función	- Razón sobre toda las cosas. - Música eclesiástica. - Música de uso civil. - Música para entretenimiento. - Claridad y objetividad; Unidad y variedad. - Estética de la realización de lo bello. - Música pura.
Forma musical (estructura)	- Frases simétricas de cuatro compases. - Formas simples y complejas. - Sonata (referente al formato), instrumental para uno o dos instrumentos. - Ciclo sonata (referente a la estructura). - Forma sonata (Forma compleja: contraste entre áreas tonales de grandes secciones: exposición, desarrollo y reexposición). - Menuet, rondó sonata, orquesta clásica (orquesta sinfónica). - Orquesta de cámara (cuarteto de cuerdas). - Ópera clásica y Buffa.
Compositores	- F. J Haydn, W. A. Mozart, L. V. Beethoven (transición clásica – romántico), Schubert.
ROMÁNTICO (1820 – 1900)	
Formato	- Música instrumental y vocal (virtuosismo)
Sistema	- Sistema tonal de estilo clásico.
Melodía	- La melodía como esencia de la música. - Melodías cantábiles (lírico). - Melodías estructuralmente distorsionada (alteración en las melodías simétricas clásicas) - Uso de notas extrañas.
Ritmo	- Ritmo flexible. - Cambios de tempo, métrica.



	- Combinación de ritmos diferentes (5/4, 7/8) y de sincopa.
Armonía	- Armonía tonal de estilo clásico con rasgos cromáticos y disonantes (tensión en pasajes importantes). - Desintegración de la forma y la armonía. - El uso de la cadencia rota. - Armonía extraña. - Acorde alterados y cromatizaciones (movimientos semitoniales continuados) - Armonía cromática (Wagner). - Acordes quebrados (Chopin)
Textura	- Textura gruesa y opacada. - Polifónica, melodía con acompañamiento.
Técnica compositiva	- Rango de dinámica amplia. - Agógica: impulsivo (violentos contrastes de pianísimo fortísimo) - Técnica orquestal (arte de la orquestación). - Variedad de términos expresivos (dolce, cantábile, dolente, con amore, gioioso. - Crecimiento del sentimiento nacionalista del siglo. - Inspiración en el folklore y en la naturaleza de sus países nativos. - Inclusión de canciones y danzas populares al repertorio compositivo. - Improvisación. - Escritura cromática, predomina la tonalidad menor. - Uso frecuente de las modulaciones. - Contrapunto de artificios imitativos. - Cambios continuos de color. - Composiciones publico ideal (posteridad)
Función	- Artista insociable, bohemio. - Intima relación con los sonidos – sueños/pasiones (carácter subjetivo, misterio, extraño, inconsciente, sobrenatural). - Estética de lo sublime – oscuridad, ambigüedad, subjetividad. - Vida interior del artista (humana). - Música ligera para consumo y entretenimiento de la burguesía (s. XVIII). - Música para el pueblo (s. XIX). - Uso de la imprenta en a difusión de partituras. - Separación entre los papeles de compositor e interprete. - Surgimiento del director de orquesta. - Música programática, música incidental.



	- Concepción de la música horizontal y vertical. - Oscuridad, ambigüedad y subjetividad. - Drama musical, verismo (realismo). - Revolución, originalidad (sin ruptura) – Libertad, pasión. - <i>Estilos nacionales</i>, mensaje universal. - Florecimiento de lenguajes musicales nacionalistas (húngaro, polaco, ruso, bohemio, escandinavo).
Forma musical (estructura)	- Formas simples: piezas de salón, danzas, canciones, lied. - Poema sinfónico o la sinfonía coral. - Sinfonías, conciertos u otros géneros con tendencias populares. - Piezas para piano (preludio, intermezzo, nocturno, impromptu). - Obertura de concierto. - Formas complejas: suite. - Sinfonía programática. - Idem, poema tonal, lied, miniaturas para piano.
Compositores	Beethoven, Schubert, Chopin, Berlioz, R. Wagner, Brahms, Clara Schuman, Robert Schuman, F. Mendelssohn, Tchaikovsky...
NACIONALISMO EUROPEO (s. XIX)	
Formato	- Vocal (lírico), instrumental y mixto
Sistema	- Tonos y rasgos modales de las canciones populares. - Hegemonía del sistema tonal bimodal¹². - Modalismo. - Sistema cuartal.
Melodía	- Bel canto¹³. - Escalas pentatónicas y anhemitónicas¹⁴ - Escalas sintéticas, escalas héxatónicas (escalas de tonos enteros- Influencia Debussiana). - Arpeggios combinadas con escalas pentafónicas y escalas diatónicas tratadas. - Escala octatónica. - Escala cromática y escala de tonos enteros. - Desarrollo melódico en octavas y en unísono.

¹² Bimodal: yace en la simultaneidad de los modos, mayor y menor, en triadas que tiene la misma raíz (Ubieta, 1998).

¹³ Bel canto: estilo caracterizado por floridas líneas melódicas cantadas por voces de gran agilidad (Aizenberg, Marisa Restiffo, 2015: p. 153).

¹⁴ Escala anhemitónica: escala separada por tonos enteros e intervalos de una tercer dentro de una misma octava (Silva, 2015: p. 46)



Ritmo	- Uso de ritmos propios de cada región. - Ritmos hispanos (tradición española y andaluza). - Métrica alternada (ritmos exóticos). - Contraste en los impulsos rítmicos. - Flexibilidad rítmica. - Pedales, ostinatos rítmicos y melódicos.
Armonía	- Características armónicas propias de las culturas nacionales. - Modulaciones constantes. - Armonía quartal. - Acordes en función al colorismo que al armónico (Debussy). - Acordes con una atmósfera impresionista (Chopin)
Textura	- Polifónica, canon, - Polimetrías, polirrítmias, - Isorrítmias.
Técnica compositiva	- leitmotifs¹⁵. - Uso de pedales y ostinatos rítmicos y melódicos. - Vertiente popular: Modos tetráfonos, modos heptáfonos tradicionales, pentafonías, inflexiones modales, modalidad sintética y uso de dominantes. - Vertiente occidental europeo: Cromatismo polimodal, escala cromática, escala de tonos enteros, construcciones de acordes por terceras menores y otros intervalos de menor proporción, sistema quartal, escala octatónica y simétrica (Estilo Bartokiano). - Balance rítmico. - Tensión y distensión.
Función	- Expresiones inmediatas del sentimiento humano. - Identidad nacional (concepto de libertad). - Descripción de tiempos remotos. - Énfasis de los elementos puramente musicales; los estados emocionales; y, la exploración de los factores psicológicos de los personajes (Estilo de la ópera). - Vinculación directa con un sentimiento de pertenencia a un determinado conjunto de social, político y cultural. - Argumentaciones sobre sus historias y leyendas tradicionales. - Fusión entre pintoresquismo y lirismo romántico. - Neoclasicismo (influencia clásica).

¹⁵ Leitmotifs: motivos conductores, los cuales tiene un significado específico, que es la representación sonora de un personaje, una situación, una emoción, un objeto o una idea de la trama argumental (Aizenberg, Marisa Restiffo, 2015: p. 155).



Forma musical (estructura)	- Formas simples y compuestas. - Mazurcas, danzas eslavas, rapsodias, óperas, ballets, poemas sinfónicos, operettas. - Canciones y danzas populares. - Formas simétricas.
Compositores	- F. Chopin, Liszt, Sibelius (Finlandia), Elgar (Inglaterra) y Joaquín Turina (España). - Balakirev, Cui, Borodín, Mussorgsky y Rimsky Korsakov (Escuela Rusa.) - Dvorak y Smetana (Escuela Checa). - M. Ravel. C. Debussy
NACIONALISMO AMERICANO (Mediados del siglo XIX-XX)	
Forma	- vocal, instrumental, mixto, electro-acústico, digital.
Sistema	- Superposición de modos: mayor y menor. - Bimodalidad. - Atonalismo, dodecafonismo y el serialismo (Universalismo) - Microtonalismo.
Melodía	- Escalas seudolidia menor con giros pentafónicos. - Bitematismo (con una coda y un final instrumental). - melismas, silábicas. - Frases melódicas descendentes y atonas. - Melodía folklórica vestido con un ropaje armónico europeo. - Escala menor melódico europeo. - Cromatismos. - Escala heptatónica (mayor y menor diatónica), pentatónica (anhemitónica) - Frases melódicas cromatizadas. - Bajo ondulado en arpeggios. - Tritonía.¹⁶
Ritmo	- Ritmos sesquiálteros verticales. - Ritmos simple y complejos (binarios y ternarios). - Síncopas. - Variaciones rítmicas dentro de un mismo metro (polirrítmias) - Ostinato rítmico-melódico (características afroamericano: Cuba y Brasil).
Armonía	- Cadencias tonales europeas (conclusivas y suspensivas). - Armonía secundal, tertian, cuartal, quintal, mixturas.

¹⁶ Tritonía: basado únicamente en el fenómeno natural de la tritonía (escala de tres sonidos) (Vega, 1976: p. 16).



Textura	- melodía con acompañamiento. - Homofonía- polifónica. - Polifonía vocal.
Técnicas compositivas	- Composiciones que conservan todo los elementos de la canción popular folklórica (melodía, forma, plan tonal y ritmo) enriquecido tan solo el aspecto armónico. - Composiciones que conservan dos o tres elementos de una especie folklórica y el resto elaborado libremente por el músico, en las cuales suelen alternar metros y llevar un acompañamiento mas refinado y rebuscado. - Composiciones que reúnen cadencias, vocalizaciones, diseños rítmicos-melódicos de distintas especies, elaboradas libremente por el compositor (Aretz, 1993: p. 41). - Cromatismos, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, aleatoriedad, música electrónica, etc. - Repetición continua y casi invariable de un único diseño rítmico-melódico, sobre el cual se van estructurando las distintas secciones de la pieza musical (Aretz, 1993: p. 49). - Canto popular con el serialismo o la música electroacústica. - Tendencias posteriores: el atonalismo, el neoclasicismo, el romanticismo y el eclecticismo o nacionalismo (las que frecuentemente se combinan entre sí, simultáneamente, en la obra de un mismo compositor) (Aretz, 1993: p. 58).
Función	- Temática influenciadas de la ópera, ballet o poema sinfónico en función a leyendas indígenas o de las altas culturas aborígenes de América (temas incaicos, aztecas, tupimambáes, auracanos u otros grupos autóctonos americanos). - Sonotipos y mitos indígenas. - Revolución temática. - La música en función a la búsqueda de la renovación, la búsqueda y la experimentación (Aretz, 1993: p. 43)
Forma musical	- Monotemática. - Formas simples y complejas. - Suites, sinfonías, fantasías, poemas sinfónicos. - Danzas, Choros, Valses, etc.
Compositores	- Alberto Ginasterra, H. Villalobos, Leo Brouwer, Carlos Chávez, Camargo Guarnieri, Amadeo Roldan, Ardevól, Caturla, Alberto Villalpando, Domingo Santacruz, Roque Cordero, Julián Carrillo, Francisco Zumaque, Héctor Quintanar, Gerardo Guevara, Mesías Maiguashca, Luís Humberto Salgado entre otros.



NACIONALISMO ECUATORIANO (s. XIX y XX)	
Influencia	- Romanticismo: Beethoven, Wagner, Mendelssohn, Brahms, Chopin, Rimsky Korsakof, Puccini y Schumann, entre otros. - Neo-clasicismo: C. Debussy (impresionismo), Ravel (impresionismo/ expresionismo) - Neo-clasicismo formalista: I. Stravinsky, Paul Hindemith (serialismo) - Neo-romanticismo: A. Schoenberg (Expresionismo/ dodecafonía), Bela Bartok (impresionismo/expresionismo/nacionalismo), A. Webern (atonalismo/ puntillismo/ expresionismo).
Formato	Vocal, orquestal instrumental, mixto, electro acústica.
Sistema	- Modalismo, bitonalismo, bimodalismo, politonalismo, neomodalismo, atonalismo, microtonos.
Melodía	- Escala musical de cinco sonidos. - Pentafonía menor, tetrafonía, escala melódica menor, cromática y octatónicas. - Relaciones interválicas de cuartas y quintas.
Ritmo	- Ritmo: compas binario simple (2/4); compás binario compuesto (6/8); compás ternario simple (3/4). - Cambio de métrica: polimetría - Pedales, ostinatos melódicos y rítmicos.
Armonía	- Acordes tertian, quartal, quintal (quintas superpuestas) - Clusters, exacordios, mixturas.
Textura	- Homofonía, polifonía imitativa, melodía acompañada. - Monorrítmia, polirrítmia, homorrítmia.
Técnicas compositivas	- Repetición, imitación, secuencias. - Repetición continua y casi invariable de un único diseño rítmico-melódico.
Función	- Temática influenciadas de la ópera, ballet o poema sinfónico en función a leyendas indígenas o de las altas culturas aborígenes Incas.
Forma musical	- Danzante, pasillo, sanjuanito, yaraví, albazo, yumbo, tonadas, aire típico, alza. - Formas compuestas: - Orquesta sinfónica, orquesta de cámara, sonatas, poemas sinfónicos, ballets, operetas, conciertos para solistas, suites, música de cámara, rapsodias, fugas - Formas simples: - Barcarlas, canciones, cantatas, himnos, marchas, música sacra, nocturnos, oberturas, pasillos, delirar, pasodobles, polkas, preludios, romanzas, rondeñas, valeses, villancicos, misas, corales, burrué, recitativo, poema coral, capricho, arias, rondas, fantasías.

Compositores	- Segundo L. Moreno, Gerardo Guevara, L. H. Salgado, Corsino Durán, Sixto M. Durán, Belisario Peña Ponce, Mesías Maiguascha, entre otros.
---------------------	---

Figura 10. Características de estilos musicales de tradición europea, americana y ecuatoriana.

En síntesis, la música ecuatoriana académica (música elaborada) se determina por la relación de los siguientes aspectos: géneros musicales vernáculos, estilos musicales de tradición europea y funcionalidad.

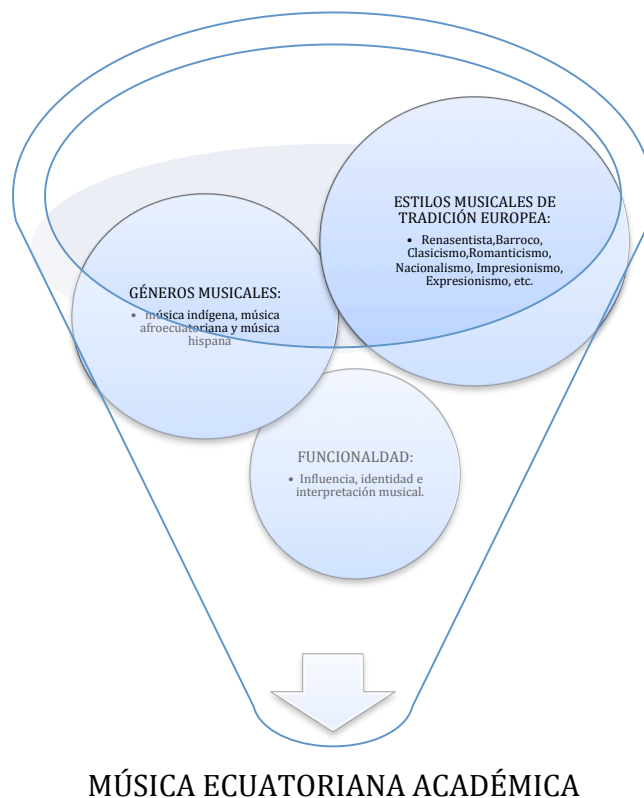


Figura 11. Música ecuatoriana académica

2.4 Compositores nacionalistas ecuatorianos

En esta dirección, el esfuerzo se orienta en clasificar los desempeñados compositores nacionalistas con relación a lo antes expuesto, quienes tienen un rol importante en la música ecuatoriana. Así mismo, analizar brevemente sus principales características estéticas



determinadas en sus obras. A quienes nos referimos, se menciona a Segundo Luis Moreno (primera generación), Dr. Sixto M. Durán (primera generación), Belisario Peña Ponce (Segunda Generación, Luis Humberto Salgado (segunda generación), Gerardo Guevara Viteri (tercera generación) y Leonardo Cárdenas Palacios (contemporáneo).

Domenico Brescia (1866-1939)

Domingo Brescia (1866-1939) nació en Pirano, península de Istria al norte de Italia. Su formación se debe a sus maestros, José Ventrella, alumno de Giuseppe Severio Mercadante, que le enseñó armonía, contrapunto, piano y violín. En 1885 realizó sus estudios de contrapunto y composición en el Real Conservatorio de Milán, cuyos compositores fueron los maestros Mapelli y Ponchielli. Posterior a ello, obtiene el título de *Maestro de Armonía, Contrapunto, Fuga e Instrumentación*, y, más tarde, por su grado de conocimiento es reconocido como *Maestro de Alta Composición* (Guerrero, 2002: p. 346). Luego de su estadía en Bolonia, en 1892 viaja a Chile como maestro de coro de una compañía lírica, que luego de haber cumplido sus funciones en dicho cargo, se dedicó a la enseñanza particular de música, en especial la música vocal. Durante su permanencia en la ciudad sureña, escribe varias obras, de las cuales compuso la cantata *Alla Scienza y Danzando en la Era*, que se trata de una composición de pasajes bíblicos con melodías de índole folclórica. Brescia a más de escribir arreglos y versiones musicales italianas adaptadas para distintos instrumentos, compuso la *Suite Mignone*, al igual que *Festa Campestre*, ambas editadas en Italia. Sin embargo, su herencia apreciada por los chilenos, está en su ópera en tres actos, *La Salinara*, que sería una de sus obras trascendentales que reflejaría su formación como compositor (García, (s.f): p. 48).

Posteriormente, en 1904 Brescia deja el conservatorio de Santiago y viaja a Ecuador donde sus conocimientos es aprovechado por Francisco Salgado y Segundo Luis Moreno,



quienes serían los representantes de la escuela de Brescia. Por consiguiente, Brescia permaneció en el país hasta 1911, que durante ese tiempo, recogió música autóctona y mestiza ecuatoriana, escribió sinfonías, en las cuales se refleja células de sangre ecuatoriana. De esta manera, se reconoce que Domingo Brescia fue el primero en componer música nacional ecuatoriana (Francisco Salgado citado por Guerrero, 2002: p. 347).



Figura 12. Domingo Brescia¹⁷

Segundo Luis Moreno (1882-1972)

Musicólogo, compositor y director de banda nace en Cotacachi, Imbabura el 3 de agosto de 1882 y fallece en Quito el 18 de noviembre de 1972. La influencia musical por parte de su familia le llevó a formar parte de la banda del cantón de Cotacachi, la misma que le permitió acercarse a la música popular, que sería sobre el cual escribiría sus primeros ensayos. Además, Moreno inició sus estudios musicales de ejecución con Agustín Enríquez y fagot, teoría musical,

¹⁷ Extraído del blog Memoria Musical del Ecuador de Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez (2012)



solfeo, estética y composición musical con el director del plantel Domingo Brescia (Guerrero, 2005: p. 929).

Con respecto a sus trabajos de investigación, Moreno inicia recopilando músicas indígenas y populares, con fines compositivos; posteriormente usada para sus trabajos musicales. En particular, para escribir la gama de obras musicales de las que se han considerado importantes para reconocer a Segundo Moreno dentro de la “primera generación que teorizó sobre el nacionalismo musical ecuatoriano, una confluencia ideológica-musical con referentes indígenas, mestizos y el academicismos europeo” (Guerrero, 2005: p. 929).

Dentro de sus amplio repertorio musical se puede listar los siguientes géneros musicales: barcarolas, canciones, cantatas, himnos, marchas, música sacra, nocturnos, oberturas, pasillos, delirar, pasodobles, polkas, preludios, romanzas, rondeñas, san juanitos, suites, vales, villancicos, yaravies (Guerrero, 2005: p. 941).



Figura 13. Segundo Luis Moreno¹⁸

¹⁸ Guerrero, Pablo (2013). Memoria Musical del Ecuador. Fotografía extraída de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/p/partituras-de-musica-ecuatoriana.html>



Dr. Sixto M. Durán y Belisario Peña Ponce.

Al referirnos a la música nacional ecuatoriana, no se debe pasar en alto los aporte de compositores ecuatorianos, quienes formaron parte del proceso de desarrollo musical ecuatoriana, entre ellos están: intérpretes, arreglistas, compositores y pedagogos, quienes fortalecieron no solo el repertorio musical sino, que también se preocuparon por desarrollo de la enseñanza musical, como es el ejemplo del Dr. Sixto M. Durán, que introdujo en la educación musical la enseñanza de asignaturas de Armonía, Acústica, Fraseo y Contrapunto, cuyas materias que complementaron la formación futura de nuevos compositores ecuatorianos (Guerrero, 2002: p. 346). Y, desde luego, no cerrar antes este subtema, sin antes mencionar al compositor Belisario Peña Ponce, que con su experiencia musical influenciada de compositores italianos importantes de la época, tales como: Casella y Pizzeli, dicho compositor ecuatoriano, no descartó la posibilidad de introducir su sólida escuela en la formación musical ecuatoriana (Muñoz, 1938: p. 27).



Figura 14. Dr. Sixto M. Durán y Belisario Peña Ponce¹⁹

¹⁹ Fotografía extraída de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Guerrero, 2005: p. 1109)



Luis Humberto Salgado (1903-1977)

La trayectoria de Luis. H. Salgado fue ampliamente diversa dentro de las ramas artística, que son la composición, la ejecución instrumental (piano) y la crítica musical. “Hijo del compositor Francisco Salgado Ayala, fue quien lo inició musicalmente, así como le influyó para que formara parte del grupo de compositores nacionalistas”. Según Pablo Guerrero Gutiérrez (2005) señala que Luis H. Salgado “tenía una tendencia nacionalista cosmopolita, la estructura en que se asienta es sencilla, sin embargo elegante y, a veces, imponente” (937).

No obstante, de acuerdo a los aportes compositivos de Salgado, ponen en duda para “algunos que piensan que no debería ser encajonado como nacionalista por su eclecticismo e incursión en diversos estilos, la mayor parte de su obra está signada por esas raíces profundas de la música indígena y popular que lo marcaron a lo largo de su vida, las mismas que se hallan subyacentes incluso en sus obras más modernistas, cuyos conceptos musicales procuró conciliar lo antiguo con lo moderno. Al respecto, se ilustra un amplio repertorio que consta más de ciento treinta obras para distintos formatos, desde pequeñas piezas hasta grandes obras maestras, tales como: sonatas, poemas sinfónicos, ballets, operetas, conciertos para solista y orquesta, melodramas, barcarolas, preludios, misa cameral, himnos, música de cámara, nocturnos, romanzas, rapsodias, marchas, óperas – ballet; y dentro de la listas de variaciones, suites, fugas, corales, zarabandas, burrée, recitativos, rondeñas, poema coral, caprichos, rapsodias, suites, música de cámara, música de bandas, conciertos, cantatas y sinfonías se componen sus partes con músicas indígenas y populares como: san juanitos, yaravíes, danzantes, albazos, tonadas, danzas, yumbos, aire típico, pasillos, pasacalles, tonadas, alza, canción de cuna, aire de yumbo, danza criolla, danza nativa, etc. (Guerrero, 2005: p. 1241-1255).



En cuanto a su estilo compositivo, Salgado usaba la técnica más vanguardista, la cual interactuaba con elementos melódicos rítmicos tradicionales, que consiste en el rompimientos de líneas melódicas pentafónicas o heptafónicas con sustratos pentafónicos. En las conceptualizaciones expuestas, Alzamora, citado por Pablo Guerrero Gutiérrez (2005) resumía así una de sus obras: “La estética que anima su segunda Sonata para piano, se halla ubicado dentro del Eclecticismo musical”(1243). Es decir, según la naturaleza, según este autor, el estilo de Salgado no se encajona en el clasicismo moderno, ni en el neo-romanticismo de ribetes expresionistas (atonalismo, serialismo, dodecafonismo).



Figura 15. Luis Humberto Salgado²⁰

²⁰ VIVIRECUADOR (2014). *La hipnotizante música de Luis Humberto Salgado*. Fotografía extraída de <http://vivirecuador.com/blog/1/la-hipnotizante-musica-de-luis-humberto-salgado>



Gerardo Guevara Viteri (1930)

Nació en Quito el 23 de septiembre de 1930. Su larga trayectoria musical lo llevó a cabo como compositor, pianista, director de orquesta y coro. “Su contingente a la música ecuatoriana ha marcado un hito relevante en la confluencia entre lo académico y lo popular, dentro de la línea de los música nacionalistas y la contemporaneidad musical”. A tal punto, que se considera “el nexo entre los creadores de la música nacionalista de generaciones anteriores y los compositores contemporáneos” (Guerrero, 2005: p. 712-713)

Su trayectoria formativa musical se debe a las clases que recibió de importantes exponentes de la música ecuatoriana: Corsino Durán, Belisario Peña (fuga y composición), Luis Humberto Salgado (armonía y dictado), Ángel Honorio Jiménez (análisis musical e instrumentación), Ricardo Becerra Lara, Jorge Raiky y con la reconocida compositora, pianista, organista, directora y pedagoga Nadia Boulanger, quien perfeccionó el trayecto musical de Guevara.

Su repertorio cuenta con una extensa y variada lista de composiciones como son: himnos, ballets, música de cámara, preludios, recitativos, cantatas, suites, arias, rondas, operas, oberturas ismos: I. Impresionismo, II. Expresionismo, III. Puntillismo, IV. Neoclasicismo, V. Realismo Latinoamericano, VI. Concreto-abstracto. Así, como géneros nacionales, por ejemplo: San juanitos, pasillos, yumbos, albazos, danzantes, yaravíes, trípticos²¹, marcha indígena, aires típicos y tonadas.

²¹ Un tríptico (original en italiano tritico) es un grupo de tres pinturas o composiciones musicales basados en un tema común y presentado o ejecutado juntos (Curnow, 1988).

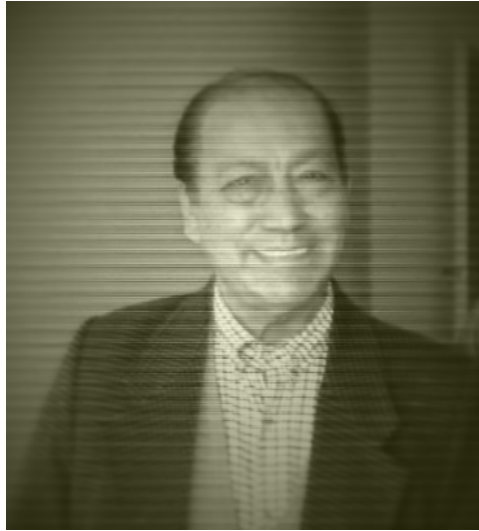


Figura 16. Gerardo Guevara Viteri²²

2.5 Principales géneros de música popular ecuatoriana.

Como se ha señalado, los tonos andinos hacen referencias a la melodía y ritmo, cuya función tiene relación con los aspectos extra musicales. Además, se señala que la *tonada* también es un “término equivalente a la melodía (Garcilaso de la Vega, citado por Anna Gruszczynska (1995): p. 20-21) (termino que todavía es utilizado en algunas comunidades del Ecuador). Por otro lado, las formas musicales, que se refiere a la estructura (morfológica) determinada por el estilo musical de la época (Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, etc.) (Claro, (1963): p. 21); y, por último, el género como tal, aborda el lenguaje musical (formales-técnicas) desde una perspectiva sociocultural en el que los sonidos, las imágenes y las palabras están dotadas de significado e interpretadas recíprocamente entre el *performance* y el oyente (Guerrero, 2012: p. 3-8). En efecto, estas características serán considerará para el siguiente capítulo que abordará el tema de identidad.

²² Foto original del autor de la tesis



El siguiente cuadro es una muestra general de la música vernácula²³ ecuatoriana y la música académica tradicional y contemporánea. La primera, se clasifica en tres aspectos: la localización, que señala regiones de la costa, sierra y oriente; la categorización; que clasifica la música indígena, afro-ecuatoriana, mestiza, y mulata; y, la musicalidad, que aborda los elementos musicales, tales como: melódico, rítmico, armónico y morfológico (estructura). La segunda, se clasifica en dos aspectos; música académica tradicional y contemporánea

Géneros de música vernácula ecuatoriana “Nacionalidad ecuatoriana”		Influencia musical académica tradicional y contemporánea “foránea”	
<i>Categoría</i>	<i>Género</i>	<i>Forma/Género tradicional</i>	<i>Géneros contemporáneos</i>
Indígena	San juanito, yaraví, danzante y yumbo	Formas y géneros de música europeas: música académica tradicional (S. XVI-XIX) y contemporánea (S. XX)	Géneros de música norteamericana: música académica contemporánea (S. XX).
Afro-ecuatoriano (Mulato)	Bomba, andarele, bambuco y torbellino, marimba 6/8, entre otros.		
Mestizo	Pasillo, albazo, fandango, costillar, pasodoble, tonada, pasacalle, aire típico y fox incaico.	Variaciones, suites, fugas, corales, zarabandas, burrée, recitativos, rondeñas, poema coral, caprichos, rapsodias, suites, música de cámara, música, conciertos, cantatas y sinfonías	Ragtime, foxtrot, jazz, etc.
Montubio	Alza, amorfino (2/4)		

Figura 17. Clasificación de la música ecuatoriana e influencia musical externa

A continuación, se presenta un análisis de los géneros, que únicamente forman parte del estudio de las obras de Leonardo Cárdenas: tonos/ritmos indígenas (tonada, yaraví, danzante,

²³ Vernáculo-a, significa “propio del lugar o país de nacimiento de uno”, esto permite considerar a la música de antes y después de que se haya constituido el Ecuador (Guerrero, 2012: p. 10)



Universidad de Cuenca

yumbo, sanjuanito, etc.); géneros mestizos (albazo, fox incaico, aire típico, pasillo, pasacalle, etc.) y mulatos (andarele, bomba).

Tono Andino

Antes de continuar con el estudio de los tonos rítmicos, nos detenemos por un momento para hacer mención al *tono andino*, como antecesor de los ritmos indígenas.

En el aspecto socio-cultural el tono andino es una referencia importante, porque nos permite comprender la relación e influencia de la música occidental en las expresiones musicales indígenas, antes y después del periodo colonial. Sobre este argumento, Anna Gruszczynska (1995) añade que,

El tono andino, está estrictamente vinculado con la situación social. Se desarrolla, o mas bien vive un proceso de transformación según el desarrollo de la situación. El tono “sucede” en cierto espacio del tiempo, cuyos limites, en teoría, se determinan libremente, pero en la práctica dependen del desarrollo de la situación [...] la transmisión de la información es posible sólo en el tiempo (Gruszczynska, 1995: p. 24).

De esta forma, se puede deducir que la música indígena se ha ejecutado de manera espontánea, sin un referencia de notación o esquema musical que les sirva de guía. Ya que , “el modo de interpretar el tono y transformar los elementos de su estructura dependen del mismo músico, de la tradición, de la cual proviene, de su musicalidad e invención creativa (Gruszczynska, 1995: p. 23).



El yaraví

Definir el danzante, el yumbo y otros *tonos rítmicos métricos y asimétricos*²⁴ sin antes exponer el yaraví, se evadirían ciertas características musicales importantes que influyen en dichos géneros.

El yaraví etimológicamente se presenta como la deformación del vocablo quichua *harawi*, que coincide con la terminología y descripción de Garcilaso de la Vega expuesta en anteriormente (ver figura 2), con la afirmación de D' Harcourt citado por Pablo Guerrero (2005), en el cual explica que la función de dicho ritmo estaba relacionado con la melancolía y tristeza (1463). En cuanto a las características musicales, el yaraví es una de las fuentes primigenias de los géneros musicales de tempo lento y está dividido en dos tipos: yaraví indígena de compás binario compuesto (6/8) y en pentafonía menor; y, el yaraví criollo, de compás ternario simple (3/4), que a más de la sensible, utiliza el segundo y el sexto grado de la escala menor (natural) o las notas de la escala menor melódica, y, cromática (Salgado citado por Pablo Guerrero, 2005: p. 1465). Otra de las características del yaraví criollo se da en el cambio de ritmo en la coda. Es decir, que el ritmo inicia con el yaraví en tempo lento (Intro, A, B), pero luego cambia de ritmo albazo en la coda (tempo allegro) para finaliza la obra (Guerrero, 2005: p. 1464).

²⁴ Tonos rítmicos simétricos se define a la melodía implícita en un ritmo uniforme, que hace alusión a los tonos indígenas con influencia rítmica de la música hispana (villancicos, romanzas, chaconas, pasacalles etc.), que se caracterizan por el desarrollo melódico-rítmico uniforme. Y los tonos rítmicos asimétricos, que se refiere a la melodía monofónica interpretada sin la dependencia de un pulso rítmico constante. Por ejemplo: las melodías de las culturas nativas de la costa sierra y oriente del Ecuador que se han mantenido al margen de la música popular mestiza, mulata etc. y, de la música académica de tradición europea.

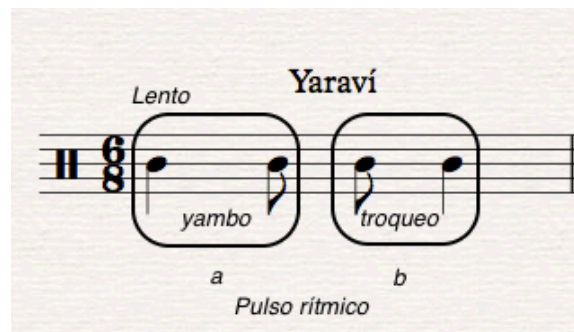


Figura 18. Ritmo del yaraví

El danzante

Dado que el danzante es una danza ritual indígena, las características del danzante se atribuye a la pentafonía andina, la cual se deriva dos pentafonías, el modo menor y el modo mayor (Luis Humberto Salgado citado por Juan Mullo Sandoval, 2009: p. 47). Sin embargo, D' Harcourt, citado por Julio Mendivil (s.f) señala, que la pentafonía inca goza de cinco clases de pentafonías (verí figura 18) y, de las que tres de los modos (A, C y D), son las que tendrían más presencia en el Ecuador (69). De esta manera, se puede asociar las pentafonías con las diversas expresiones sonoras indígenas, que influyen considerablemente en la música indígena, y, que pueden ser encontrados en *ritmos/tonos* indígenas, tales como: danzantes, yaravíes, yumbos y san juanitos. Por otro lado, se considera que el compás de 6/8, cuya figuración, una negra con punto seguida por una corchea, es proveniente del yaraví, cuya característica rítmica compone el ritmo del Danzante y el Yumbo. Esta hipótesis, según Pablo Guerrero (2012) señala, que dicha métrica así como la duración del motivo rítmico (M.R. 1) del danzante o del yumbo se concibe del ritmo del Yaraví (20).

En cuanto a la armonía, este elemento no es genuino de los ritmos indígenas, sino de un concepto humanista, que se origina en Europa Occidental, y, está íntimamente relacionado con el Renacimiento, los cuales defienden la racionalidad, el espíritu científico y crítico del humanismo

que condujeron al arte a desarrollar métodos, cuyos frutos fueron en música, el principio de la armonía (Sarmiento, 2010). Además, fue una pieza clave para el desarrollo musical instrumental, de la cual “surgió un nuevo tipo de relación entre la obra musical y el público” (Godoy, 2016: p. 119)

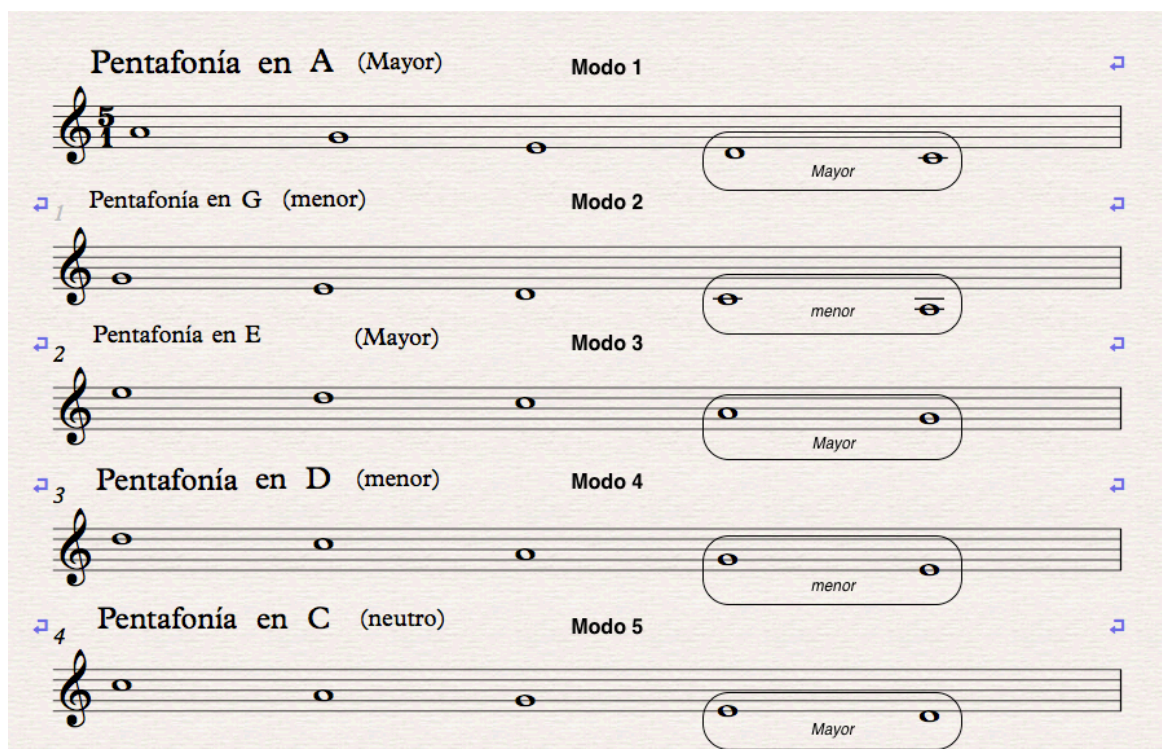


Figura 19. Escalas pentafónicas²⁵



Figura 20. Influencia del ritmo del yaraví en el danzante²⁶

²⁵ Análisis obtenido de D' Harcourt (1925) citado por Julio Mendivil (s.f)

²⁶ Análisis obtenido de la revista EDO, revista musical ecuatoriana (Guerrero, 2012: p. 20)



El yumbo

El yumbo, que significa danzante, es un ritmo indígena de compás binario 6/8 y un pulso rítmico yámbico, que es una figura musical corta seguida de una figura de larga duración, los cuales se interpretan sobre un tempo aproximado de negra con punto igual a 124 (Godoy, 2005: p. 174). De acuerdo a la naturaleza del autor, Pablo Guerrero (2012) señala que el yumbo probablemente provenga del yaraví por la similitud rítmica que se presenta en ambos ritmos, que es el pulso rítmico (20). Ver figura 19. Por otro lado, Gerardo Guevara citado por Juan Mullo (2009) señala que el yumbo provendría del Oriente y se introduciría a la Sierra (62).



Figura 21. Pulso rítmico del yumbo

El albazo

César Santos Tejada (s.f) señala que el albazo “probablemente es uno de los primeros ritmos musicales mestizos que fueron tomando forma y sincretizándose desde las etapas coloniales iniciales” (37). Además, este tono rítmico se categoriza dentro de la música popular mestiza como un género destinado para el baile, el cual se ejecutaba por la madrugada, en el alba, para anunciar las fiestas religiosas (Guerrero, 2005: p. 109).

En cuanto al aspecto musical, “el albazo factiblemente tenga su raíz directa en el yaraví indígena”, que posiblemente tiene un parentesco con dicho género, al punto que se según Pablo Guerrero (2005) señala que aparentemente puede ser analizado como una yaraví en tiempo rápido. Sin embargo, difiere en otros aspectos musicales, tales como: melodía, armonía, forma,

etc. (108). Algunos musicólogos encuentran el albazo en compás binario compuesto de 6/8, aunque también se halla también en compás 3/8 y 3/4 en tiempo allegro moderato. Por consiguiente, “Su figuración melódica se mueve en corcheas, negras y negras con punto, siendo preeminente el uso de las líneas sincopadas en la melodía, cuya tonalidad es menor”. El *tono rítmico* del albazo en su forma (introducción, A, B, coda) combina en sus partes melódicas y rítmicas metros binarios y ternarios ya mencionados (Guerrero, 2004: p. 108).



Figura 22. Pulso rítmico del albazo

El aire típico

El aire típico es un tono rítmico mestizo que también es conocido como capishca, cuya incidencia se halla en la bomba y en el cachullapi (Guerrero, 2005: p. 108). Según la hipótesis de Luis Humberto Salgado citado por Juan Mullo (2009) señala, que el aire típico es la *fusión* del yumbo y el danzante, con sus elementos sincopados, aparece una danza criolla [...]. Además, está emparentado con el albazo con compás de 3/4 y el alza” (53). Es decir, que el aire típico se deriva se interpreta con un pulso rítmico del compás de 6/8 dentro de una métrica ternaria simple del albazo, que es en el compás 3/4 (Guerrero, 2005: p. 92). Además, esta hipótesis también

argumenta Gerardo Guevara citado por Juan Mullo Sandoval (2009), quien define que aire típico es un ritmo combinado (54), el cual ha ido evolucionando conjuntamente con la musical europea, así, constituyendo el mestizaje musical. Por otro lado, se expone la siguiente hipótesis, que indica que el aire típico de tonalidad menor se forma a raíz del *alza*, que se caracteriza por conservar una métrica simple de 3/4 en tonalidad mayor (Guerrero, 2005: p. 92).



Figura 23. Evolución del ritmo del aire típico²⁷

El san juanito

El sanjuanito es un género musical de compás binario (2/4) estructurado en tonalidad menor y movimiento allegro moderado (Mullo, 2009: p. 52). Además, su forma está compuesta por una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-B), que según Mario Godoy Aguirre (2007) señala, que “existen sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros usan, en el nivel melódico, una escala anhemitónica pentatónica, o una escala diatónica. [...] (En cuanto) a los san juanitos mestizos es evidente la influencia de la música europea, especialmente en sus diseños cromáticos” y el ritmo de la contradanza europea, cuyo compás es 2/4 (181-182).

²⁷ Información obtenida de la enciclopedia de la música ecuatoriana (Guerrero, 2005: p. 92, 156)

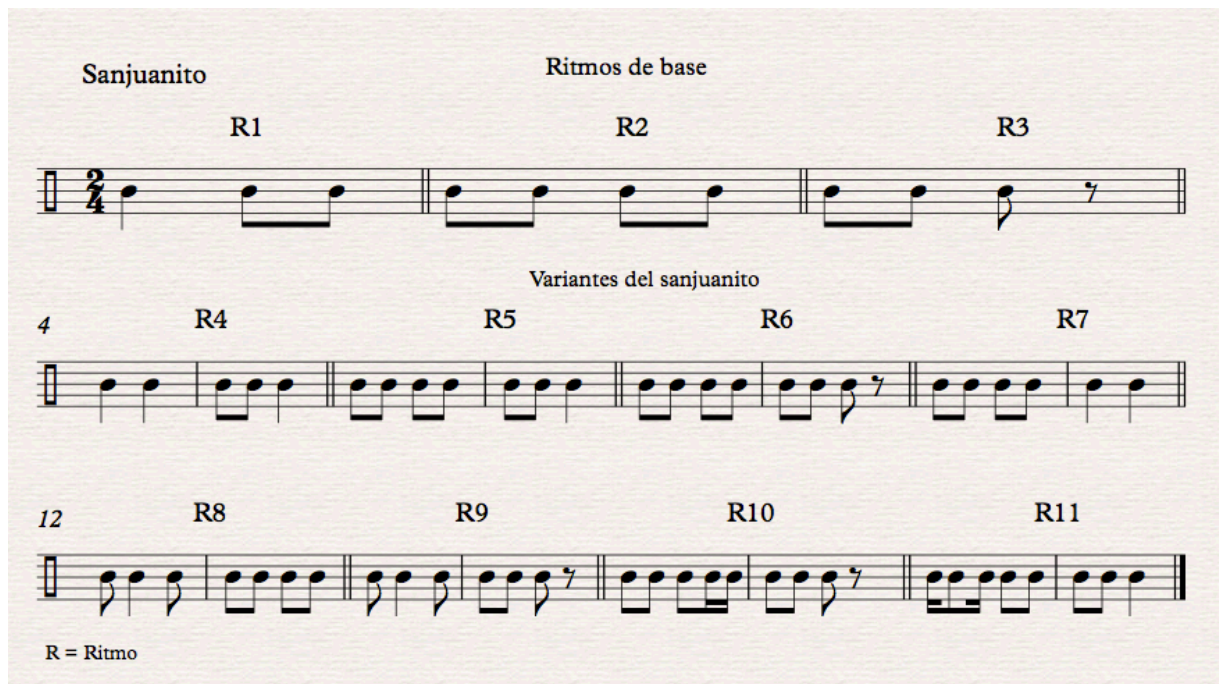


Figura 24. Patrones rítmicos del sanjuanito²⁸

La bomba

La bomba como instrumento se refiere a un tambor pequeño construido del tronco de un árbol y, como género musical, específicamente de El Valle del Chota, se refiere al baile que es celebrado en fiestas importantes de la comunidad (Guerrero, 2002: p. 332)

²⁸ Ilustración obtenida de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Guerrero, 2005: p. 1278)



Por otro lado, “la bomba tiene una rítmica de base muy similar al albazo y su música que se escribe en compás binario compuesto de 6/8” (Guerrero, 2002: 332), cuya agógica se divide en dos variantes: bomba caliente (movida) y bomba triste (lenta). Además, la melodía es pentátona, la cual es estructura sobre una forma ternaria, estrofa-estribillo-estrofa (A-B-A).



Figura 25. Ritmo de la bomba

La forma suite europea.

Entre las formas musicales europeas que influye en la música ecuatoriana es la Suite, que según la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, la suite es un término europeo que se utiliza “para designar una sucesión de piezas instrumentales, por lo general del tipo danzas, diferentes en su ritmo y movimiento” (Guerrero, 2005: p. 1332).

Durante la segunda mitad del siglo XVII, la suite se convirtió en la base normativa de la suite, debido a su característica estructural, que es la sucesión de cuatro piezas contratantes (tempo, ritmo, compás) que se encadenan cíclicamente y son unidas por una misma sustancia melódico armónico (Kuhn, 2003: p. 233-235). Según Alison Latham (2008) sostiene que “En el siglo XVIII la suite alcanzó su punto culminante de desarrollo con George Friedrich Handel y Johan Sebastián Bach [...]. Prácticamente todas las suites conserva una unidad tonal [...]. La mayoría de las danzas poseen la forma binaria simple [...]; además, las dos secciones se repiten” (1469)



Por ejemplo: La suite en G menor para violonchelo solo se compone por las siguientes partes:

I. Allemande: (danza alemana) movimiento moderado y fluido, compás binario (4/4), con anacrusa.

II. Courante: (Francesa) más rápida que la Allemande, compás ternario (3/4), con anacrusa.

III. Sarabanda: (española) grave y solemne, compás ternario (3/4, 3/2), normalmente si anacrusa.

IV. Giga: (inglesa) rápida; compás de 6/8 en la mayor parte de los casos; métrica binaria y ternaria; con anacrusa (Kuhn, 2003: p. 235-236).

La suites ecuatoriana

Según Pablo Guerrero (2004-2005) la suite ecuatoriana se sujeta “bajo los cánones europeos y otros elementos melódicos, rítmicos, etc. (1332). Entre los creadores de la suite (ecuatoriana) tenemos: Segundo Luis Moreno, Luis Humberto Salgado, Francisco Salgado Ayala, Alberto Moreno, José Ignacio Canelos, Corsino Durán, Gerardo Guevara, Carlos Coba A., Terry Pazmiño, Jacinto Freire, Marcelo Beltrán, entre otros (Guerrero, 2005: p. 1332). Por ejemplo, la siguientes características presentan la forma de la suite ecuatoriana:

Compositores/ obra	Forma	Estructura	Elementos musicales
Segundo L. Moreno 1882 - 1972 (Suite Ecuatoriana Nº 1)	Mov. I: Preludio sinfónico - Danzante Mov. II: Danza ecuatoriana – San Juanito Mov. III: Romanza sin palabras – yaraví Mov. IV: Rondó	Análisis no encontrado	Modo menor Modo mayor



(Suite ecuatoriana N° 3)	Mov. I: albazo Mov. Plegaria. Mov. Danzante Mov. IV. Nocturno Mov. San Juanito		
Luis Humberto Salgado 1903 - 1977 (Suite Atahualpa)²⁹	Mov. I: Visiones Proféticas de Viracocha	Intro/ A/ B/ A1/ c/ A2	Pentafónico; 4/4, 3/4
	Mov. II: La fiesta del sol (San Juanito)	Intro/ A/ B/ A1/ coda	Pentafónico; 2/4, 4/4; homofonía
	Mov. III: La tragedia de Cajamarca - Entrada de Atahualpa - En la Plaza abandonada - Diálogo de Atahualpa y el padre Valverde - El combate - El Ocaso del Imperio	- Ostinato/ b/ Ostinato - a/ b/ coda - A/ B/ Puente/ b/ a-b/ a1- c - Intro/ c/ a/ b/ coda - Intro/ A/ Coda	Pentafónico; 4/4
Corsino Duran 1911 - 1975 Suite N°. 1 (Chirimía)	Mov. I: San juanito Mov. II: Habanera Mov. III: San juanito Mov. IV: Pasillo Mov. V: Danza Mov. VI: Yaraví	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado
Ritmos y Melodías de mi Tierra	Mov. I: Allegro Mov. II: Danzante Mov. III: Pasillo Mov. IV: Capricho Mov. V: San Juanito	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado
Suite N°. 2	Mov. I: Añoranzas Mov. II: Canon Mov. III: Danza Saltashpa Mov. IV: La canción triste Mov. V: Fuga Mov. VI: Pasillo	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado

²⁹ Análisis extraído de la tesis de maestría de Raúl Ernesto Levoyer Rodríguez (2012)



	Mov. VII: San juanito		
Gerardo Guevara 1930 - (Suite Ecuatoriana para flauta y piano)	Mov. I: Albazo Mov. II: Lamento Mov. III: San juanito	Análisis no encontrado	Improvisación controlada; Polimetría
Carlos Bonilla Chávez 1935 - 1984 (Suite Andina)	Mov. I: Lento Misterioso – Alegro (Fantasía- Albazo) Mov. II: Danza Vernácula – Alegro (tonada) Mov. III: Danza Guerrera - Marcial y Grandioso – Alegro Moderato (San Juanito)	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado
Leonardo Cárdenas 1968 - Suite N°. 1 cuatro piezas nacionales	Mov. I: Danzante Mov. II: San juanito Mov. III: Aire típico Mov. IV: Bomba	Ver capítulo III	Ver capítulo III
Suite N°. 2 Ecuatoriana	Mov. I: San juanito Mov. II: Bomba - albazo Mov. IV: Yumbo	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado
Suite N°. 3 Estados del Alma	Mov. I: Languidez - Pasillo Mov. II: Anúnciate Parce - Albazo Mov. IV: Venga a mi Luz - Yumbo	Análisis no encontrado	Análisis no encontrado

Figura 26. Formas de la suite ecuatoriana³⁰

³⁰ Datos obtenidos de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Guerrero, 2004-2005: p. 1332-1333)



CAPÍTULO III

3. Análisis estilístico y compositivos de la Suite N° 1 de Leonardo Cárdenas

3.1 Biografía de Leonardo Cárdenas Palacios

Compositor, arreglista, pianista y director de orquesta, Leonardo Cárdenas Palacios nació en Guayaquil el 28 de abril de 1968. Tiene Influencia de compositores locales y extranjeros del estilo Barroco, Clásico, Romántico, Impresionista, Pos-romántico, Minimalista, Nacionalista y Contemporáneo, tales como: J. S. Bach, W. A Mozart, L. V. Beethoven, C. Debussy, M. Ravel, I. Stravinsky, A. Copland, L. Bernstein, Steve Reich, H. Villalobos, A. Ginastera, Arturo Márquez, J. Alvares, L. H. Salgado, Gerardo Guevara, entre otros (Cárdenas). Realizó sus estudios musicales en el conservatorio “Salvador Bustamante Celi”, y cursos de composición e instrumentación con Julio Bueno, Miguel Jiménez y José Ángel Pérez Puentes. Fue parte del grupo de música Pueblo Nuevo en el cual ha actuado como director musical (1989-1994) (Guerrero, 2002: p. 401).

Cárdenas ha sido galardonado y premiado en varios festivales locales e internacionales de composición, entre los cuales se destaca; la Suite N° 1, obra compuesta por cuatro piezas nacionales: I. Danzante, II. San Juanito, III. Aire Típico y IV. Bomba, la cual fue premiada por el Ministerio de Cultura del Ecuador en el concurso denominado “ Producción Discográfica Nacional y Producción Discográfica Binacional” (La hora Nacional); Suite N° 2 (Ecuadoriana), obra que se compone de tres movimientos: I. San Juanito, II. Bomba-Albazo, III. Yumbo, Suite N° 3 (Estados del alma), obra compuesta por cuatro movimientos: I. Languidez (Pasillo), II. Anúnciate Parca (Albazo), III. Venga a mi IV. luz (Yumbo). Además, L. Cárdenas ha compuesto preludios, rapsodias, fantasías, estudios oberturas entre otros.



Figura 27. Leonardo Cárdenas Palacios³¹

3.2 Criterios de selección de las obras para el proceso de análisis

El catálogo musical de Leonardo Cárdenas se compone de una serie de obras de géneros de música académica de tradición europea como: estudios, episodios, preludios, oberturas, rapsodias, fantasías. Y, también, composiciones de géneros ecuatorianos como: el yaraví, albazo, sanjuanitos, danzantes, bombas, yumbos etc. De modo que, para el presente trabajo se limitará al estudio de las obras de género ecuatoriano, de los cuales se seleccionaron dos composiciones: Amanecida y la Suite N° 1 (cuatro piezas nacionales), que determinarán el lenguaje estilístico y compositivo de L. Cárdenas, así como la identidad nacionalistas dentro de la música ecuatoriana. Estas composiciones fueron elegidas mediante un previo análisis en el desarrollo estilístico (melodía, armonía, ritmo, morfología y textura), compositivo (técnicas de composición/tratamiento del lenguaje musical) y semiótico (estudio morfológico) como elementos que tipifican su nacionalismo. La siguiente tabla indican los parámetros de selección de las obras de Leonardo Cárdenas para el análisis de las mismas.

³¹ Foto cortesía de Leonardo Cárdenas



Obras seleccionadas	Análisis de los elementos musicales	Análisis del tratamiento compositivo	Análisis del estilo musical
Suite N° 1 (Cuatro piezas nacionales)	1. Melódico 2. Rítmico 3. Armónico 4. Textural	a. Técnicas de desarrollo melódico: repetición y sus variables (secuencias) b. Técnicas de desarrollo rítmico (contorno rítmico) c. Técnica de armonización y rearmónización (contorno armónico) d. Técnicas de escritura a . 2, 3, 4, 5 voces (contorno textural)	1. Uso del tipo de sistema (tonal, atonal, modal, etc.) 2. Tratamiento melódico-armónico 3. Tratamiento de la métrica 4. Tratamiento de la textura 5. Tratamiento de la forma

Figura 28. Tabla general de análisis para las suites de Leonardo Cárdenas

3.3 Información analítica para el procesos de análisis

Las obras seleccionadas de L. Cárdenas se ajustan al lenguaje musical tradicional europeo. Es decir, que los elementos musicales estilísticos y compositivos como: melódico, armónico, rítmico y forma, son semejantes del lenguaje occidental académico. Sin embargo, el uso de nomenclaturas y notaciones de análisis musical, intervienen en este proceso de análisis, que permite enfocar el estudio desde otra perspectiva. Por lo tanto, el siguiente cuadro muestra las particularidades que servirán de referencia para el análisis de las obras de Cárdenas. Dado que los resultados, nos permitirá comprender el proceso de tratamiento estilístico y compositivo de las obras. Ver figura 29.



Elementos	Elementos compositivos	Textura	Estructura	Forma	Estilo	Nomenclatura
Melodía: Diagonal (Rojo)	Notas extrañas: NP (Notas de Paso) B (Bordadura) AP (Apoyatura) NA (Nota Anticipada) NR (Nota Retardada) NE (Nota Escapada) NC (Nota Cercana)	Métrica vertical Monofonía ³² / Monorrítmico ³³ ; Homofónico/ Homorritmia ³⁴ ; Polifónico/ Polirrítmico ³⁵ ; Heterofonía/ Heterorritmia; Melodía con acompañamiento	Escalas: Trifónica, Tetrafónica, Pentafónica, Hexafónica, Heptafónica Arpeggios: Por Terceras, cuartas, quintas y mixtas. Inciso Melódico: (a, b, c, d, etc.) Inciso Rítmico: (x, y z) (Pie métrico ³⁷) Motivos: (a), (b), (c), (d), etc. Semifrases: < a >, < b >, < c >, < d > etc. frases: {a}; {b}; {c}; {d}; etc. Periodos: [a]; [b]; [c]; [d]; etc. Secciones: [A]; [B]; [C]; [D]; etc.	A-B (Binaria) A-B-A (Ternaria) A-A-B-A (Ternaria) A-B-A-C- A-D-A (Rondo) Etc.	Sistemas: Tonal, modal, atonal, serial, dodecafónico, etc. Politonalismo ³⁸	Tabla interválica: números cardenales R/2m/2M/3m/3M/etc . Tabla interválica Números romanos I/bII/II/bIII/III/IV/etc Cifrado Bajo Cifrado/ Cifrado ingles
Armonía: Función de los acordes horizontal/ vertical (verde)	Estructura armónica: Secundal, Tertian, quartal, quintal y mixta. Parafonía: ⁴⁶ Mixturas dobles, triples y cuádruples Formación armónica: Triada y A. perfectos con notas añadidas; Tetradas y A. completos con tensiones Ritmo Armónico: # de acordes por compás.	Métrica horizontal Isometría (uniforme) y Polimetría ³⁶ / (heterogénea)				
Dinámica	Gradación dinámica: f.f./ f/ m.f./ m.p./ p./ p.p. Reguladores dinámicos: m.f.<> p; .pp.<> f.; etc.	Expresivo Equilibrado				

Figura 29. Información general del proceso analítico

³² Las monofonía comprende al desarrollo de una sola línea melódica sin partes adicionales (Graetzer, 1979: p. 19)

³³ La monorrítmia se refiere al uso de una sola línea rítmica que acompaña la melodía (Pérez, 2012: p. 80)

³⁴ La honorrítmia se refiere a un ritmo semejante en toda las voces (Pérez, 2012: p. 80)

³⁵ La polirrítmia puede ser horizontal, que trata la combinación de varios tipos de pulsos ordenados por incisos o motivos; y, la polirrítmia vertical trata de forma simultanea grupos de incisos o motivos de diferentes acentuaciones (Lorenzo, 2004: p. 59)

³⁶ La Polimetría refiere a la combinación de varios compases diferentes o amalgama. También se puede hablar de polimetría vertical, que es la combinación simultánea de compases distintos (Lorenzo, 2004: p. 55)

³⁷ El pie métrico o pie rítmico se define como la unidad más corta formada por dos unidades: arsis o arranque y tesis o reposo.

³⁸ La politonalidad se refiere a la superposición de diferentes modos o tonalidades Graetzer, 1979: p. 31).

³⁹ Los isorritmos se definen como modelos rítmicos que sirven para adherir sonidos variables de una o varias voces. (Lorenzo, 2004: p. 55)

⁴⁰ El isoperiodo es el resultado o la repetición íntegra del diseño rítmico (estructura) de un periodo generado (Pérez, 2012: p. 56).

⁴¹ Nota pedal o bordón, se refiere a un sonido prolongado, tanto en el bajo como en registros superiores, que tiene función de acompañamiento. Dado que el sonido se apaga rápidamente, se puede ornamentarse de muy variadas maneras (notas extrañas). De esta manera se puede construir estructuras rítmicas, melódicas y armónicas (mixtas), cuya estructura invariable, que se repite sin modificaciones se lo considera un ostinato (Graetzer, 1979: p. 13).

⁴² La varieta es una técnica compositiva que consiste en presentar el desarrollo de una melodía de forma variada, tanto melódicamente como armónicamente (Kuhn, 2003: p. 40, 46)

⁴³ El Canon es la forma más severa de imitación, una copia fiel o ligeramente modificada de las notas, en voces que se siguen unas a otras: en el canon, dos o mas voces cantan lo mismo, sea desplazada temporalmente o de forma simultanea (Kuhn, 2003: p. 40)

⁴⁴ La modulación métrica se refiere al cambio de tempo (duración de la figura (pulso): negra = corchea, negra con punto, etc.) (Lorenzo, 2004: p. 55); o, al cambio de métrica (polimetría)

⁴⁵ La modulación rítmica hace referencia al cambio de agógica dentro de una sección u obra musical (Graetzer, 1979: p. 24).

⁴⁶ La parafonía refiere a la conducción paralela de voces por mixturas, que son bloques sonoros dobles triples, etc. (Graetzer, 1979: p. 21).



3.4 Análisis de la Suite N°. 1, Cuatro Piezas Nacionales

Forma: Suite

1. Danzante
2. San Juanito
3. Aire Típico
4. Bomba

Composición: Leonardo Cárdenas Palacios.

Versión original: quinteto de flautas mixto

Estreno: quinteto de flautas mixto

©® Leonardo Cárdenas Palacios, 1999

3.4.1 Análisis del primer movimiento: Danzante

Descripción analítica

De acuerdo a los parámetros antes expuestos para el análisis correspondiente a las obras, el análisis melódico encabeza el orden de estudio; seguidamente, el estudio rítmico; después, la interpretación armónica; y finalmente, el estudio de la textura. De igual forma, al final del análisis de cada elemento musical se adjunta una tabla que resume el estudio general de las funciones musicales y las técnicas de composición (ver figura 38).

Análisis melódico.

La melodía de la sección I está señalada como la primera semifrase < a >, que empieza en anacrusa y se compone de dos motivos (*a*) y (*a1*), los cuales progresan descendentemente mediante la técnicas de repetición (compases 4-8).⁴⁷

⁴⁷ Imitación es una copia fiel o ligeramente modificada de las notas, en voces que se siguen unas de otras (Kuhn, 2003: p. 40)



Figura 30. Análisis melódico de los compases (4-8)

la segunda semifrase < a1 > es la imitación de la primera semifrase, que se estructura con las mismas características mencionadas (compases 9-12).



Figura 31. Análisis melódico de los compases (9-12)

La tercera semifrase < b > y sus variaciones < b1 >, < b2 >, < b3 >, < b4 > se desarrollan a modo de contrapunto (polifonía) mediante la técnica de imitación entre sus semifrases (compases 17-20). Es, decir que al inicio se presenta de manera simultánea las semifrases < b > y < b1 >; luego, le sigue las semifrases simultáneas < b3 > y < b4 >; y finalmente, la semifrase < b2 >.

Compás 17

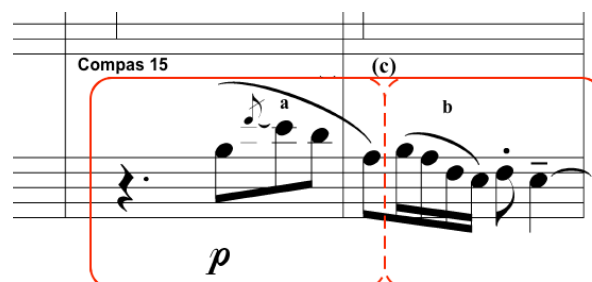


17sus2 V-7 2

Figura 32. Análisis melódico de los compases (17-19)

Por último, en los compases 20-22 se puede observar un contrapunto imitativo, el cual se compone de la re-exposición del (c) del compás 15 (ver figura 33) y su variación extendida del motivo (c1); que luego le sigue el (d) y su variación, que es el motivo (d1) que se presenta en el cambio de métrica (6/8 a 7/8). Ver figura 34 y 35.

Compas 15



(c) p

Figura 33. Análisis del motivo (c)



Compás 20 (c1)

(c1)

(d)

(c)

Figura 34. Análisis melódico de los compases (20-22)



Figura 35. Cambio de métrica (compás 23)

En el siguiente cuadro se expone la composición de las semifrases, motivos e incisos del análisis melódico de la sección I realizado:

Semifrase	Motivo Antecedente	Motivo consecuente
< a >	(a)	(a1)
< a1 >	(a)	(a1)
< b >	(b1)	(b4)
< b1 >	(b1)	(b1)
< b2 >	(b5)	(b2)
< b3 >	(b2)	(b6)
< b4 >	(b)	(b3)

	Motivos	Incisos	
—	(c)	a	b
—	(c1)	a	b, b
—	(d)	b	b
—	(d1)	b	b

Figura 36. Estructura de las semifrases, motivos e incisos del análisis melódico

El estudio melódico de la sección I analizado, trata la técnica compositiva en donde se puede apreciar el tratamiento imitativo en las voces, una manera compositiva que consiste en repetir una idea musical de forma canónica. Además, se puede indicar que dicha imitación se desarrolla sobre la escala pentatónica modo 1 de G (ver figura 37).



Figura 37. Análisis melódico: escala pentatónica (modo 1) de G. Compases (4-8)

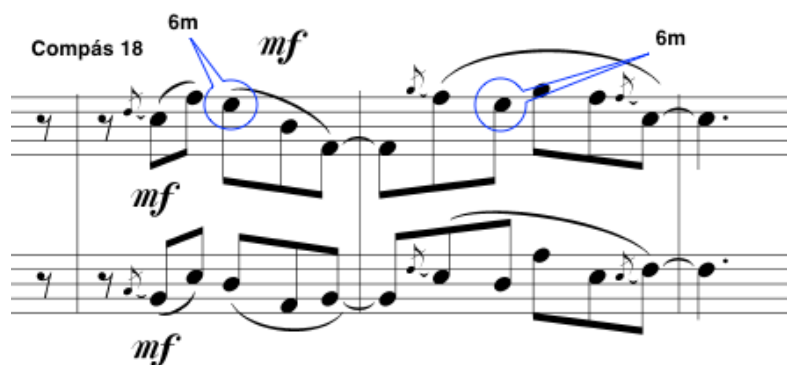


Figura 38. Análisis melódico: 6m de la escala menor, compases (18-19)

La sección II se compone de varios periodos que interactúan consecutivamente sobre una textura de *homofonía-polifónica*. El análisis melódico de los compases 24-27 muestra que la

frase {a} está compuesta por dos semifrases; un semifrase antecedente < b5 > y otra consecuente < b6 >, cuyos motivos (a) y (b) cumplen la función de *llamada y respuesta*⁴⁸. Ver figura 39.

Compás 24 Antecedente {a} Consecuente



(Análisis armónico) I-7

Figura 39. Análisis melódico de los compases (24-27)

En particular, se puede observar que los motivos, (b5) y (b6) de los compases (24-25), presentan el tipo escala, que es la escala pentafónica Modo 1 (Ver figura 40).

⁴⁸ Llamada y respuesta son términos utilizados para referirse al contraste rítmico o melódico de una frase musical (Bernstein, 1971: 69)

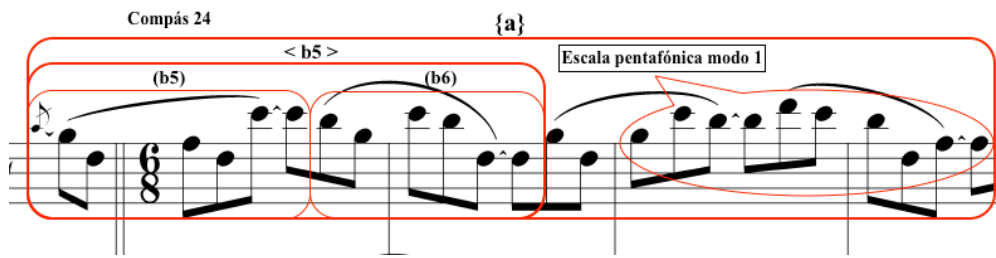


Figura 40. Escala pentafónica modo 1. Compás 24

Al abordar otra vez el tema que trata acerca del comportamiento motivico de llamada y respuesta. Por consiguiente, esta función también es utilizada en el desarrollo de las frases {a}, {b}, {c}, {d} y {e}, que a su vez progresan también en el comportamiento de las semifrases < b7>, < b8>, < b9>, < b10>, < b11>, < b12>, < b13> y < b14>. Es decir, que la técnica de repetición llamada y respuesta es fundamental en el desarrollo melódico de esta sección.

Figura 41. Análisis melódico de los compases (30-36)



Figura 42. Análisis melódico de los compases (37-41)

Hay que mencionar, además que a partir del compás 30, existe una variedad de alteraciones que se desarrollan en toda las voces (flautas I, II, III y IV). Este comportamiento indica claramente, que el compositor hace uso de la escala dodecafónica⁴⁹, cuyas notas sol, sol#, la, sib, si, do, do#, re, mib, mi, fa y solb, (12 sonidos cromáticos) sirven de medio para el procesos de composición de esta sección

⁴⁹ La escala dodecafónica se compone de 12 sonidos, cuyo tratamiento consiste en la construcción de series, las cuales no son consideradas melodías ni temas, sino que constituye una preformación del material sonoro a emplear para una determinada obra, tanto es su aspecto melódico como armónico (Graetzer, 1979: p. 45)



Figura 43. Escala cromática, movimiento ascendente y descendente

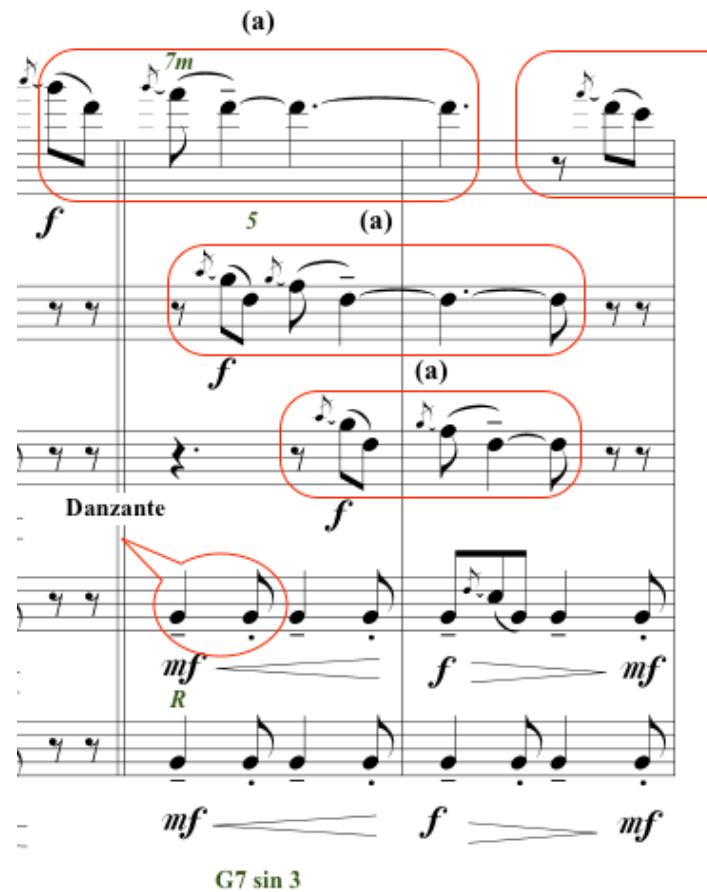
En resumen, el siguiente cuadro sintetiza el análisis melódico de la sección II:

Frases	semifrase antecedente	semifrase consecuente
{a}	< b5 >	< b6 >
	Motivo	
	(a) (b)	
{a1}	< b7 >	< b8 >
{a2}	< b9 >	< b10 >
{a3}	< b11 >	< b12 >
{a4}	< b13 >	< b14 >

Figura 44. Cuadro de análisis melódico de la sección II

En la sección III se puede observar que el tratamiento melódico es imitativo. Es decir, que a partir del compás 42, mediante un tratamiento canónico, se puede notar que el motivo (a) de la flauta 1, sirve de motivo inicial para ser imitado por las Flautas 2 y 3. Luego, la flauta 1 presenta el diseño motivico (a1), el cual mantiene la misma característica imitativa en la flauta 2 y 3. (ver figura 45 y 46)

Compás 42



(a)

f

5 (a)

f

(a)

f

Danzante

mf

R

f *mf*

mf *f* *mf*

G7 sin 3

Figura 45. Análisis melódico de los compases (42-43)

Por consiguiente, en los compases (44-45) se puede observar que dicho tratamiento imitativo es utilizado para presentar el desarrollo del segundo motivo (a1), que es una variación del motivo (a). Dichos motivos progresan independientemente hasta formar la semifrase < a1 >, como se muestra en los compases (46-48). Además, la presencia de la escala pentáfona modo 1 en la flauta 2 entre los compases 44-45. De tal manera, la escala pentatónica, modo 2 se desarrolla libremente en los motivos señalados. Ver figura 46.

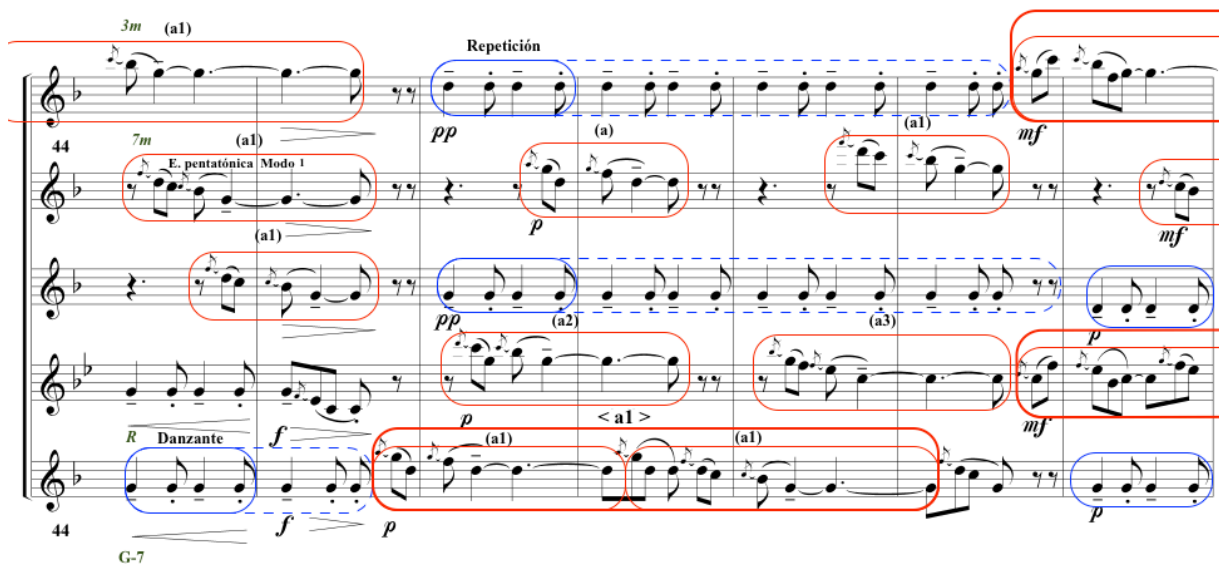


Figura 46. Análisis melódico de los compases (44-50)

De esta manera, a partir del compás 50, se puede observar que la melodía de las voces (flautas 1, 2, 4 y 5) se desarrollan para presentar gradualmente la consolidación de las semifrases < b1>, < b5>, < b4>; < b1>, < b2>, < b3>, las cuales se muestran en la figura 54. Además se puede observar en el compás 53 que la escala pentafónica modo 1 se armoniza con intervalos de segunda mayor.

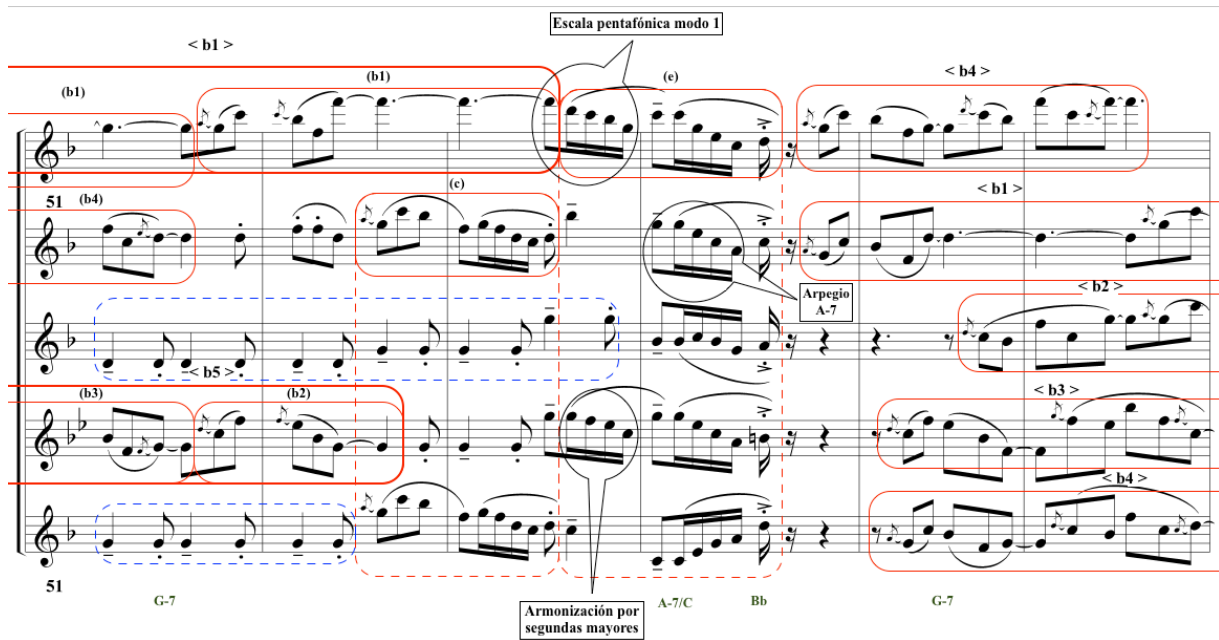


Figura 47. Análisis melódico de los compases (51-56)

Finalmente, el estudio melódico muestra que en los compases (57-60) re-expone exactamente parte del material melódico contrapuntístico de la sección I, el cual previamente fue analizado en los compases (20-23)

Re-exposición del materia original de los compases 20-23

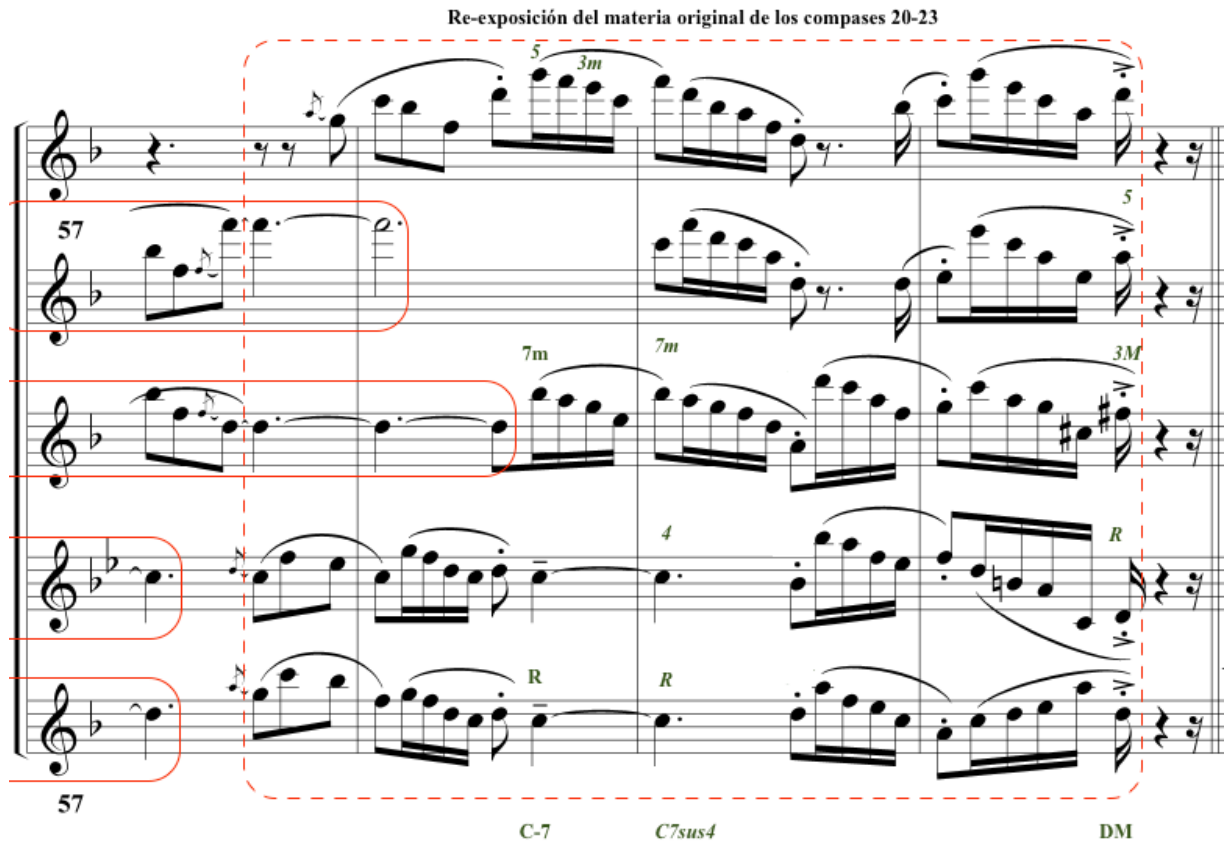


Figura 48. Análisis melódico de los compases (57-60)

El siguiente cuadro sintetiza el análisis melódico de la sección III

semifrase	Motivo antecedente	Motivo consecuente
/	(a)	(a1)
< a >	(a)	(a1)
< a1 >	(a1)	(a1)
< a2 >	(a2)	(a3)
< b1 >	(b1)	(b1)
< b2 >	(b5)	(b2)
< b3 >	(b2)	(b6)
< b4 >	(b)	(b3)
< b5 >	(b3)	(b2)

Figura 49. Cuadro de análisis melódico de la sección III

A partir del compás 63, el estudio de esta sección presenta la melodía acompañada por un ostinato monorritmo homofónico. Es decir, que el pie métrico del danzante se integra



gradualmente varias voces hasta generar una textura homofónica, el cual sirve de acompañamiento a la melodía, que se desarrolla mediante isorritmos, que son señalados con las semifrases < b4>, < b9> y < b15>. Ver figura 50 y 51.

Compas 61

The musical score for Compas 61 consists of five staves. The first staff has a melodic phrase circled in red, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamic. The third staff has a piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff has a piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff has a piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic. A blue box highlights a rhythmic pattern in the third staff, labeled 'Ritmo danzante' with a 'C5' time signature. A red box highlights a melodic phrase in the first staff, starting with a forte (*f*) dynamic.

Figura 50. Cuadro de análisis rítmico de la sección IV

Figura 51. Análisis melódico de la sección IV

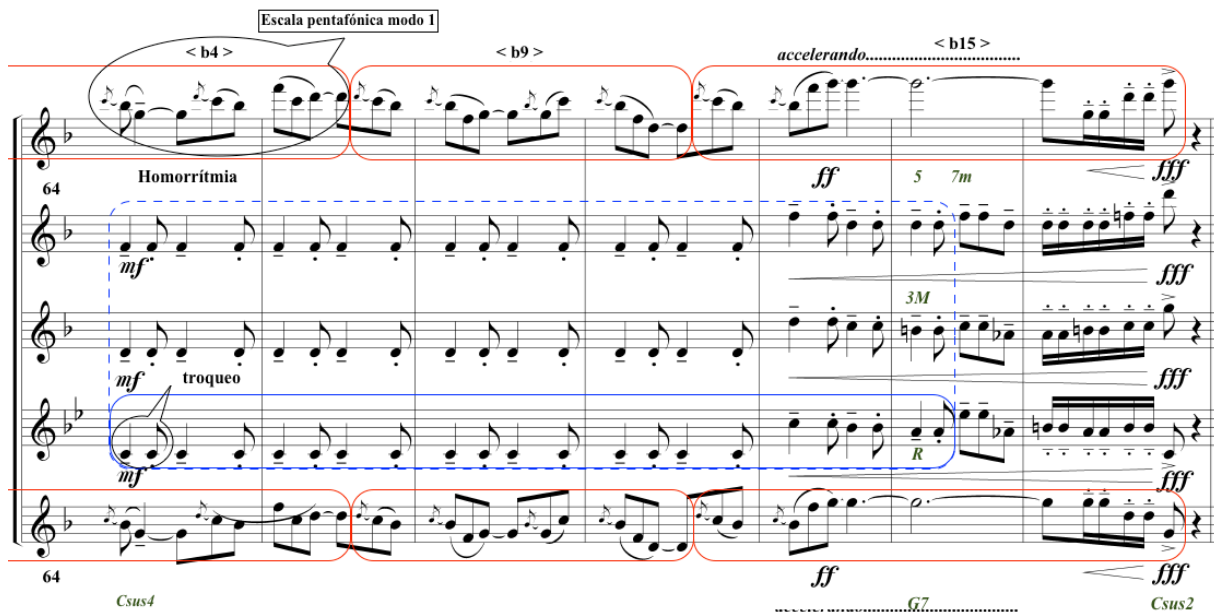


Figura 51. Análisis melódico de la sección IV

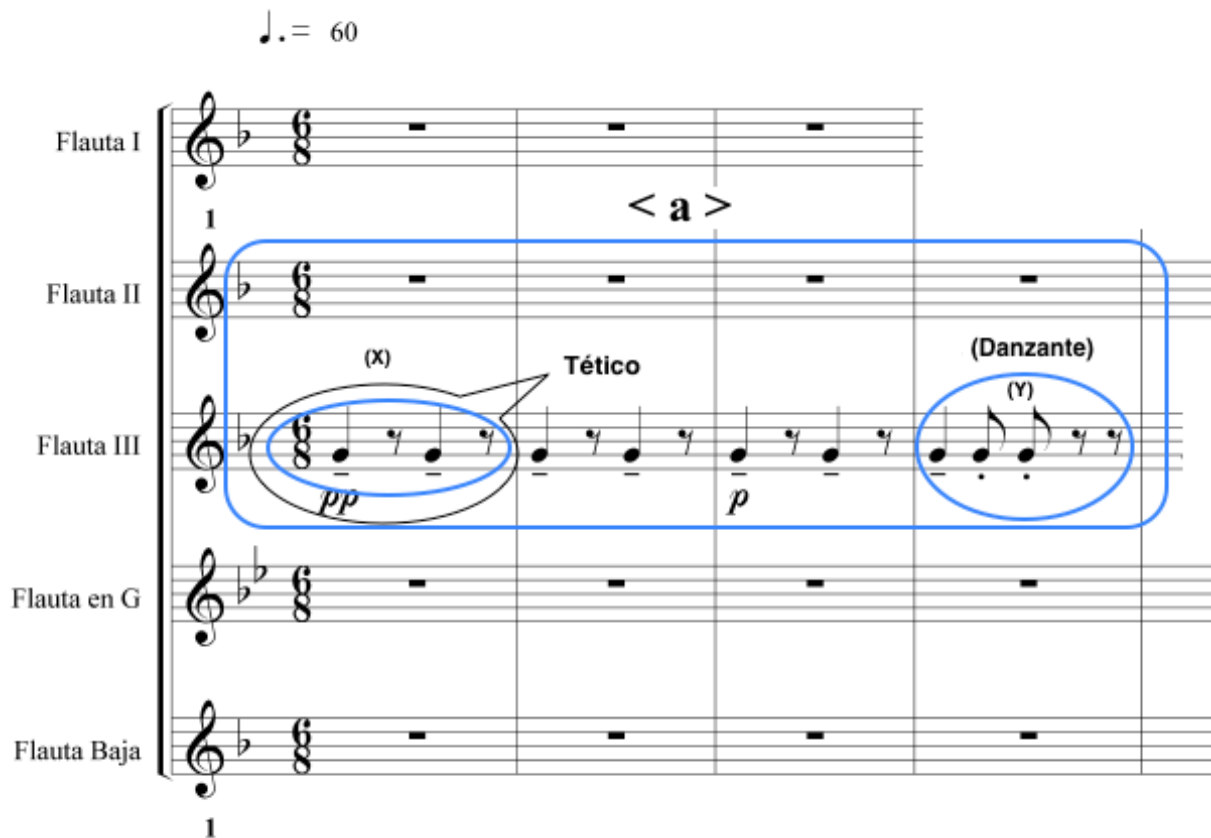
Frase	semifrase antecedente	frase consecuente	frase consecuente
{a4}	< b4 >	< b9 >	< b15 >

Figura 52. Cuadro de análisis melódico de la sección IV

Análisis rítmico.

El análisis del tempo de la sección I está determinado por la clasificación de tres aspectos: primero, el pulso temporal, que se refiere a la agógica, es de $\text{♩} = 60$, el cual se mantiene durante la sección I; segundo, el pulso rítmico *tético*, que está compuesto por dos inciso: (x). = ♩ , ♩ (compás 1) y (y). = ♩ (compás 4). Ver figura 53.

♩. = 60



Flauta I

1

Flauta II

Flauta III

(x) Tético

(y) (Danzante)

pp p

Flauta en G

Flauta Baja

1

< a >

Figura 53. Análisis rítmico de los compases (1-4)

En efecto, la disposición de estos dos incisos (x) y (y) que forman una frase monorrítmica compuesta⁵⁰, la misma que se extiende uniformemente hasta el compás 13, que es donde se establece una semifrase monorrítmica simple < b >, compuesta únicamente por el pie métrico (x). Ver figura 54.

⁵⁰ Monorritmia es el uso de una sola línea rítmica que acompaña la melodía (Junta de Andalucía, (s.f): p. 7)



Figura 54. Análisis rítmico de los compases (13-16)

Más adelante, en el compás 23 se puede apreciar un cambio de metro, que es la intervención del compás 7/8 luego de la métrica constante de 6/8. Ver figura 35. Luego, en el compás 24, se puede observar que los motivos se superponen las flauta V y VI sobre un ostinato monorrítmico simple, que se genera por la obstinación de negras (♩) con métrica de $\frac{3}{4}$ (ver figura 39).

A continuación, a partir del compás 42 se puede ver que el análisis muestra el desarrollo rítmico característico del danzante (♩ ♩), cuyo pie métrico se presenta en los cuatro primeros compases (42-45) y, luego, es trasladado simultáneamente a las flautas 1 (nota *D*) y a la flauta 3 (nota *G*) para desarrollar esta fórmula homorrítmica durante 4 compases (46-49). Es decir, que dicho tratamiento de registro genera un balance del pie métrico entre las voces. Por consiguiente, se puede observar que dicho pie métrico se traslada a la flauta 5 sosteniendo la nota *G* y manteniendo la flauta 3 con un cambio de atura, que es sobre la nota *D*. (Ver las figuras 45, 46 y 47)



Por último, con respecto al ostinato homorrítmico mencionado, en la sección IV se puede observar que la estructura rítmica está compuesta por un troqueo, que es el pie métrico del danzante (♩ ♪). Además, ésta estructura rítmica progresa gradualmente para lograr una textura homofónica a tres voces (flautas 2, 3 y 4), los cuales, no sólo acompañan rítmicamente a la melodía, sino que además componen la progresión armónica (ver figura 51).

Análisis armónico.

El análisis armónico de la sección I presenta el tratamiento armónico dividido por dos técnicas compositivas. Es decir que la modalidad de los compases 1-18, está determinado por la dependencia de un solo acorde (G-), lo que indica que el ritmo armónico es *Platea Modal*⁵¹. Por el contrario, a partir de los compases 18-23, la modalidad se sujeta a un ritmo armónico vertical modal (un acorde por compás), que es la dependencia de varios acordes funcionales que definen el *modo aeolian*⁵².

Estructura	Sección I																				
Modo	G Aeolian																				
Grado	I-												I-7	I7sus4	I-7	V-7	IV-7		bIIIM	bVII7	
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13 - 16	17	18	19	20	21	22	23	
Métrica	6/8																				7/8

Figura 55. Análisis armónico de los compases (1-22)

⁵¹ Se define como Vertical Modal a la actividad armónica que se genera por la dependencia de una progresión de acorde, cuya función es establecer el modo. A diferencia del Plateau Modal, que se refiere al tratamiento armónico utilizando un solo acorde (dos a cuatro compases por acorde en adelante) a lo largo de un discurso musical, cuya función es determinar la modalidad (Miller, 1996: p. 13).

⁵² El Modo Aeolian se caracteriza por la formación de acordes que están determinados en los grados: I-, IV-, bVI M y V-, y a su vez se clasifican en función a la nota característica del modo, que es el 6° natural de una escala menor (Ulanowsky, 1988: p. 25)

Ilustración del análisis completo de la sección I.

$\text{♩} = 60$



Flauta I

Flauta II

Flauta III

Flauta en G

Flauta Baja

1

< a >

a. (a) (a1)

p Anacrúsico

a. Tético

b. (Danzante)

p

p

p

Anacrúsico

1-

Figura 56. Análisis de la sección I, compases (1-8)



(b1)

(b)

< b >

(b3)

< a1 >

(c)

p

p

p

p

9

9

1-

1-7

Figura 57. Análisis de la sección I, compases (9-16)

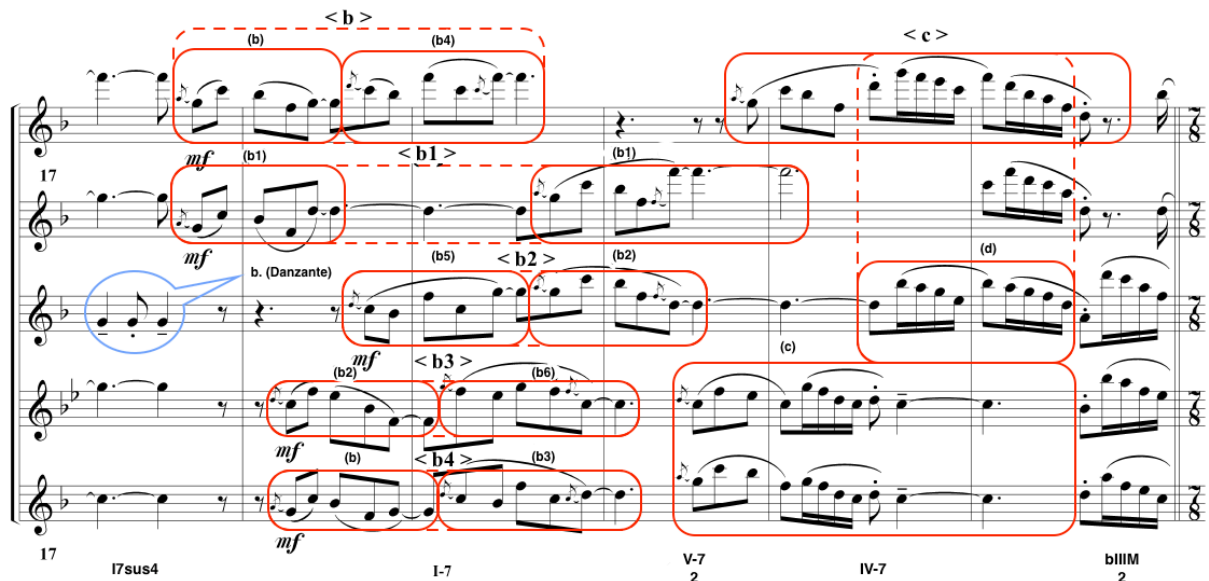


Figura 58. Análisis de la sección I, compases (17-22)

En el análisis melódico de la sección II de los compases (24-29) se puede observar que el acorde de G- se desarrolla sobre un ostinato monorrítmico con bajo en G. Luego, en los compases (30-38), el acorde mencionado cambia directamente al acorde de G7, si antes presentar un breve cambio armónico en el compás 34, que es el acorde G-7 seguido de EbM7. Por consiguiente, en los compases (37-38) se puede observar que armónicamente que el acorde de G7 se desarrolla hasta el compás 39, que es donde realiza el cambio armónico.

Estruc.	Sección II										
Modo	G Aeolian				G Menor Mel.	Escala dodecafónica					
Grado	I-					I7	I-7, bVI+M7	I7	I-7	I-7, bVIM7	VM
Compás	24	25	26	27	28	29 - 33	34	35 - 36	37 - 38	39	40 - 41
Métrica	6/8										

Figura 59. Cuadro de análisis armónico de la sección II

En el análisis de la sección III se puede observar que predomina el primer grado, que es G-, el cual inicia como acorde de 7 sin 3, lo que indica que dicho acorde no define la calidad del acorde hasta el compás 44, que es donde se presenta como acorde de triada para ser conjugada



con la escala pentatónica de G (modo 2), el cual es utilizada en la formación de acordes.

Además, se puede determinar la modalidad, que es aeolian, debido a que la melodía como la armonía no cumplen una función tonal, carece de cadencia tonales, el cual dirige a una sonoridad modal, cuyas notas, sol, la, sib, do, re, mib (característica del modo aeolian), fa y sol, representan las notas de la escala aeolian.

Estructura	Sección III							
Modo	Escala pentafónica (modo 1); G modalidad aeolian							
Grado	I7 sin3	I-	I-7	II-7b5, Bb	I-7	IV-7	IV7sus4	VM
Compás	42 - 43	44 - 45	46 - 53	54	55 - 57	58	59	60
Métrica	6/8							

Estructura	Sección IV									
Modo	Escala pentafónica (modo 2); E. Menor armónica									
Grado			C5 (I5)						C7 (V7)	Csus4 (Isus4)
Compás	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
Métrica	6/8									

Figura 60. Cuadro de análisis armónico de la sección III, compases (42-60)

La siguiente ilustración presentan un resumen del análisis general de los elementos musicales (melódico, armónico y rítmico) del primer movimiento, así como también las características funcionales y técnicas de composición.

Tabla general de análisis del primer movimiento de la suite N° 1.

Elementos musicales	Material sonoro	Técnica compositiva	Textura	# compás
Sección I				
Melodía	Escala pentafónica (Modo 1)	1. Imitación del motivo (a) por secuencia descendente (a1), (anacrúsico)	Homofónica, relación entre la flauta. 1. y 2.	(4-7)
		2. Imitación de la semifrase {a} por cambio de voz {a1}	Polifónica entre	(9-16);



		-Variación (b) e Imitación motivica (b1); (b3); (c)	las flautas 1,2,3,4,5.	(12-16)
Sección II				
Melodía	E. pentafónica	1. Imitación contrapuntística libre y estricta (canon) 2. Repetición textural	1. Polifonía, 2. Isorritmia	(42-51)
Sección III				
Melodía	E. pentafónica	1. Imitación contrapuntística libre y estricta (canon)	1. Polifonía, Isorritmia	(42-51)
	E. Aeolian	2. Repetición textural	2. homofonía polifónica.	(59-60)
Sección IV				
Melodía	E. pentafónica	1. Isorritmos	1. Homofónica 2. Melodía con acompañamiento	(61-70)
Sección I				
Pulso temporal	♩. = 60 (agógica)	Uniforme	Monorritmia	(1-22)
Pulso rítmico	♩ ♩ (danzante) (troqueo) ⁵³	1. Ostinato monorritmico compuesto de una frase de 4 compases (tético): ♩ ♩ ♩ = 3:4	Monorritmica	(1-12)
	Variación 1 ♩ ♩ ♩	♩ ♩ = 1:4 (danzante)		Variación (4); (8); (12)
		2. Ostinato simple de una frase de 4 compases: ♩ ♩ ♩ = 4:4	Monorritmica	(13-16)
Métrica	6/8 ; 7/8	Heterogéneo		(1-22) (23)
Sección II				
Pulso temporal	♩. = 60 (agógica)	Uniforme	Monorritmica	

⁵³ Troqueo es el pie rítmico determinado por el pulso rítmico, que es la figura más pequeña que aparece de manera uniforme a lo largo de la obra (Lorenzo, 2004: p. 48)



Pulso rítmico	negras ♩	1. Ostinato monorrítmico simple de negras (♩) 2. Polirritmia indirecta generada por la melodía homófona, que está sujeta al compás de 6/8, contra el pulso rítmico indirecto de negras seguidas en compás de 3/4	(Polirritmia)	(24-41)
Métrica	6/8	Uniforme		
Sección III				
Pulso temporal	♩. = 60 (agógica)	Uniforme	Monorrítmica	(42-60)
Pulso rítmico	Pie rítmico troqueo (♩ ♩)	1. Ostinato monorrítmico simple del pie métrico (♩ ♩)		
Métrica	6/8	Uniforme		(42-60)
Sección IV				
Pulso temporal	♩. = 60 (agógica)	Uniforme	Monorrítmica	(61-70)
Pulso rítmico	Danzante (♩ ♩)	1. Ostinato monorrítmico simple del pie métrico (♩ ♩)	Homorritmo homofónico	(61-67)
Métrica	6/8	Uniforme		(61-70)
Sección I				
Armonía	G- (I-); D-7 (V-7), C-7 (IV-7)	1. Vertical modal y Plateau Modal 2. Notas del acordes en función a la escala pentafónica 3. Notas extrañas: AP, NE	Homofónica/ Polifonía	(6-19); (20-21)
Sección II				
Armonía	G- (I-); G7 (G7), Eb+M7 DM (VM)	Vertical Modal y Plateau Modal Notas del acordes en función de varias escalas: escala pentafónica, eólica y cromática.	Homofónica/ Melodía con acompañamient o (nota pedal)	(24-41)
Sección III				



Armonía	I7 sin3, IV-7, bIIIM7, VM	1. Vertical Modal y Plateau Modal 2. Notas del acordes en función de varias escalas: escala pentafónica, eólica	1. Homofónica/ Melodía con acompañamient o (nota pedal)	(42-60)
Sección IV				
Armonía	I5, V7, Isus4	1. Vertical Modal y Plateau Modal 2. Notas del acordes en función de varias escalas: escala pentafónica,	1. Homofónica/ Melodía con acompañamient o (nota pedal)	(61-70)

Figura 61. Cuadro de análisis general melódico, rítmico y armónico del primer movimiento

3.4.2 Análisis del segundo movimiento: Sanjuanito

Descripción analítica de la sección I.

De acuerdo a los parámetros antes expuestos para el análisis correspondiente a las obras, el análisis melódico encabeza el orden de estudio; seguidamente, el estudio rítmico; después, la interpretación armónica; y finalmente, el estudio de la textura. De igual forma, al final del análisis de cada elemento musical se adjunta una tabla general de estudio de las funciones musicales y las técnicas de composición que el autor trata

Análisis melódico.

El análisis indica a partir del compás cinco, se puede observar dos periodos [a] y [a1], que presenta dos frases; uno antecedente {a} y otro consecuente {a1}. De tal modo, que dichas frases se conforman respectivamente de dos partes que se encadenan por las semifrases < a > y < a1>; del mismo modo el periodo [a1] tiene las mismas características estructurales. Por otro lado, cabe indicarse que el diseño motivico se agrupa indirectamente sobre una métrica de cuatro tiempos (compás 4/4). Es decir, que los motivos mencionados se agrupan en una métrica de 4/4, pero conservando la métrica del sanjuanito, que es 2/4.



Figura 62. Análisis melódico de los compases (1-19)

Posteriormente, a partir del compás 13, se puede observar que la melodía de la flauta 2 (frase {a}) repite literalmente la frase {a}. Sin embargo, en los compases (13-20), la melodía de la flauta 1 estriba rítmicamente sobre la frase {a1}, sobre la cual se elabora una textura homorrítmica formada por mixturas⁵⁴ dobles a distancia de una segunda mayor.

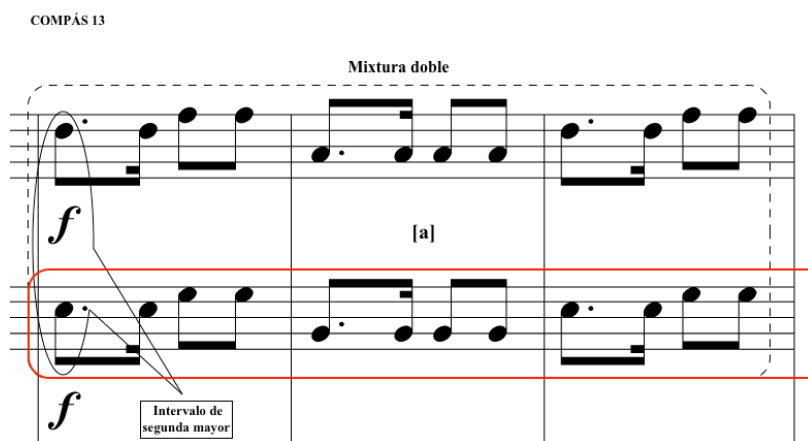


Figura 63. Análisis melódico (mixturas) de los compases (13-15)

Además, se puede observar que dicha mixtura doble se desarrolla sobre un ostinato monorrítmico simple estructurado por un pie métrico *pírrico*.

⁵⁴ Se entiende por mixtura al diseño armónico que compone el bloque sonoro (intervalos simultáneos), y, puede ser mixturas dobles triples, etc. (Graetzer, 1979: p. 21).

Mixtura doble (melodía)



Isorritmia

Isorritmia

Pie rítmico Pírrico

16 I (C/g) II (D-7/f) I (C/g) II (D-7/f) Csus2/g

Figura 64. Análisis melódico (isorritmia y pie métrico pírrico)

En particular, el previo análisis indica, que el uso de intervalos de cuartas, quintas y séptimas (como segundas), establecen ciertos rasgos característicos de las melodías indígenas andinas (Lovato, 2012: p. 33). Es decir, que la unidad de estos intervalos generan la sonoridad de la pentafonía, que es la escala característica de la música indígena.

Luego, en los compases (25-30) se puede observar dos frases senoides {b} y {c} que se componen de varios motivos, cuyos incisos se presentan alterados, lo que indica que el proceso de composición se desarrolla de manera progresiva. Ver la figura 65.

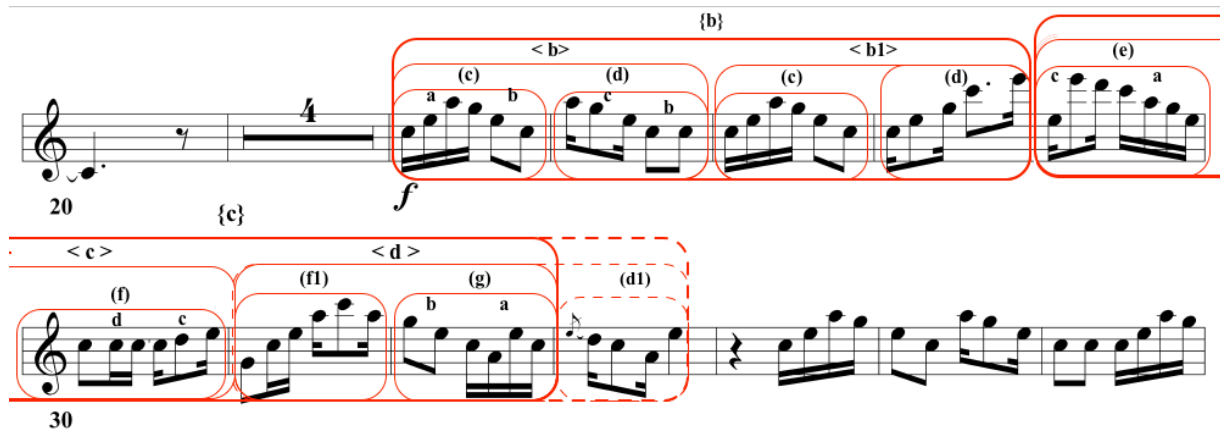


Figura 65. Estudio melódico de los compases (25-36)

Sumado a lo expuesto, se puede observar a continuación que la flauta 1 prosigue el tema expuesto por la flauta 2, a diferencia del tratamiento por mixturas dobles estudiado en el análisis anterior, esta vez el tratamiento se presenta por imitación. En otras palabras, que la segunda flauta (segunda voz) repite literalmente el periodo [b] de la flauta 1, cuya técnica de composición es el *canon al unísono*⁵⁵, que es de carácter contrapuntístico basada en la imitación a dos voces.

Además, se puede observar que dicho *canon al unísono* se desarrolla sobre un ostinato monorrítmico simple determinado en las flautas 3, 4 y 5, cuyo pie métrico es pírrico, el cual se extiende hasta el compás 42. (Ver figura 65)

⁵⁵ El canon al unísono es una técnica contrapuntística determinada por su forma. Cuya respuesta (comes) empieza en un tiempo distinto al unísono (Lucato, 1999)

Compás 34

[b]

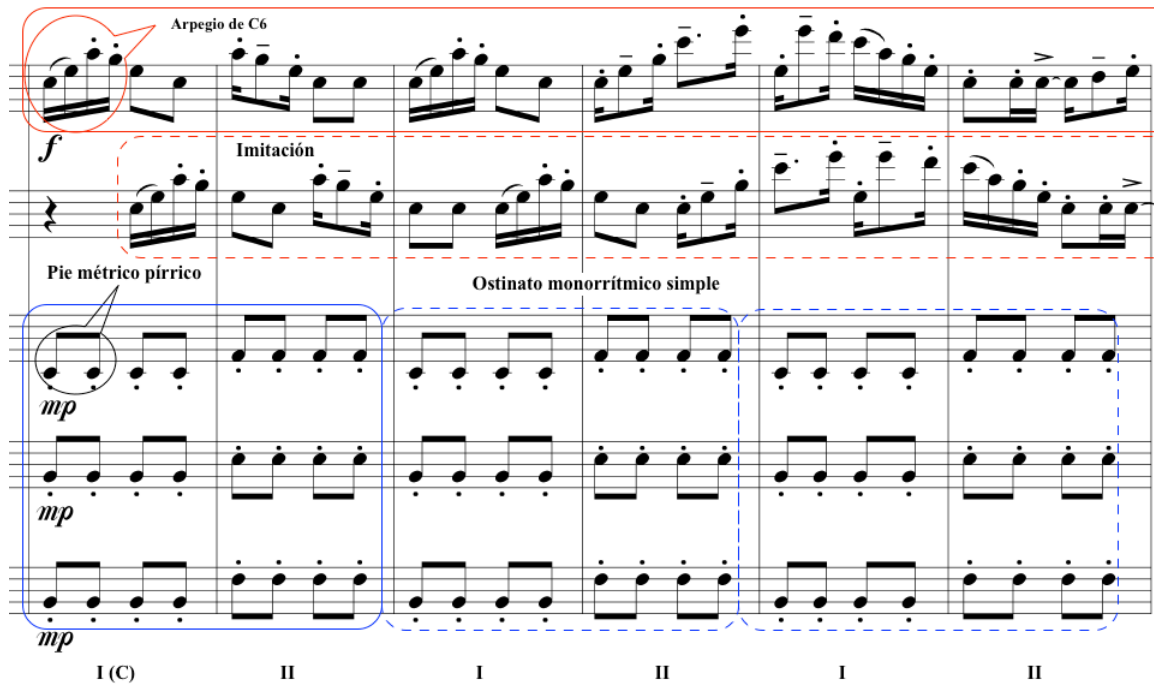


Figura 66. Estudio melódico de los compases (34-39)

En los siguientes compases se puede determinar el tratamiento compositivo para la melodía, que consiste en la repetición de la semifrase < d1 >, al igual que la semifrase < d > (figura 65), está compuesto de los motivos (f1), (g) y (d1). Por lo tanto, dicha semifrase < d1 >, se determina como un diseño para el desarrollo del ostinato melódico, el cual se extiende desde el compás 44 hasta el compás 51.



Figura 67. Estudio melódico de los compases (40-46)

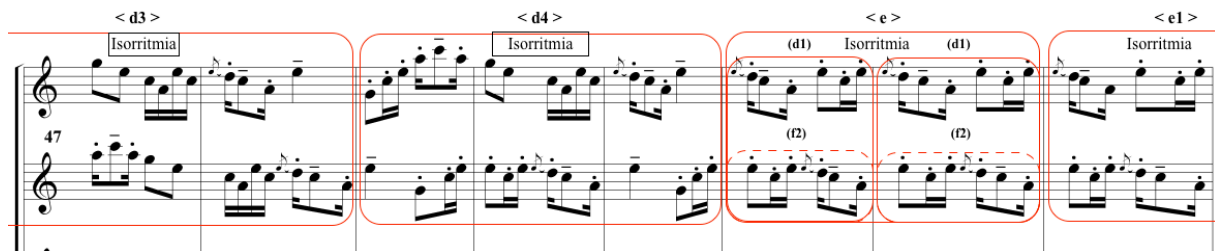


Figura 68. Estudio melódico de los compases (47-51)

Del mismo modo, se puede observar que a partir del compás 52 la semifrase < e > adopta el mismo comportamiento compositivo, cuyos diseños motivico simultáneos (d1) y (f2), conforma parte del ostinato melódico, el cual se extiende hasta el compás 55.

Manteniendo el mismo estilo compositivo mencionado, en los compases 57-60, se puede notar en la quinta voz (flauta 5) presenta el motivo (g), el cual mediante un canon, se desarrolla con un movimiento imitativo ascendente. De esta manera, se logra la estructura de la semifrase < g >, la cual se repite estrictamente mediante una textura isorritmica. Por otro lado, la flauta 1 y 2, adopta el mismo comportamiento al de la textura mencionada. Es decir, que entre las dos voces, forman una textura homofónica, que está señalada como la frase {h}. Entonces, el resultado de el desarrollo simultaneo entre ambas frases {h} sobre {g1}; {h1} sobre {g2}; etc. En consecuencia, el resultado de las dos texturas simultáneas es una textura *polirrítmica vertical*⁵⁶ (Ver figura 69 y 70).

⁵⁶ La polirritmia vertical se refiere a la combinación simultánea de células rítmicas diferentes en voces superpuestas (Lorenzo, 2004: p. 184)



55 55 II I II I

Canon (ascendente) a tres voces Unidad

mf *f*

{h} {g} {g1} {g2}

Figura 69. Estudio melódico de los compases (55-62)



63 63 IV I II I IV I

cresc. *ff* *ff* *ff* *ff*

{h} {h1} {g1} {g2}

Figura 70. Estudio melódico de los compases (63-68)



A continuación, el análisis, muestra que los compases 69-76, cuyas frases {a} y {a1}, forman parte de la re-exposición del tema inicial. Su estructura presenta una variación en la cuarta voz (flauta en G), que mediante un ostinato isorrítmico, actúa de acompañamiento a la frase {I} antecedente y a la frase {II} consecuente.

Figura 71. Análisis melódico de los compases (70-76)

Finalmente, en el último periodo [a1] de los compases 77-84, se puede observar que las flautas 1 y 4 (flauta en G) es la repetición exacta del periodo [a], que fue analizado en los compases 69-76. No obstante, la flauta II presenta una variación que consiste de un *organum paralelo modificado*. Es decir, que los intervalos de quintas y cuartas de la flauta dos subyacen a la voz principal (flauta 1). Como muestra de ello, el siguiente análisis de la presenta lo expuesto. Ver figura 73.

Flauta I

68

Compás 77

[a1]

mf

[a1]

Extensión de <a>

80

pp

Figura 72. Análisis melódico de los compases (70-84)

Compás 79

[a1]

{a1}

Flauta I

< a >

5ta

< a1 >

Extensión

4ta

5ta

4ta

5ta

ff

Organum paralelo modificado

p

pp

Flauta II

Organum paralelo modificado

p

pp

Flauta III

Ostinato isoritmico

Isoritmia

E. pentafónica en F modo 5

Unisono

p

pp

Flauta en G

f

p

pp

Flauta Bajo

ff

Pic métrico pírrico

f

p

pp

Csus2/d

Csus2/g

Csus2/d

Csus2/g

Cadd9/d

C

Figura 73. Análisis melódico de los compases (79-84)



Análisis rítmico.

El análisis amónico muestra que el segundo movimiento se desarrolla a través de una métrica uniforme de 2/4, cuyo inciso es un pie rítmico pírrico (♩ ♩). En cuanto al ritmo de la obra, el estudio muestra una variación de la fórmula original del ritmo del sanjuanito, que está estructurada por semifrases, las cuales son tratadas mediante una textura homorrítmica diseñada en la flauta 3, 4 (flauta en G) y 5 (flauta baja). No obstante, se puede observar que la variación rítmica del sanjuanito < a > se yuxtapone a la semifrase < a1 >, cuyas semifrases forman una isorritmia uniforme, la cual se señala en la frase {a} y, sirve de acompañamiento a la melodía.

♩ = 96 - 100

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Flauta en G

Flauta Baja

1

pp

Homorritmia

Isorritmia

< a >

< a1 >

Variación de la fórmula rítmica del sanjuanito

Figura 74. Análisis rítmico de los compases (1-55)



De esta manera, el diseño rítmico isorrítmico uniforme es utilizado para el acompañamiento melódico de toda la obra. Además, se puede observar que dicha isorrítmia se desarrolla uniformemente hasta el compás 55, que luego es sustituido por un ostinato melódico, cuyo diseño se muestra en las frases {g}, {g1}, {g2} del análisis presentado en la figura 69 y 70.

Análisis armónico.

El análisis armónico muestra que el segundo movimiento está compuesto por los siguiente acordes: La primera sección utiliza los acordes II- (D), I5 (C5), VI-7 y (A-7); la segunda sección los acordes II-7 (D-7) y I5 (C5); la tercera sección emplea los acordes II-7 (D-7) y I5 (C5); la cuarta sección utiliza los acordes IM (CM) y II- (D-); y, por último la quinta sección utiliza los acordes IM (CM), VM (GM), Isus2 (Csus2), I5 (C5) Vsus4 (Gsus4) y Isus2 (Csus2).

Estruc.	Sección I																	
Modo	Modo: C ionian																	
Grado	II-	I5	II-	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	VI-7
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Métrica	2/4																	
Estruc.	Sección II																	
Modo	Modo: C ionian																	
Grado	II-7	I5	II-7	I-7	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	
Compás	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	
Métrica	2/4																	
Estruc.	Sección III																	
Modo	Modo: C ionian																	
Grado	I5	II-7	I5	II-7	I5	I-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	
Compás	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51		
Métrica	2/4																	
Estruc.	Sección IV																	
Modo	Modo: C ionian																	
Grado	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	I5	II-7	IM	II-7	IM	II-7	IM	II-7	IM	II-7	IM	
Compás	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66-67	68		
Métrica	2/4																	



Estruc.	Sección V											
Modo	C ionian											
Grado	IM	VM	IM	VM	IM	VM	Isus2	I5	Vsus4	Isus2	Vsus4	IM
Compás	69	70	71	72	73	74	75 - 76	77 - 78	79 - 80	81	82	83 - 84
Métrica	2/4											

Figura 75. Cuadro de análisis armónico del segundo movimiento de la Suite N 2

Por lo tanto, según la melodía y su relación armónica entre el I5 y II-7, se puede deducir que la melodía como la armonía reflejan la modalidad Ionian de C, cuya nota característica es el cuarto grado natural (fa) y, se refleja en el tercer grado del acorde de D-7. Ver figura 76.

Flauta III

Flauta en G

Flauta Baja

1 *pp* II-7 D-7 I5 C5 D-7 C5

Figura 76. Análisis armónico, modo ionian de C.

3.4.3 Análisis del tercer movimiento: Aire típico

Descripción analítica.

De acuerdo a los parámetros antes expuestos para el análisis correspondiente a las obras, la melodía encabeza el orden de estudio; seguidamente, la rítmica; después, la interpretación armónica; y finalmente, el estudio de la textura. De igual forma, al final del análisis de cada elemento musical se adjunta una tabla general de estudio de las funciones musicales y las técnicas de composición que el autor trata



Análisis melódico.

En el siguiente análisis se puede observar en los compases (1-4) se estructura la frase {a}, la cual se compone de los motivos < a > y < a1 >. Además, se puede observar que dichos motivos de la frase {a} se encuentran diseñados mediante arpeggios del acorde de D menor, cuyo contorno melódico es ascendente.

En cuanto al tratamiento compositivo, se puede notar que la frase {a} se repite varias veces de forma exacta y variada, las cuales son representadas con las frases {a1}, {a2}, {a3} y {a4}. Es decir, que la composición melódica progresa mediante un canon, el mismo que se desarrolla hasta el compás 12. Ver las figuras (77-78).

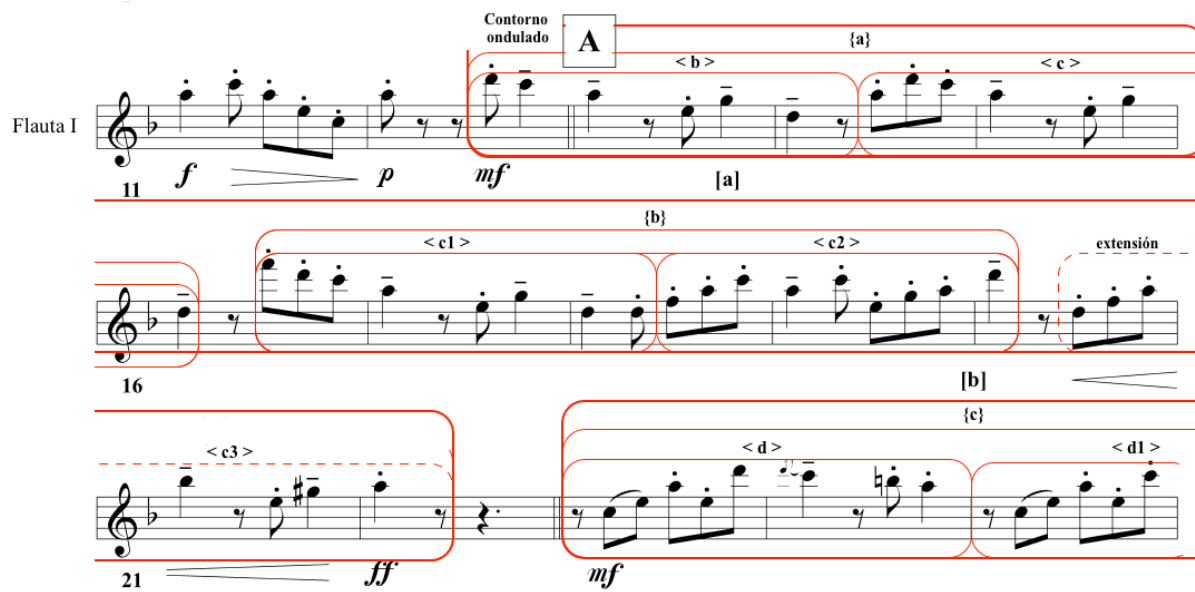
The musical score is for five flutes: Flauta I, Flauta II, Flauta III, Flauta en G, and Flauta Baja. The tempo is marked as ♩. = 114 - 116. The score shows the first 12 measures. Red boxes highlight specific melodic motifs and patterns. Labels include 'Isorritmia', '<a>', '<a1>', '{a}', '{a1}', and 'Imitación'. Dynamics like 'mf' and 'f' are also indicated.

Figura 77. Análisis melódico de los compases (1-12)



Figura 78. Análisis melódico de los compases (1-12)

En la siguiente sección [A] se puede señalar que los compases (13-22) están compuestos por dos periodos [a] y [b]; el periodo [a] se estructura de dos frases {a} y {b}, las cuales se componen de las semifrases < b>, < c1> y < c2>; el periodo [b], se estructura de dos frases {c} y {c1}, cuyas semifrases son < d>, < d1> y < d2>. Además, se puede notar que la melodía se desarrolla mediante semifrases antecedente y consecuentes, cuyo contorno melódico es ondulado.



The image shows a musical score for Flauta I, measures 11 to 30. The score is annotated with various melodic analysis symbols and dynamic markings. The first system (measures 11-15) includes a box labeled 'A' with the text 'Conferno ondulado' above it. The second system (measures 16-20) includes a box labeled 'B' with the text 'extensión' above it. The third system (measures 21-30) includes a box labeled 'C' with the text 'ff' above it. The score is divided into three systems, each with a measure number (11, 16, 21) at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*, *mf*, *ff*). The analysis symbols include brackets and labels like {a}, {b}, {c}, {d}, {e}, {f}, {g}, {h}, {i}, {j}, {k}, {l}, {m}, {n}, {o}, {p}, {q}, {r}, {s}, {t}, {u}, {v}, {w}, {x}, {y}, {z}, {aa}, {ab}, {ac}, {ad}, {ae}, {af}, {ag}, {ah}, {ai}, {aj}, {ak}, {al}, {am}, {an}, {ao}, {ap}, {aq}, {ar}, {as}, {at}, {au}, {av}, {aw}, {ax}, {ay}, {az}, {ba}, {bb}, {bc}, {bd}, {be}, {bf}, {bg}, {bh}, {bi}, {bj}, {bk}, {bl}, {bm}, {bn}, {bo}, {bp}, {bq}, {br}, {bs}, {bt}, {bu}, {bv}, {bw}, {bx}, {by}, {bz}, {ca}, {cb}, {cc}, {cd}, {ce}, {cf}, {cg}, {ch}, {ci}, {cj}, {ck}, {cl}, {cm}, {cn}, {co}, {cp}, {cq}, {cr}, {cs}, {ct}, {cu}, {cv}, {cw}, {cx}, {cy}, {cz}, {da}, {db}, {dc}, {dd}, {de}, {df}, {dg}, {dh}, {di}, {dj}, {dk}, {dl}, {dm}, {dn}, {do}, {dp}, {dq}, {dr}, {ds}, {dt}, {du}, {dv}, {dw}, {dx}, {dy}, {dz}, {ea}, {eb}, {ec}, {ed}, {ee}, {ef}, {eg}, {eh}, {ei}, {ej}, {ek}, {el}, {em}, {en}, {eo}, {ep}, {eq}, {er}, {es}, {et}, {eu}, {ev}, {ew}, {ex}, {ey}, {ez}, {fa}, {fb}, {fc}, {fd}, {fe}, {ff}, {fg}, {fh}, {fi}, {fj}, {fk}, {fl}, {fm}, {fn}, {fo}, {fp}, {fq}, {fr}, {fs}, {ft}, {fu}, {fv}, {fw}, {fx}, {fy}, {fz}, {ga}, {gb}, {gc}, {gd}, {ge}, {gf}, {gg}, {gh}, {gi}, {gj}, {gk}, {gl}, {gm}, {gn}, {go}, {gp}, {gq}, {gr}, {gs}, {gt}, {gu}, {gv}, {gw}, {gx}, {gy}, {gz}, {ha}, {hb}, {hc}, {hd}, {he}, {hf}, {hg}, {hh}, {hi}, {hj}, {hk}, {hl}, {hm}, {hn}, {ho}, {hp}, {hq}, {hr}, {hs}, {ht}, {hu}, {hv}, {hw}, {hx}, {hy}, {hz}, {ia}, {ib}, {ic}, {id}, {ie}, {if}, {ig}, {ih}, {ii}, {ij}, {ik}, {il}, {im}, {in}, {io}, {ip}, {iq}, {ir}, {is}, {it}, {iu}, {iv}, {iw}, {ix}, {iy}, {iz}, {ja}, {jb}, {jc}, {jd}, {je}, {jf}, {jg}, {jh}, {ji}, {jj}, {jk}, {jl}, {jm}, {jn}, {jo}, {jp}, {jq}, {jr}, {js}, {jt}, {ju}, {jv}, {jw}, {jx}, {jy}, {jz}, {ka}, {kb}, {kc}, {kd}, {ke}, {kf}, {kg}, {kh}, {ki}, {kj}, {kk}, {kl}, {km}, {kn}, {ko}, {kp}, {kq}, {kr}, {ks}, {kt}, {ku}, {kv}, {kw}, {kx}, {ky}, {kz}, {la}, {lb}, {lc}, {ld}, {le}, {lf}, {lg}, {lh}, {li}, {lj}, {lk}, {ll}, {lm}, {ln}, {lo}, {lp}, {lq}, {lr}, {ls}, {lt}, {lu}, {lv}, {lw}, {lx}, {ly}, {lz}, {ma}, {mb}, {mc}, {md}, {me}, {mf}, {mg}, {mh}, {mi}, {mj}, {mk}, {ml}, {mm}, {mn}, {mo}, {mp}, {mq}, {mr}, {ms}, {mt}, {mu}, {mv}, {mw}, {mx}, {my}, {mz}, {na}, {nb}, {nc}, {nd}, {ne}, {nf}, {ng}, {nh}, {ni}, {nj}, {nk}, {nl}, {nm}, {nn}, {no}, {np}, {nq}, {nr}, {ns}, {nt}, {nu}, {nv}, {nw}, {nx}, {ny}, {nz}, {oa}, {ob}, {oc}, {od}, {oe}, {of}, {og}, {oh}, {oi}, {oj}, {ok}, {ol}, {om}, {on}, {oo}, {op}, {oq}, {or}, {os}, {ot}, {ou}, {ov}, {ow}, {ox}, {oy}, {oz}, {pa}, {pb}, {pc}, {pd}, {pe}, {pf}, {pg}, {ph}, {pi}, {pj}, {pk}, {pl}, {pm}, {pn}, {po}, {pp}, {pq}, {pr}, {ps}, {pt}, {pu}, {pv}, {pw}, {px}, {py}, {pz}, {qa}, {qb}, {qc}, {qd}, {qe}, {qf}, {qg}, {qh}, {qi}, {qj}, {qk}, {ql}, {qm}, {qn}, {qo}, {qp}, {qq}, {qr}, {qs}, {qt}, {qu}, {qv}, {qw}, {qx}, {qy}, {qz}, {ra}, {rb}, {rc}, {rd}, {re}, {rf}, {rg}, {rh}, {ri}, {rj}, {rk}, {rl}, {rm}, {rn}, {ro}, {rp}, {rq}, {rr}, {rs}, {rt}, {ru}, {rv}, {rw}, {rx}, {ry}, {rz}, {sa}, {sb}, {sc}, {sd}, {se}, {sf}, {sg}, {sh}, {si}, {sj}, {sk}, {sl}, {sm}, {sn}, {so}, {sp}, {sq}, {sr}, {ss}, {st}, {su}, {sv}, {sw}, {sx}, {sy}, {sz}, {ta}, {tb}, {tc}, {td}, {te}, {tf}, {tg}, {th}, {ti}, {tj}, {tk}, {tl}, {tm}, {tn}, {to}, {tp}, {tq}, {tr}, {ts}, {tt}, {tu}, {tv}, {tw}, {tx}, {ty}, {tz}, {ua}, {ub}, {uc}, {ud}, {ue}, {uf}, {ug}, {uh}, {ui}, {uj}, {uk}, {ul}, {um}, {un}, {uo}, {up}, {uq}, {ur}, {us}, {ut}, {uu}, {uv}, {uw}, {ux}, {uy}, {uz}, {va}, {vb}, {vc}, {vd}, {ve}, {vf}, {vg}, {vh}, {vi}, {vj}, {vk}, {vl}, {vm}, {vn}, {vo}, {vp}, {vq}, {vr}, {vs}, {vt}, {vu}, {vv}, {vw}, {vx}, {vy}, {vz}, {wa}, {wb}, {wc}, {wd}, {we}, {wf}, {wg}, {wh}, {wi}, {wj}, {wk}, {wl}, {wm}, {wn}, {wo}, {wp}, {wq}, {wr}, {ws}, {wt}, {wu}, {wv}, {ww}, {wx}, {wy}, {wz}, {xa}, {xb}, {xc}, {xd}, {xe}, {xf}, {xg}, {xh}, {xi}, {xj}, {xk}, {xl}, {xm}, {xn}, {xo}, {xp}, {xq}, {xr}, {xs}, {xt}, {xu}, {xv}, {xw}, {xx}, {xy}, {xz}, {ya}, {yb}, {yc}, {yd}, {ye}, {yf}, {yg}, {yh}, {yi}, {yj}, {yk}, {yl}, {ym}, {yn}, {yo}, {yp}, {yq}, {yr}, {ys}, {yt}, {yu}, {yv}, {yw}, {yx}, {yy}, {yz}, {za}, {zb}, {zc}, {zd}, {ze}, {zf}, {zg}, {zh}, {zi}, {zj}, {zk}, {zl}, {zm}, {zn}, {zo}, {zp}, {zq}, {zr}, {zs}, {zt}, {zu}, {zv}, {zw}, {zx}, {zy}, {zz}, {aa}, {ab}, {ac}, {ad}, {ae}, {af}, {ag}, {ah}, {ai}, {aj}, {ak}, {al}, {am}, {an}, {ao}, {ap}, {aq}, {ar}, {as}, {at}, {au}, {av}, {aw}, {ax}, {ay}, {az}, {ba}, {bb}, {bc}, {bd}, {be}, {bf}, {bg}, {bh}, {bi}, {bj}, {bk}, {bl}, {bm}, {bn}, {bo}, {bp}, {bq}, {br}, {bs}, {bt}, {bu}, {bv}, {bw}, {bx}, {by}, {bz}, {ca}, {cb}, {cc}, {cd}, {ce}, {cf}, {cg}, {ch}, {ci}, {cj}, {ck}, {cl}, {cm}, {cn}, {co}, {cp}, {cq}, {cr}, {cs}, {ct}, {cu}, {cv}, {cw}, {cx}, {cy}, {cz}, {da}, {db}, {dc}, {dd}, {de}, {df}, {dg}, {dh}, {di}, {dj}, {dk}, {dl}, {dm}, {dn}, {do}, {dp}, {dq}, {dr}, {ds}, {dt}, {du}, {dv}, {dw}, {dx}, {dy}, {dz}, {ea}, {eb}, {ec}, {ed}, {ee}, {ef}, {eg}, {eh}, {ei}, {ej}, {ek}, {el}, {em}, {en}, {eo}, {ep}, {eq}, {er}, {es}, {et}, {eu}, {ev}, {ew}, {ex}, {ey}, {ez}, {fa}, {fb}, {fc}, {fd}, {fe}, {ff}, {fg}, {fh}, {fi}, {fj}, {fk}, {fl}, {fm}, {fn}, {fo}, {fp}, {fq}, {fr}, {fs}, {ft}, {fu}, {fv}, {fw}, {fx}, {fy}, {fz}, {ga}, {gb}, {gc}, {gd}, {ge}, {gf}, {gg}, {gh}, {gi}, {gj}, {gk}, {gl}, {gm}, {gn}, {go}, {gp}, {gq}, {gr}, {gs}, {gt}, {gu}, {gv}, {gw}, {gx}, {gy}, {gz}, {ha}, {hb}, {hc}, {hd}, {he}, {hf}, {hg}, {hh}, {hi}, {hj}, {hk}, {hl}, {hm}, {hn}, {ho}, {hp}, {hq}, {hr}, {hs}, {ht}, {hu}, {hv}, {hw}, {hx}, {hy}, {hz}, {ia}, {ib}, {ic}, {id}, {ie}, {if}, {ig}, {ih}, {ii}, {ij}, {ik}, {il}, {im}, {in}, {io}, {ip}, {iq}, {ir}, {is}, {it}, {iu}, {iv}, {iw}, {ix}, {iy}, {iz}, {ja}, {jb}, {jc}, {jd}, {je}, {jf}, {jg}, {jh}, {ji}, {jj}, {jk}, {jl}, {jm}, {jn}, {jo}, {jp}, {jq}, {jr}, {js}, {jt}, {ju}, {jv}, {jw}, {jx}, {jy}, {jz}, {ka}, {kb}, {kc}, {kd}, {ke}, {kf}, {kg}, {kh}, {ki}, {kj}, {kk}, {kl}, {km}, {kn}, {ko}, {kp}, {kq}, {kr}, {ks}, {kt}, {ku}, {kv}, {kw}, {kx}, {ky}, {kz}, {la}, {lb}, {lc}, {ld}, {le}, {lf}, {lg}, {lh}, {li}, {lj}, {lk}, {ll}, {lm}, {ln}, {lo}, {lp}, {lq}, {lr}, {ls}, {lt}, {lu}, {lv}, {lw}, {lx}, {ly}, {lz}, {ma}, {mb}, {mc}, {md}, {me}, {mf}, {mg}, {mh}, {mi}, {mj}, {mk}, {ml}, {mm}, {mn}, {mo}, {mp}, {mq}, {mr}, {ms}, {mt}, {mu}, {mv}, {mw}, {mx}, {my}, {mz}, {na}, {nb}, {nc}, {nd}, {ne}, {nf}, {ng}, {nh}, {ni}, {nj}, {nk}, {nl}, {nm}, {nn}, {no}, {np}, {nq}, {nr}, {ns}, {nt}, {nu}, {nv}, {nw}, {nx}, {ny}, {nz}, {oa}, {ob}, {oc}, {od}, {oe}, {of}, {og}, {oh}, {oi}, {oj}, {ok}, {ol}, {om}, {on}, {oo}, {op}, {oq}, {or}, {os}, {ot}, {ou}, {ov}, {ow}, {ox}, {oy}, {oz}, {pa}, {pb}, {pc}, {pd}, {pe}, {pf}, {pg}, {ph}, {pi}, {pj}, {pk}, {pl}, {pm}, {pn}, {po}, {pp}, {pq}, {pr}, {ps}, {pt}, {pu}, {pv}, {pw}, {px}, {py}, {pz}, {qa}, {qb}, {qc}, {qd}, {qe}, {qf}, {qg}, {qh}, {qi}, {qj}, {qk}, {ql}, {qm}, {qn}, {qo}, {qp}, {qq}, {qr}, {qs}, {qt}, {qu}, {qv}, {qw}, {qx}, {qy}, {qz}, {ra}, {rb}, {rc}, {rd}, {re}, {rf}, {rg}, {rh}, {ri}, {rj}, {rk}, {rl}, {rm}, {rn}, {ro}, {rp}, {rq}, {rr}, {rs}, {rt}, {ru}, {rv}, {rw}, {rx}, {ry}, {rz}, {sa}, {sb}, {sc}, {sd}, {se}, {sf}, {sg}, {sh}, {si}, {sj}, {sk}, {sl}, {sm}, {sn}, {so}, {sp}, {sq}, {sr}, {ss}, {st}, {su}, {sv}, {sw}, {sx}, {sy}, {sz}, {ta}, {tb}, {tc}, {td}, {te}, {tf}, {tg}, {th}, {ti}, {tj}, {tk}, {tl}, {tm}, {tn}, {to}, {tp}, {tq}, {tr}, {ts}, {tt}, {tu}, {tv}, {tw}, {tx}, {ty}, {tz}, {ua}, {ub}, {uc}, {ud}, {ue}, {uf}, {ug}, {uh}, {ui}, {uj}, {uk}, {ul}, {um}, {un}, {uo}, {up}, {uq}, {ur}, {us}, {ut}, {uu}, {uv}, {uw}, {ux}, {uy}, {uz}, {va}, {vb}, {vc}, {vd}, {ve}, {vf}, {vg}, {vh}, {vi}, {vj}, {vk}, {vl}, {vm}, {vn}, {vo}, {vp}, {vq}, {vr}, {vs}, {vt}, {vu}, {vv}, {vw}, {vx}, {vy}, {vz}, {wa}, {wb}, {wc}, {wd}, {we}, {wf}, {wg}, {wh}, {wi}, {wj}, {wk}, {wl}, {wm}, {wn}, {wo}, {wp}, {wq}, {wr}, {ws}, {wt}, {wu}, {wv}, {ww}, {wx}, {wy}, {wz}, {xa}, {xb}, {xc}, {xd}, {xe}, {xf}, {xg}, {xh}, {xi}, {xj}, {xk}, {xl}, {xm}, {xn}, {xo}, {xp}, {xq}, {xr}, {xs}, {xt}, {xu}, {xv}, {xw}, {xx}, {xy}, {xz}, {ya}, {yb}, {yc}, {yd}, {ye}, {yf}, {yg}, {yh}, {yi}, {yj}, {yk}, {yl}, {ym}, {yn}, {yo}, {yp}, {yq}, {yr}, {ys}, {yt}, {yu}, {yv}, {yw}, {yx}, {yy}, {yz}, {za}, {zb}, {zc}, {zd}, {ze}, {zf}, {zg}, {zh}, {zi}, {zj}, {zk}, {zl}, {zm}, {zn}, {zo}, {zp}, {zq}, {zr}, {zs}, {zt}, {zu}, {zv}, {zw}, {zx}, {zy}, {zz}

Figura 79. Análisis melódico de los compases (12-30), flauta I

El siguiente análisis melódico de la flauta III muestra que los compases (13-30) están estructurados por dos ostinatos melódicos, los cuales son señalados por dos periodos [c] y [d], los cuales son analizados por frases y semifrases. El periodo [c] está compuesto por las semifrases < c > y < c1 >, las cuales componen la frase {d}; y, las semifrases < c >, < c2 > y < f >, los que componen la frase {d1}. Y, finalmente, el periodo [d], cuyas semifrases < g > y < g1 > componen la frase {e}; que, de igual manera la semifrases < g > y < g1 > componen la frase {e1}.

A

Flauta III

13 *p*

Ostinato melódico < e >

{d}

< e1 >

< e >

19

< e2 >

{d1}

< f >

Ostinato mel. < g >

ff *p*

[d]

25

{e}

< g1 >

< g >

{e1}

< f1 >

mf *f*

Figura 80. Análisis melódico de los compases (13-30), flauta III

En cuanto al desarrollo compositivo, como muestra la figura 81, la melodía de la flauta III y IV contraponen a la melodía principal armonizada a dos voces que llevan flauta I y II. Es decir, que el desarrollo melódico entre las flautas I y II componen un contrapunto polifónico junto a la flauta III y IV. Además, se puede observar que la flauta baja también contrapone mediante un ostinato melódico.

A continuación, en el siguiente gráfico se puede ver en mayor detalle el proceso de composición, que consiste en el uso del contrapunto mediante la superposición de ostinatos melódicos que se desarrollan simultáneamente.



Compás 16

Melodía principal

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Ostinato melódico

Contrapunto

Flauta en G

Flauta baja

Ostinato melódico

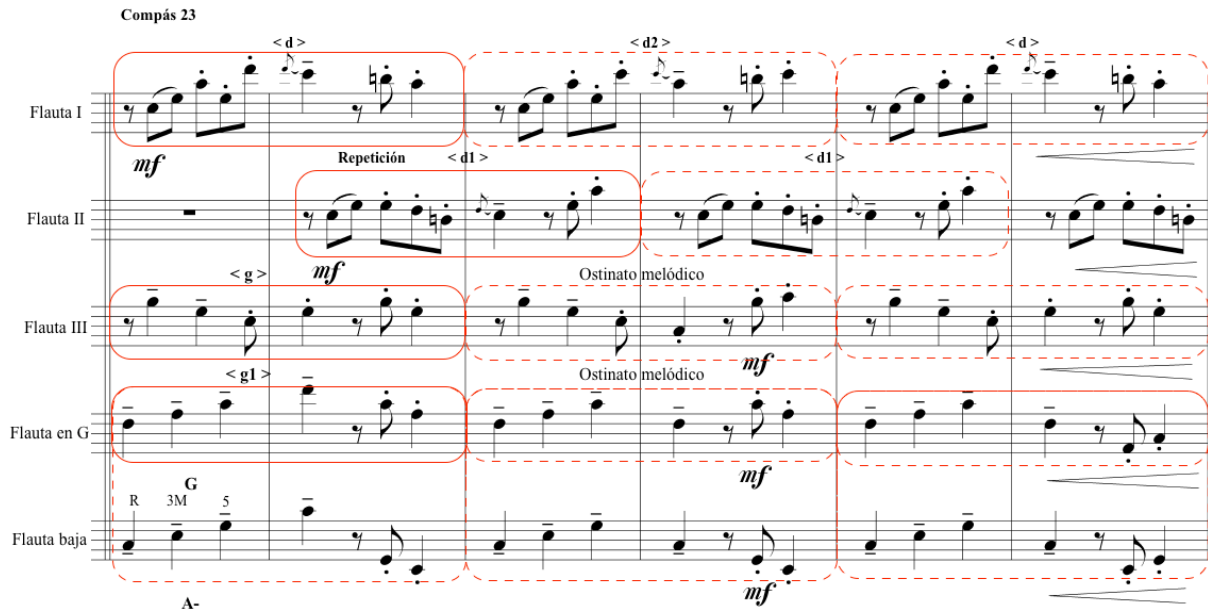
Contrapunto

D-7 FM E- D-7 FM E-

Figura 81. Análisis melódico de los compases (16-19)

El análisis de la siguiente sección que corresponde a los compases (23-28) se puede observar que la flauta I y II progresan mediante un contrapunto, que consiste en la imitación isorítmica de la semifrase < d >. Además, se puede observar que simultáneamente a la flauta I y II, las flautas III, IV (flauta en G) y V (flauta baja), contraponen a dichas flautas mediante un ostinato melódico, que está estructurado por arpeggios de G y C.

Compás 23



The musical score for measures 23-28 is presented for five flutes. Flauta I and Flauta II play a melodic line with dynamic marking *mf*. Flauta III and Flauta en G play a rhythmic accompaniment with dynamic marking *mf*. Flauta baja plays a bass line with dynamic marking *mf*. The score includes annotations for melodic patterns: 'Repetición' for Flauta I and Flauta II, and 'Ostinato melódico' for Flauta III and Flauta en G. The score also includes dynamic markings (*mf*) and melodic patterns (*< d >*, *< d2 >*, *< d1 >*, *< g >*, *< g1 >*).

Figura 82. Análisis melódico de los compases (23-28)

La sección [B] de los compases (94-98) se desarrolla con la flauta III y la flauta en G, cuya textura es polimétrica, es decir que la flauta III tiene una métrica de 6/8 y flauta en G se desarrolla con una métrica de 3/4. Además, se puede observar que la melódica de la flauta III se compone por isometrías, que es la semifrase *< b >* y *< b1 >*, y, arpeggios del acorde de Dm.

Por otro lado, la flauta en G, se desarrolla en base de un motivo (x) monorrítmico compuesto de negras y cuya función es de acompañamiento. Ver figura 83.



Compás 49

B

Flauta I

Flauta II

Flauta III

Flauta en G

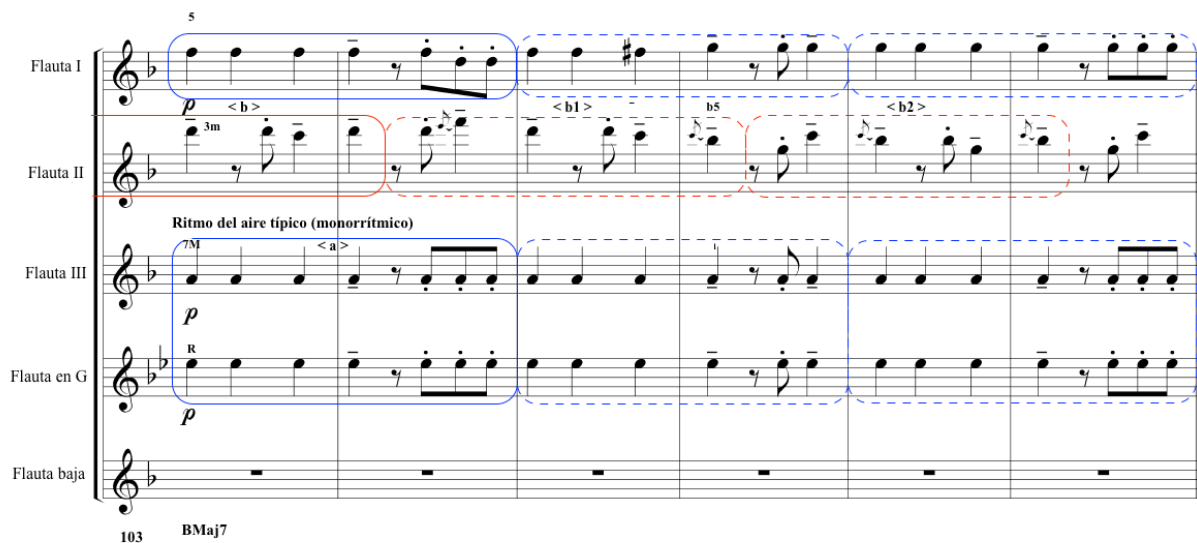
Flauta Baja

p

D-

Figura 83. Análisis melódico de los compases (49-53)

A continuación, el estudio de la sección [B] de los compases (103-108) se puede observar que la melodía en la flauta II es acompañada por un ostinato monorrítmico, que se determina como el ritmo del aire típico.



5

Flauta I

Flauta II

Ritmo del aire típico (monorrítmico)

Flauta III

Flauta en G

Flauta baja

103 BMaj7

Figura 84. Análisis melódico de los compases (103-108)

Más adelante, se puede observar que a partir de los compases 113-119, la melodía de la flauta I y II se desarrolla mediante las semifrases <b4>, <h>, <h1>, <h2>, las cuales progresan sobre un ostinato rítmico sostenido por la flauta en G y la flauta baja, que son señaladas por lo motivos rítmicos (x) y (y). Del mismo modo, la melodía de la flauta III se desarrolla mediante una variación del ritmo del aire típico, que se señala con las semifrases , <c>, <b1> y <c1>.

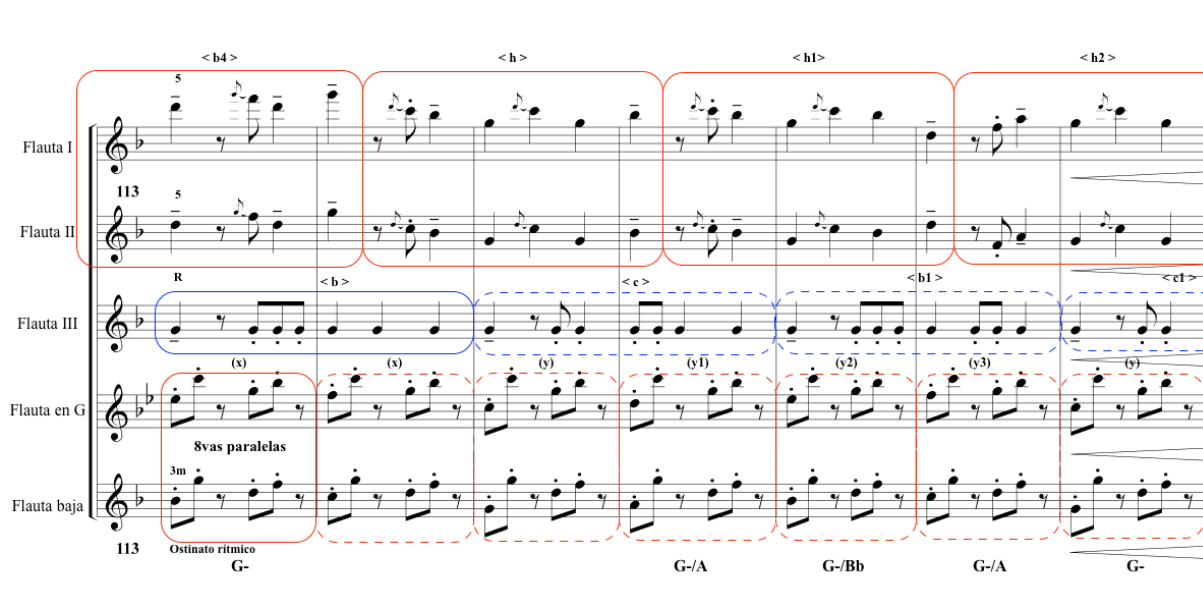


Figura 85. Análisis melódico de los compases (113-119)

En el siguiente análisis de los compases (121-126) se observa que las semifrases < d3 >, < d4 > y < d5 > se desarrollan mediante una textura homofónica, cuyas voces siguen al tratamiento compositivo que se basa en tipo de movimiento. Es decir, la flauta I y II se desarrollan mediante el movimiento paralelo. Por otra parte, la flauta III y flauta en G se mueven en sentido contrario. Y, por último, la flauta en G y la flauta baja se mueve en sentido paralelo mediante octavas paralelas.

Figura 86. Análisis melódico de los compases (120-126)

El análisis rítmico de los primeros compases indica el claro ejemplo del ritmo del aire típico, el cual se desarrolla a través de una polirritmia compuesta por una métrica binaria compuesta de 6/8 seguida de una métrica ternaria simple de 3/4.

Figura 87. Análisis rítmico de los compases (1-4)

En el compás 13, que es donde empieza la sección [A] se puede observar el pie métrico yámbico, que es el ritmo del género del yumbo. Por lo tanto, este análisis indica la influencia de los géneros indígenas mencionados anteriormente.

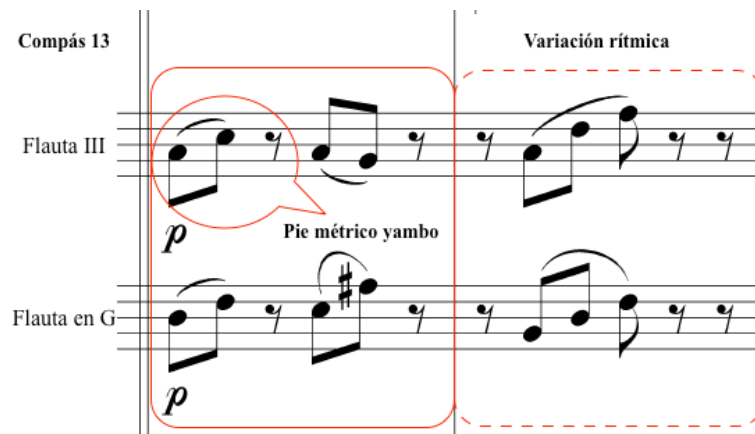


Figura 88. Análisis rítmico de los compases (13-14)

Una de las características del tratamiento rítmico en este movimiento, es la manera de cómo invierte el la métrica. Es decir, que invierte la métrica original (6/8, 3/4) analizado en los primero compases, a una métrica invertida de 3/4 seguida 6/8. Ver figura 89.

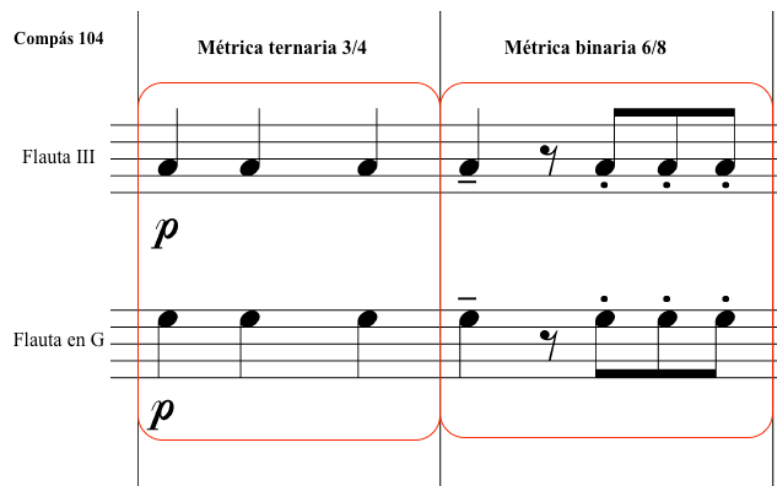


Figura 89. Análisis rítmico de los compases (104-105)

Por último, se puede observar que el tratamiento rítmico se desarrolla mediante una polirritmia vertical, que es la métrica 3/4 sobre la métrica 6/8.

Compás 115 **Polirritmia vertical**

Métrica 3/4

Flauta I

Flauta II

Métrica 6/8

Flauta III

Flauta en G

Flauta baja

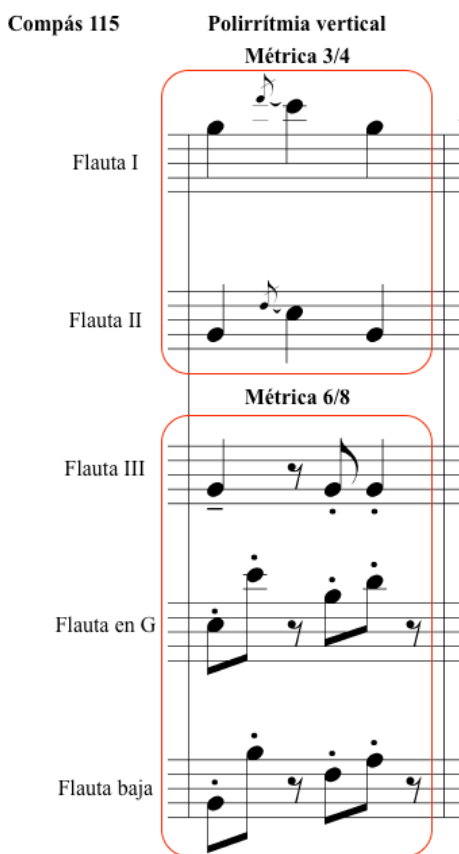


Figura 90. Análisis rítmico de los compases (115)

Análisis armónico.

El siguiente cuadro presenta el análisis armónico, en el cual muestra el tipo de sistema, que es modal (Aeolian) y los acordes respetivos a cada sección: Por ejemplo: la introducción utiliza los acordes I- (D-) I-/bVIIM (D-/FM) y V- (A-); la sección [A] emplea los acordes bIIIM (FM7), I- (D-) y bVIM7 (BbM7); la sección [A'] usa las mismas progresiones armónicas sin ninguna variación armónica; La sección [B] utiliza los acordes I- (D-), IV- (G-), IV7sus4 (G7sus4), bVII7 (C7), I7 (D7), V7sus4 (A7sus4), V7sus4/Bb (A7sus4/Bb), V7sus4/G (A7sus4/G); Por último, una pequeña coda compuesta por los acordes V-7/G (A7/G) y I-7 (D-7).



Cuadro de análisis armónico.

Estructura	Introducción			Sección [A]								
Modo	Modo: D Aeolian			D Aeolian								
Grado	I-	I- bVIIM	V-	bIIIM7	I-	bIIIM7	I-	bIIIM7	I-	bVIIM7	I-	bVIM
Compás	1 - 2	3 - 10	11 - 12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Métrica	6/8											
Estructura	Sección [A']											
Modo	Modo: D Aeolian											
Grado	V-7	bIIIM7	I-	bVIIM7	I-	bIIIM7	I-	bVIIM7	I-	bVIM	V-7	
Compás	22 - 30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40 - 48	
Métrica												
Estructura	Sección [B]											
Modo	Modo: D Aeolian											
Grado	I-	IV-	IV7sus4	bVII7	I-	I-	I-	I7	V7sus2	V7sus4	V7sus2	I-7
Compás	49 - 51	52 - 53	54	55	56 - 57	57	58	59	60 - 61	62	63	64
Métrica	6/8											
Estructura	Sección [B]											
Modo	D Aeolian											
Grado	V7sus4/G	V7sus4	V7sus4/Bb	V7sus4/C	V7sus4/G	V7sus4	V7sus4/Bb	V7sus4/C	V7sus4/G	V7sus4		
Compás	65	66	67	68	69	70	71	72	73			
Métrica	6/8											
Estruc.				Sección [A']								
Modo				Modo: D Aeolian								
Grado	V7sus4	V-7	I-	bIIIM7	I-	bVIIM7	I-	bIIIM7	I-	bVIIM7	I-	bVIM
Compás	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85
Métrica	6/8											
Estructura				Sección [B']								
Modo				D Aeolian								
Grado	V-7	V-7	V-7	V-7	V-7	I-	IV-	IV-	IV7sus4	bVII7	I-	I7
Compás	87 - 90	91	92	93	94	95 - 97	98	99	100	101	102 - 104	105
Métrica	6/8											
Estructura												
Modo	Modo: D Aeolian											
Grado	V7sus2	V7sus4	V7sus2	I-7	V7sus4/G	V7sus4	V7sus4/Bb	V7sus4/C	V7sus4/G	V7sus4		
Compás	106 - 107	108	109	110	111	112	113	114	115	116		
Métrica	6/8											



Estructura										
Modo	Modo: D Aeolian									
Grado	V7sus4/Bb	V7sus4/C	V7sus4/G	V7sus4	V-7/G	I-7	V-7/G	I-7	V-7/G	I-7
Compás	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126

Figura 91. Análisis armónico del tercer movimiento del Aire Típico

Análisis del cuarto movimiento: Bomba

Descripción analítica

De acuerdo a los parámetros antes expuestos para el análisis correspondiente a las obras, la melodía encabeza el orden de estudio; seguidamente, la rítmica; después, la interpretación armónica; y finalmente, el estudio de la textura. De igual forma, al final del análisis de cada elemento musical se adjunta una tabla general de estudio de las funciones musicales y las técnicas de composición que el autor aborda.

Análisis melódico.

En los compases (1-7) se puede observar dos motivos que comparten un sentido de dialogo, es decir, que desde la composición el análisis indica que el comportamiento melódico es de llamada y respuesta. Además, se puede ver que el motivo (a) esta compuesto por arpeggios, que se repite constantemente, en sentido imitativo estricto. En cambio, el motivo (b), a más de presentar la estructura por arpeggios, utiliza notas extrañas cuyo contorno melódico de la flauta II y III se desarrollan mediante movimientos directos y contrarios. Luego, en el compás siete se puede observar otra de las características de la bomba y es la polirritmia vertical.

Con sabor choteño
 $\text{♩} = 120$

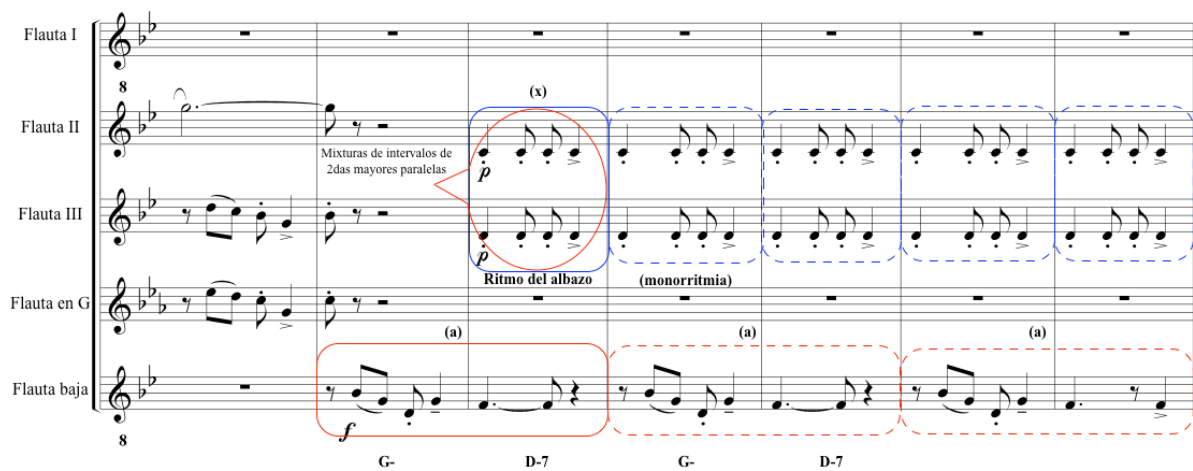


Flauta I
 Flauta II
 Flauta III
 Flauta en G
 Flauta Baja

1 G- G-7 G- G-7 G- G-7

Figura 92. Análisis melódico de los compases (1-7)

En los compases (9-14) se puede observar, que en este caso, la melodía principal cambia a la flauta baja. Por consiguiente, se puede notar el acompañamiento de la flauta II y III mediante el ritmo del albazo. De tal modo, que el motivo (x) de las dos flautas (II y III) progresan por mixturas de intervalos de segundas mayores paralelas.



Flauta I
 Flauta II
 Flauta III
 Flauta en G
 Flauta baja

8 G- D-7 G- D-7

Figura 93. Análisis melódico de los compases (9-14)



En los siguientes compases (15-21), se puede observar la flauta I que se desarrolla a través de la semifrase < b > y la variante < b1 >. Por consiguiente, se puede notar bajo la melodía mencionada el desarrollo de un ostinato rítmico (compases 18-21), que acompaña a la flauta I. Además, se puede observar que las flautas II, III y la flauta en G, forman una polirritmia vertical, que es la métrica simultánea de 6/8 sobre 3/4. Por ejemplo: el ostinato rítmico de la flauta II y III se desarrollan con una métrica 6/8 sobre la flauta en G que se desarrolla sobre la métrica $\frac{3}{4}$. De esta manera, se explica la polirritmia generada en el análisis.

Figura 94. Análisis melódico de los compases (15-21)

El análisis de los compases (30-35) de la sección [A], muestra que la frase {a} de la flauta I se desarrolla mediante el acompañamiento de la flauta en G y la flauta baja a través de un ostinato rítmico, el cual progresa repetidamente. Además, se puede notar que la frase {b} de la flauta II y III corresponde a la respuesta generada por la flauta I.



Compás 30

Flauta I {a}

Flauta II {b}

Flauta III

Flauta en G (x)

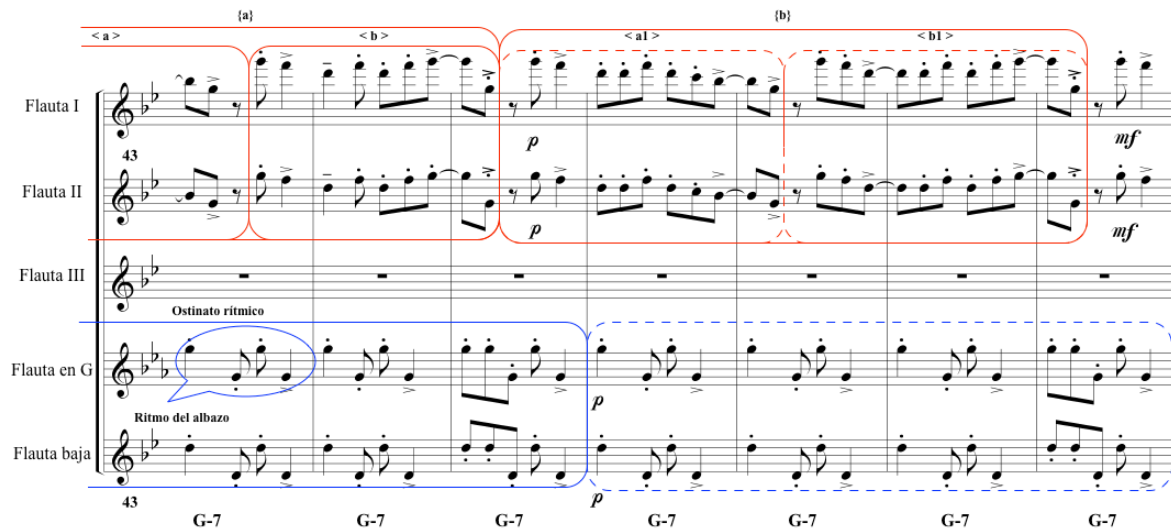
Ostinato rítmico

Flauta baja

Bb G-

Figura 95. Análisis melódico de los compases (30-35)

El análisis de los compases (43-49) de la sección [B] se puede observar el uso de los ostinatos rítmicos que acompaña la melodía sostenida por la flauta I y II. Por ejemplo, en la siguiente figura se puede notar que la melodía de la flauta I y II se dobla a un intervalo de octava, cuyas frases {a} y {b} corresponden a la melodía principal. Luego, se puede observar que el tratamiento de el ostinato rítmico se desarrolla en base del ritmo del albazo, que indica un claro ejemplo de la fusión de los ritmos anteriormente citados. Ver figura 96.



The musical score is for measures 43-49. It features five staves: Flauta I, Flauta II, Flauta III, Flauta en G, and Flauta baja. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes melodic analysis with brackets and dynamic markings.

- Flauta I:** Measures 43-49. Brackets labeled {a}, {b}, {a1}, and {b1} group measures. Dynamics: *p* (piano) at measure 45, *mf* (mezzo-forte) at measure 49.
- Flauta II:** Measures 43-49. Dynamics: *p* at measure 45, *mf* at measure 49.
- Flauta III:** Measures 43-49. Labeled "Ostinato rítmico".
- Flauta en G:** Measures 43-49. Labeled "Ritmo del albaño". Dynamics: *p* at measure 45.
- Flauta baja:** Measures 43-49. Dynamics: *p* at measure 45.

Measure numbers 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49 are indicated at the bottom of the staves.

Figura 96. Análisis melódico de los compases (43-49)

En los compases 66-70 se puede observar que al repetir nuevamente los elementos melódicos armónicos y rítmico de manera exacta, sin embargo, el cambio de dinámica genera una variedad en el fraseo. Es decir, que en el análisis de los compases (18-21) se puede observar que el material musical es similar a los compases (66-70), pero con una variación en la dinámica, lo que genera un contraste dinámico. Ver figura 97.



Compás 66

Diagrama musical para el Compás 66, mostrando la melodía y el acompañamiento de cinco flautas (I, II, III, en G y Baja) a lo largo de tres frases musicales: , <b1> y .

Las flautas I, II y III ejecutan una melodía basada en la **Pentafonía modo 1 de D** (marcada en rojo). Las flautas en G y Baja ejecutan un **Ostinato rítmico** (marcado con (x) y (y)).

Las flautas II, III y en G ejecutan un **crescendo** (marcado con *p* y *crescendo.....*). Las flautas I y Baja ejecutan un **f** (marcado con *f*).

El diagrama incluye las siguientes anotaciones:

- G7sus4** (marcado en verde)
- (Amonización por cuartas)** (marcado en verde)

Figura 97. Análisis melódico de los compases (66-70)

Por último, el análisis melódico del cuarto movimiento concluye con el ostinato rítmico señalado por el inciso (x), el cual le sigue la semifrase <b2>, que es una variación extendida del motivo (x) y (y).

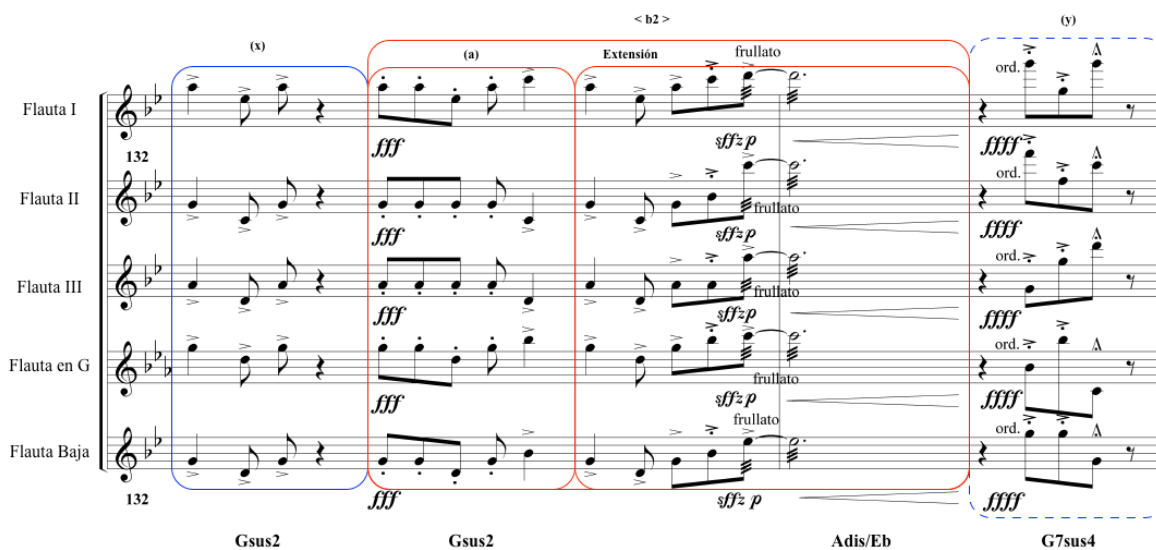


Figura 98. Análisis melódico de los compases (132-136)

Análisis rítmico.

Como se mencionó anteriormente la bomba se caracteriza por el compás de 6/8, que es la métrica que Leonardo Cárdenas utiliza para el desarrollo del cuarto movimiento de la Suite N° 1. Sin embargo, se puede observar que utiliza constantemente la polirritmia vertical que es el uso simultánea de las métricas 6/8 sobre 3/4. Además, otro de los elementos rítmicos es el uso del ritmo del albazo, que se desarrolla por ostinatos rítmicos y melódico, cuya función es el acompañamiento a la melodía. Ver figura 94.

En resumen, el análisis de este movimiento (bomba) indica que los elementos rítmicos tales como: el ritmo de la bomba, el ritmo del albazo, pedales rítmicos y melódicos forman parte de la estructura rítmica compositiva.



Compás 46

	Ritmo del bomba	Ritmo del alabazo
Flauta en G		
Flauta baja		

Figura 99. Análisis rítmico de los compases (46-47)

Análisis armónico.

De acuerdo al análisis armónico se puede observar que la composición armónica no presenta cambios progresivos. Es decir, que el ritmo armónico es uniforme. Por ejemplo: en el cuadro de la figura 100 muestra que en la introducción esta representada armónicamente por los acordes I-7 (G-7), V-7 (D-7), Isus2 (Gsus2), Isus4 (Gsus4); La sección [A] utiliza los acordes I- (G-), I-7 (G-7), bIIIM (BbM) y I7sus4 (G7sus4); la sección [B] tiene los acordes V- (D-), I64 (G/D), Isus4 (G7sus4), Isus2 (Gsus2); La sección [A]] emplea los acordes I- (G-), I-7 (G-7), bIIIM (BbM) y I7sus4 (G7sus4); la sección [B'] usa los acordes V- (D-), I64 (G/D), Isus4 (G7sus4), Isus2 (Gsus2); Y, por último, la Coda utiliza los acordes I-7 (G-7), V-7 (D-7), Isus2 (Gsus2) y I7sus4 (G7sus4).



Estructura	Introducción														
Modo	Modo: G Aeolian														
Grado	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	V-7	V-7	V-7	V-7	Isus2	I7sus4
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	14 - 15	16 - 17	18
Métrica	6/8														
Estructura											Sección [A]				
Modo											Modo: G Aeolian				
Grado	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I-	I-7	I-	bIIIM		
Compás	19	20	21	22	23	24	25			26 - 28	29	30 - 32	33 - 34		
Métrica	6/8														
Estructura											Sección [B]				
Modo											Modo: G Aeolian				
Grado	bIIIM	bIIIM	bIIIM	bIIIM	bIIIM	bIIIM	I7sus4	V-	I64	V-	I64	V-	I64	V-	I64
Compás	35	36	37	38	39 - 40	41		42	43	44	45	46	47	48	49 - 51
Métrica	6/8														
Estructura															
Modo															
Grado	I64	I64	I64	I64	I64	I64	I7sus4	I64	I7sus4	I64	I7sus4	I64	V-	Isus2	I7sus4
Compás	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66 - 67
Métrica	6/8														
Estructura											Sección [A']				
Modo											Modo: G Aeolian				
Grado	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I7sus4	I-	I-	I-	I-7	I-	I-	I-	bIIIM
Compás	68	69	70	71	72	73		74	75	76	77	78	79	80	81 - 83
Métrica	6/8														
Estructura											Sección [B']				
Modo											Modo: G Aeolian				
Grado	bIII M	bII IM	bIIIM	bIII M	bIIIM	I7s us4	V-	I64	V-	I64	V-	I64	V-	I64	I64
Compás	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98
Métrica	6/8														
Estructura															
Modo															
Grado	I64	I64	I64	I64	I7sus4	I64	I7sus4	I64	I7sus4	I64	V-	Isus2	I-7		
Compás	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114 - 116		
Métrica	6/8														
Estructura															
Modo															
Grado	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	I-7	V-7	V-7	V-7	V-7	V-7	V-7	Isus2	
Compás	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129 - 131		
Métrica	6/8														



Estructura	Coda					
Modo	Modo: G Aeolian					
Grado	Isus2	Isus2	Isus2	Isus2	I7sus4	
Compás	132	133	134	135	136	

Figura 100. Análisis armónico del cuarto movimiento de la Suite N° 1

3.5 Análisis morfológico de los cuatro movimientos de la suite N° 1

La suite N° 1 está compuesta de cuatro movimiento: El primer movimiento (Danzante) se compone de la forma ternaria (A-B-A-coda); El segundo movimiento (Sanjuanito) se compone de la forma ternaria simple (A-B-A); el tercer movimiento (Aire Típico) se compone de la forma binaria (intro-A-A1-B-A2-B2); Por último, el cuarto movimiento (Bomba) se compone de la forma binaria compuesta (intro-A-B-A1-B1).

El siguiente cuadro expone detalladamente el análisis morfológico de cada movimiento de la suite N° 1.

Primer movimiento: Danzante.

Forma (Sección)	[A]				[B]				[A1]			[CODA]	
Estructura (Periodo)	[a]		[b]		[a]		[a1]		[a]	[b]		[a]	
(frase)	{a}	{b}	{b1}	{Ext.}	{a}	{a1}	{a2}	{Ext.}	{a}	{b}	{b2}	{a}	{Ext.}
Compás	1-4	5-12	13-20	21-23	24-27	28-35	36-39	40-41	42-49	50-54	55-60	61-67	68-70

Figura 101. Análisis morfológico del primer movimiento: Danzante

Segundo movimiento: San Juanito.

Forma (Sección)	[A]			[B]					[PUENTE]	[A1]			
Estructura (Periodo)	[a]		[a1]	[a]		[a1]			[a]	[a2]		[a3]	
(frase)	{a}	{b}	{a1}	{a}	{b}	{b1}	{C}	{Ext.}	{a}	{a}	{coda}	{a}	{Ext.}
Compás	1-4	5-12	13-20	21-24	25-33	34-42	43-50	51-57	58-68	69-74	75-76	77-82	83-84

Figura 102. Análisis morfológico del segundo movimiento: Sanjuanito



Tercer movimiento: Aire típico.

Forma (Sección)	[INTRO]		[A]			[A1]			[B]			
Estructura (Periodo)	[a]		[a]		[b]	[a]		[b]	[a]		[b]	
(frase)	{a}	{Ext.}	{a}	{Ext.}	{a1}	{a}	{Ext.}	{a1}	{a}	{a1}	{a2}	{Ext.}
Compás	1-9	10-12	13-20	21-22	23-30	31-38	39-40	41-48	49-56	57-64	65-72	73-76

Forma (Sección)	[A2]			[B2]			
Estructura (Periodo)	[a]			[a]			{Coda}
(frase)	{a}	{Ext.}	{b1}	{a}	{a1}	{a2}	{a3}
Compás	77-84	85-86	87-94	95-102	103-110	111-118	119-126

Figura 103. Análisis morfológico del tercer movimiento: Aire típico

Cuarto movimiento: Bomba.

Forma (Sección)	[INTRO]				[A]		[B]				[A1]	
Estructura (Periodo)	[a]		{b}		[a]		[a]		{b1}		[a]	
(frase)	{a}	{a1}	{Ext.}	{a}	{a}	{a1}	{a}	{a1}	{a2}	{a}	{a}	{a1}
Compás	1-8	9-15	16-17	18-25	26-33	34-41	42-49	50-57	57-65	66-73	74-81	82-89

Forma (Sección)	[B1]					
Estructura (Periodo)	[a]			{b}		{Ext.}
(frase)	{a}	{a1}	{a2}	{a}	{a1}	{a}
Compás	90-97	98-105	106-113	114-121	122-127	128-136

Figura 104. Análisis morfológico del cuarto movimiento: Bomba



Conclusiones y recomendaciones

Una vez finalizado el presente trabajo se puede concluir lo siguiente:

A partir del siguiente razonamiento se concluye el que la música europea e indígena son protagonistas principales en el desarrollo y difusión de la música ecuatoriana y con ella el nacionalismo. En la música ecuatoriana académica se puede determinar que la melodía y el ritmo indígena/negra están elaborados mediante técnicas compositivas de estilo europeo, es decir que las melodías (pentáfonas, trifónicas) y ritmos (monorrítmicos) nativos son tratados a través de los elementos que componen la música europea, tales como: formas, estructura, textura, notación musical, melodía, métrica, armonía, dinámica etc., los cuales han servido de material referencial para la composición musical. Además, cabe resaltar que el uso de elementos musicales tradicionales y contemporáneos son propiamente característicos del nacionalismo europeo, el cual se consolida como un estilo que nace en respuesta a la idea universalista proclamada por la burguesía francesa (Falabella, 1958: p. 43), que en otras palabras es considerable decir que, el proceso y desarrollo de la música europea es el resultado “lógico, continuado que se ajusta en su propia organicidad, [...] (el cual se presenta) como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de los logros sucesivos, a las búsquedas mas audaces del tiempo presente” (Aretz, 1993: p. 7).

Por otro lado, el nacionalismo europeo se ve reflejado en composiciones de compositores ecuatorianos que se manifiestan a partir de la segunda mitad siglo XVIII e inicios del siglo XIX, cuyas obras reflejan claramente la influencia del nacionalismo europeo. Sin embargo, se puede notar una diferencia fundamental en el nacionalismo latinoamericano, especialmente el ecuatoriano, que es la representación musical en función a una historia viviente indígena, que no está muerta, y, que forma parte de nuestra memoria colectiva, que más allá de los elementos



puramente musicales (melodía y ritmo), son los aspectos extra-musicales, los cuales se representa a través del lenguaje musical europeo con elementos del estilo, sea del Renacimiento, Barroco, Clásico, Romántico, etc., que se consolida conforme a la experiencia del compositor ecuatoriano.

Así mismo, la música ecuatoriana es parte de un proceso musical connotado en la expresividad, la imaginación y la moción generada por la influencia de un pasado que vive en el presente, en el cual recae las diversas cualidades artísticas que hoy en día conocemos del compositores ecuatoriano, que es el emisor que procesa la información musical en todos sus aspectos. Así, como dijo Stravinsky “ Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa al presente” (Carpentier, 2003: p. 252).

Por todo lo expuesto, el estudio de los elementos musicales (melódico, rítmico, armónico y morfológico) de la Suite N° 1 refleja las siguientes características:

La estructura, que se compone sobre una base modal (aeolian e ionian), está organizada por motivos, frases y periodos, los cuales se desarrollan mediante el uso de pedales, isorritmias figuradas (ostinatos melódicos y rítmicos), monorritmias, polimetrías, polirritmias, mixturas, en los que claramente se nota la influencia Neo-clasicismo (impresionismo) distinguida por C. Debussy y M. Rabel.

En el desarrollo melódico, se puede notar que el compositor intensifica el material temático mediante la fuga, que es el uso de imitaciones: periódica y canónica (estricta o variada) por medio del contrapunto, cuya técnica compositiva es característica del estilo Barroco. No obstante, se puede notar que el compositor emplea estos recursos en la práctica compositiva de una manera prudente, sin perder la esencia de los elementos tradicionales indígenas que lo sostiene en cada movimiento de la Suite.



En cuanto al estudio rítmico, Cárdenas no se sujeta al ritmo de los géneros representados en cada movimiento de manera estricta, sino, lo utiliza mediante polimetrías, en otras palabras, mediante cambios de compases y métricas. Además, se puede notar que una de sus características reflejadas en la rítmicas, es la fusión de los ritmos de los géneros ecuatorianos, como son: el yumbo y el sanjuanito. Esta combinación está presente en el desarrollo de ciertas secciones de los movimientos de la suite.

El estudio armónico indica que el compositor se sujeta a la modalidad, cuyos acordes son uniformes, que son aprovechados por los pedales y ostinatos rítmicos y melódicos. Asimismo, se observa que utiliza el quinto grado menor, que determina claramente la modalidad eólica, debido a que el quinto grado elimina la dependencia de las sensibles que se caracterizan en los acordes dominantes; que similar, se puede notar en el segundo movimiento (sanjuanito) que todo los elementos y técnicas de composición establecidas se desarrollan sobre el modo ionian.

El estudio morfológico determina que la obra esta sujeta a la forma suite europea, el cual está compuesta por cuatro movimientos de géneros vernáculos: indígena (danzante, sanjuanito), afroecuatoriano (bomba) y mestizo (aire típico), cuya forma está discriminado por rotulaciones con letras del alfabeto, los cuales indican que las secciones están organizadas de manera equilibrada y definida (características del el estilo Clásico).



Como información adicional al presente estudio, la siguiente reseña describe el contexto musical que Leonardo Cárdenas utilizó en la composición de la Suite N 1.

Según lo manifestado, Cárdenas describe en una nota que,

La pequeña suite contiene cuatro de los géneros musicales indígenas, negros y mestizos del Ecuador. Estas pequeñas piezas exploran a partir de un lenguaje diverso, un nuevo nacionalismo como propuesta estética y de proyección hacia las nuevas corrientes futuras de la música popular y académica del país.

Danzante, que conserva el aire precolombino de esta danza indígena en degradaciones armónico – melódicas se desarrolla y sostiene conservando su característica danzaría y ancestral; el *sanjuanito*, rítmico y colorido, permite a través de su escritura energética e insistente (ostinato figurativo permanente), lograr un minimalismo generoso e interesante, propio de la música indígena del norte del país.

(El) Género mestizo del *Aire Típico*, se enmarca en una mezcla indígena y criolla con búsquedas tímbrico – rítmico – armónicas, una lectura nueva y llena de sabor ecuatoriano popular.

Finalmente la *Bomba*, ritmo negro de corte tropical pero con la clara influencia serrana, su carácter alegre permite ubicarnos en un ambiente festivo, parte de la cultura afro-ecuatoriana del valle del Chota, tierra de grandes deportistas y asentamiento musical importante dentro del amplio imaginario cultural de nuestra nación. (Nota personal de Leonardo Cárdenas Palacios, 1999)

En resumen, el análisis estilístico y compositivo de la Suite N 1 de Leonardo Cárdenas cumple las características estilísticas y compositivas acotadas en el nacionalismo



latinoamericano y, que hoy en día, se puede apreciar esta tendencia desde los análisis realizados en varias obras de compositores ecuatorianos, que es la composición de los elementos musicales de géneros vernáculos ecuatorianos a través del tratamiento compositivo acorde al estilo (Barroco, Clásico, Romántico, etc.) adoptado por el compositor, que en este estudio, se refleja que Leonardo Cárdenas se sostiene en estas características para desarrollar la Suite N 1.

Luego de concluir el presente trabajo recomendaría a musicólogos, etnomusicólogos y músicos en general, que a futuro se continúe analizando las obras de Leonardo Cárdenas, puesto que es muy interesante el tratamiento compositivo e innovador que el compositor desarrolla con los géneros de música ecuatoriana. A más de poder descubrir la riqueza musical que yace en sus composiciones, se puede compartir el análisis de manera directa con el autor, ya que el análisis más profundo está en el pensamiento del compositor, puesto que la naturaleza de la música se esconde tras la pluma del compositor, y que mejor acceder a la esencia misma de la obra, a través de sus entrevistas, conciertos y publicaciones que motiva al investigador a explorar el crecimiento artístico a través de la creación activa del compositor.



BIBLIOGRAFÍA

- Aizenberg, Marisa Restiffo (2015). *Apuntes de historia de la música*. Argentina: Editorial Brujas.
- Aldeguer, Santiago Pérez (2011). *Las diferentes aceptaciones de forma y estructura en la historia del análisis musical*. Versión online (Disponible permanentemente en internet)
- Andrago, Catalina (2011). *La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de independencia*. Extraído el 4 de octubre de 2016 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3618727>
- Apreciación Musical (2009). *Nacionalismo Musical*. Educación Universidad de Antioquía. Extraído el 5 de noviembre de 2016 de <http://es.slideshare.net/Apreciacionmusical2009/nacionalismo-musical>
- Arellano, Mons. Eugenio (2009). *Enciclopedia del saber afro-ecuatoriano*. Extraído el 11 de noviembre de 2016 de https://www.dinersclub.com.ec/portal/sites/default/files/media/documents/responsabilidad_social_enciclopedia_del_saber_afroecuatoriano.pdf
- Barker, Adam. [Francisco Soriano]. (2013, enero 29). *El barroco, - España y los países bajos*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=eJjM_pjHM7k&t=589s
- Barriga, Martha Lucía (2006). *El Artista*. Extraído el 30 de septiembre de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400302>
- Bernand, Carmen (2009). *Música mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización*. Extraído del 11 de noviembre de 2016 de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872009000200006



Universidad de Cuenca

Bernstein, Leonard (1971). *Leonard Bernstein' Young People's Concerts*. London: CASSELL & COMPANY LTD.

Cabezas, Esteban Bolaños (2005). *Organización de archivos musicales. Marco conceptual*.

Versión *online* (Disponible permanentemente en internet)

Cárdenas, Leonardo. *Cuatro Piezas Nacionales/ Suite*. Obtenido el 14 de octubre de 2014.

<https://www.youtube.com/channel/UChslh7TOxNXh0ew53VFtecg>

Cárdenas, Leonardo (comunicación personal, 21 de julio de 2012). Destaca la influencia de varios compositores. Extraído el 11 de noviembre de 2016

https://www.facebook.com/pg/LeonardoCardenasPalacios/about/?ref=page_internal

Carpentier, Alejo (2003). *Ensayos selectos de Alejandro Carpentier*. Buenos Aires:

CORREGIDOR, 252.

Centro afro ecuatoriano. *Música afro ecuatoriana*. Extraído de

http://centroafroecuatoriano.org.ec/sitio/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=20

Claro, Samuel (1963). *Sobre los orígenes del término Sonata*. Extraído el 4 de diciembre, 2016 de

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13179/13454>

Clemens, Kuhn. (2003). *Tratado de la forma musical*. Spain: Ideal Books, S.A,

Colombiaaprende.edu (s.f). *Movimiento y Ritmo*. Extraído el 2 de diciembre de 2016 de

http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-83211_archivo.pdf

CCOO Enseñanza (2014). Temas para la educación. *El origen de la polifonía y el “Seredunt” de perotin*. Extraído el 22 de diciembre de 2016 de

<https://www.feandalucia.ccoo.es/docuipdf.aspx?d=11603&s=>



Universidad de Cuenca

- Curnow, James (1988). *Trittico – Parts & Score, Test Pieces (Major Works)*. Extraído el 12 de enero de 2017 de <http://www.justmusicuk.com/publications/details/JM31342>
- Corrado, Omar. *Entre interpretación y tecnología, el análisis de músicas recientes*.
- Corrado, Omar. *Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones*. Extraído el 2 de diciembre de 2016 de <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-omar-canon.pdf>
- Cuzco. Mimusicaperuana.com. extraído de <http://www.musicaperuana.com/arpa/cuzco.htm>
- Darling, Fernández. *Análisis musical, aspectos técnicos del montaje y montaje sinfónico-coral*.
- Del Sol, Manuel. *Una aproximación de la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (Siglos VI y VI). La autoridad del canto llano en los oficios de semana santa*. Extraído el 23 de octubre de 2016 de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/42856/40711>
- Falabella, Roberto (1958). Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Extraída el 29 marzo de 2017 de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12506>
- Forten, Allen; Steven E. Gilbert (2003). *Análisis Musical: Introducción al análisis Schenkeriano*. Idea Books, S.A.
- Fundación Juan March (1983). *Música Barroca Española*. Madrid: Royper, 32
- García, Fernando (s.f). *Domingo Brescia y su aporte foráneo al desarrollo musical chileno*. Extraído el 29 de noviembre de 2016 de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13711/139>



Universidad de Cuenca

Goal-Orientation in Brad Mehldau's Unrequited (AMS). *Revisiting Thematic Improvisation and Form in Jazz*.

Godoy, Mario Aguirre (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.

Godoy, Mario Aguirre (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito:
CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Godoy, Mario Aguirre (2016). *La música en la Presidencia y la Real Audiencia de Quito*. Quito:
Mario Godoy Aguirre, 119.

Gruszczynska, Ziolkowska Anna (1995). *El Poder del Sonido: El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Ediciones Abyala-Yala, 21-23.

Guerrero, Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Extraído de
<http://www.efemerides.ec/1/junio/musica.htm>

Guerrero, Pablo Gutiérrez (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo 1*. Quito:
Corporación musicológica ecuatoriana Conmúsica

Guerrero, Pablo Gutiérrez (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo 2*. Quito:
Corporación musicológica ecuatoriana Conmúsica

Guerrero, Pablo Gutiérrez (2012). *Memoria Musical del Ecuador*. Fotografía extraída el 29 de
noviembre de 2016 de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/05/musicos-italianos-en-ecuador.html>

Guerrero, Pablo Gutiérrez (2013). *Memoria Musical del Ecuador*. Fotografía extraída de
<http://soymusicaecuador.blogspot.com/p/partituras-de-musica-ecuatoriana.html>



- Guerrero, Julia (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. Extraído el 3 de diciembre de 2016 de http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf
- Historia de la Música. Bligoo.ec. Extraído de <http://lahistoriadelamusica.bligoo.ec/la-musica-en-el-ecuador-0#.VGIDHimSxk5>
- Isamitt, Carlos. *El Folklore en la creación artística de los compositores chilenos*
- Junta de Andalucía (s.f). *Tema 3: África y Europa*. Extraído el 22 de noviembre de 2016 de http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/23700827/helvia/sitio/upload/4_ESO_Tema_3_Africa_y_Europa_200809.pdf
- Kuhn, Clemens (2003). *Tratado de la Forma Musical*. Spain: Idea Books, S.A. de la traducción y la edición en lengua castellana (40)
- La Hora Nacional (2012). *Reconocimiento a la composición ecuatoriana*. Extraído el 11 de noviembre de 2016 de http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101434872/-1/Reconocimiento_a_la_composici%C3%B3n_ecuatoriana.html#.WDMG05N96Hq
- Latham, Alison (2008). *Diccionario Enciclopédico de la música*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, (1469).
- Linares, Héctor González (2015). *Las otras caras de Euterpe: La música nacionalista y popular desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX*. Extraído el 8 de noviembre de 2016 de https://www.academia.edu/12021393/La_m%C3%BAsica_nacionalista
- Lorenzo, Margarita; Arantza Lorenza (2004). *Análisis Musical: claves para entender e interpretar la música*. Spain: Editorial de Música Boileau, S.A. (46)
- Lovato, Gustavo (2012). *Gerardo Guevara Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales*. Extraído el 12 de diciembre de 2016 de



Universidad de Cuenca

<http://orquestasj.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/2016/02/Gerardo-Guevara.pdf>

Lucato, Marco (1999). Didáctica del canon. Extraído el 23 de diciembre de 2016 de

<http://musica.rediris.es/leeme/revista/lucato99.pdf>

Martínez, Miura Enrique (2004). *La música precolombina: Un debate cultural después de 1492*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 12.

Mastropietro, Carlos. *Modulación tímbrica. Una herramienta para el análisis musical*.

Mendívil, Julio (s.f). *Wondrous Stories: El descubrimiento de la pentafonía incaica y la invención de la música incaica*. Extraído el 20 de noviembre de 2015 de

https://www.academia.edu/6311923/Wondrous_Stories._El_descubrimiento_de_la_pentafon%C3%ADa_andina_y_la_invenci%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica_incaica (69).

Mersmann, Hans. *Método para el análisis de la música contemporánea*

Miller, Ron (1996). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music, (13)

Moguillansky, Eduardo. *Continuidad y autodesarrollo en la música de Pierre Boulez . Un análisis de Dérive*.

Mostoles, Carmen (s.f). *El Romanticismo*. Extraído el 2 de diciembre de 2016 de

<http://carmenmostoles.com/doc/departamentos/musica/tema6musica.pdf>

Muñoz, Juan Pablo (1938). *La música ecuatoriana*. Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo, 22-23.

Mullo, Juan (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Edición 1. Cartografía de la Memoria, 15. Obtenido el 12 de Noviembre de 2016 de

<http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=52868>



Universidad de Cuenca

Noone, Michael (2007). *Semblanzas de compositores españoles*. Cristóbal de Morales. Extraído de <http://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/cristobal.pdf>

Núñez, Jorge (2004). Registros de la memoria colectiva: *el pasillo y las migraciones ecuatorianas*. Extraído el 7 de noviembre de 2016 de <http://academianacionaldehistoria.org.ec/images/descargas/jorgenunez/registrodela memoriacolectiva.pdf>

Olguín, Pila; Tovar Jovanna. *Método de análisis estético. El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical*.

Orlando A. Mansfield (1922). Mozart's Organ Sonatas. Extraído el 29 de diciembre de 2016 de <https://www.jstor.org/stable/pdf/737859.pdf>

Ortega, Bryan (2012). *Historia de la música ecuatoriana*. Extraído de <http://historiadelamusicaecuatorialana.blogspot.com/>

Paguay, Galo (2015). El comercio. Un replanteamiento de al bomba del valle del chota. Extraído el 12 de enero de 2017 de <http://www.elcomercio.com/tendencias/bomba-valledelchota-redisenoinstrumentos-musica.html>

Real Academia Española (2016). Extraído el 30 de octubre de 2016 de <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=arte>

Real Academia Española (2016). *Profano*. Extraído el 7 de noviembre de 2016 de <http://dle.rae.es/?id=UHbgpKm>

Rocca, Luis. *Todo el mundo es música: música peruana*. Extraído de <http://www.youtube.com/watch?v=qGdUp-8kuFc>

Pahissa, Jaime (1943). *Los Grandes Problemas de la Música*. Buenos Aires: Poseidon



Universidad de Cuenca

Pañi, Juan Carlos. *Análisis interpretativo de las obras, Non Piu Andrai, Aunque me Cueste la Vida. El alama en los labios y la chola cuencana.*

Pérez, Martín Josep. *El Folklorismo, Análisis de una tradición.*

Perdigón, Edwin. *Análisis interpretativo de la Sonata No 2 Eb Op. 120 para clarinete y piano de Johannes Brams.*

Revoredo, Chocano; Ryan Lynus. *Creatividad musical y fisicalismo.*

Real Academia Española. Onomatopeya. Extraído el 2 de octubre de
<http://dle.rae.es/?id=R4sveke>

Riesco, Carlos. *Sinfonía, el hombre ante la ciencia.*

Rocca, Luis. *Música peruana.* Extraído del canal de Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=qGdUp-8kuFc>

Rocca, Luis. *Todo el mundo es música: música peruana.* Extraído de
<http://www.youtube.com/watch?v=qGdUp-8kuFc>

Rodríguez, Donado Javier. *Análisis armónico de composiciones musicales*

Santos, César Tejada. *Géneros Musicales Ecuatorianos.* Ideal Books S.A

Sarmiento, Yolanda (2010). *Armonía y Análisis Musical.* Evolución de la Armonía durante el

Silva, Itan (2015). *La improvisación melódica como herramienta pedagógica complementaria para la iniciación musical en el piano en niños de 4 a 8 años.* (Tesis de pregrado).

Universidad distrital, Bogotá.

Renacimiento y el Barroco. Extraído el 5 de diciembre de 2016 de

http://visarmie.blogspot.com/2010/04/evolucion-de-la-armonia-durante-el_26.html

Serrano, Ana; Ariza Milena. *Antonio Vivaldi Gloria RV 589, Análisis e interpretación.*



Universidad de Cuenca

Vega, Carlos (1976). *Revista Musical Chilena*. Áreas musicales de tradición oral en América Latina. N° 134, p. 16. Recuperado de

http://web.uchile.cl/revistas/musicalchilena/PDF_CORREGIDOS/RMCH_134.pdf

Ubieta, Enrique. *Bimodalismo*. Una nueva dimensión ethos en la armonía. Extraída el 2 de febrero de 2015 de http://www.ubieta.com/bimodalism/BimodalHarmony_esp.htm

Uribe, Ed (1997). *The essence of Afro-Cuban percussion and drum set*. Warner BrosPubns (16).

Valencia, Edna Victoria. *Análisis de diez obras para piano de cinco compositores del conservatorio del Tolima entre 1890-1960*.

Vega, Carlos. *Áreas musicales de tradición oral en América Latina*. Versión online (Disponible permanentemente en internet)

Vinasco Guzmán, Javier Asdrúbal. “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 11-38, 2012. Versión online (Disponible permanentemente en internet)

VivirEcuador (2014). *La hipnotizante música de Luis Humberto Salgado*. Fotografía extraída de <http://vivirecuador.com/blog/1/la-hipnotizante-musica-de-luis-humberto-salgado>



ANEXO I

Catálogo de obras de Leonardo Cárdenas Palacios

Opus	Nombre	Fechas	Autor	Descripción
1	No hay Rencor en mi/Vals	Quito, 1987	L. Cárdenas	Voz y orquesta sinfónica
2	Después (pasillo)	Quito, 1995	L. Cárdenas	Solista vocal y cuartetos de cuerdas.
3	Escondida en tus Pupilas (pasillo)	Quito, 1995	L. Cárdenas	Flauta y guitarra. Versión Original: Voz y piano.
4	Tristeando, Cavilando (Yaraví-Albazo)	Quito, 1998	L. Cárdenas	Piano solista
5	Amanecida, Albazo	Quito, 1998	L. Cárdenas	Orquesta de cuerdas. Versión original: piano solo.
6	Intermezzo (pasillo)	Quito, 1998	L. cárdenas	Voz solista y Orquesta Sinfónica
7	Suite N°. 1/cuatro piezas nacionales/ Danzante, San Juanito, Aire Típico y Bomba	Quito/Cali, 1999	L. Cárdenas	Quinteto de flautas
8	Elegía Kosovo	Quito, 1999	L. Cárdenas	Ensamble de viento maderas, metales y percusión sinfónica
9	Yaraví	Quito, 1999	L. cárdenas	Ensamble de Guitarras
10	Tríptico: I. Amazonía II. Andes III. Trópico.	Quito, 2000	L. Cárdenas	Orquesta de flautas
11	Soneando	Quito, 2000	L. Cárdenas	Saxo alto Solo
12	Plegaria	Quito, 2002	L. Cárdenas	Ensamble vocal y orquesta sinfónica
13	Albazo	Quito, 2004	L. Cárdenas	Ensamble mixto
14	Suite No. 2 Ecuatoriana/ I. San Juanito, II. Bomba-Albazo, III. Yumbo	Quito, 2004	L. Cárdenas	Cuarteto de Cuerdas
15	Quiquilla	Quito, 2005	L. Cárdenas	Versión y arreglo vocal
16	Preludio	Quito, 2007	L. cárdenas	Violín Solista. Versión original: Violonchelo solo.
17	Transfiguraciones (Fantasía)	Caracas 2008	L. Cárdenas	Viola solo, orquesta de cuerdas y flauta traversa
18	Estudio N° 3.	Quito, 2009	L. Cárdenas	Piano Solo
19	Obertura/ la llamada	2009	L. Cárdenas	Violín solista, instrumentos andinos y orquesta sinfónica.
20	Danza de la muerte	Quito, 2010	L. Cárdenas	Para dos pianos
21	Rosales Mustios/ Pasillo	Quito, 2010	L. Cárdenas	Arreglo y dirección musical
22	Tema de Amor	Quito, 2010	L. Cárdenas	Orquesta de cuerdas
23	Sanhuaynito, Rescate y Ajusticiamiento, Chaspishka, Tema de amor,	Quito, 2010	L. Cárdenas	Orquesta sinfónica
24	Los Barrios Rebeldes	Quito, 2010	L. Cárdenas	Solista, Coro y ensamble sinfónico
25	Andarele	Quito, 2010	L. Cárdenas	Orquesta de cuerdas
26	Amorfino	Quito, 2010	L. Cárdenas	Orquesta de cuerdas
27	Danzante de cañar	Quito, 2010	L. Cárdenas	Orquesta de cuerdas



28	Natem/Ayahuasca (Rapsodia)*	Quito, 2011	L. Cárdenas	Sexteto de flautas mixto
29	Episodios	Quito, 2012	L. Cárdenas	Opus 1/2013
30	Suite N° 3. Estados del alma: Languidez (Pasillo), Anúnciate Parca (Albazo), Venga a mi luz (Yumbo).	Quito/ Medellín, 2012	L. Cárdenas	Oboe y piano. Versión original: violín y piano.
31	Episodios	Quito, 2012	L. Cárdenas	Violín Solo
32	Estudio N° 2	Quito, 2013	L. Cárdenas	Piano Sólo
33	San Juan	Quito, 2013	L. Cárdenas	Suite para violín y cello
34	Tristura	Quito, 2014	L. Cárdenas	Piano Solo

Figura I. Catálogo de obras de Leonardo Cárdenas Palacios

Nomenclatura melódica y armónica

Modos	R	2m	2M	3m	3M	4	# / b	5	6m	6M	7m	7M	R
Lydian	Fa		Sol		La		Ti(#4)	Do		Re		Mi	Fa
Ionian	Do		Re		Mi	Fa		Sol		La		Ti	Do
Mixolydian	Sol		La		Ti	Do		Re		Mi	Fa		Sol
Dorian	Re		Mi	Fa		Sol		La		Ti	Do		Re
Aeolian	La		Ti	Do		Re		Mi	Fa		Sol		La
Phrigian	Mi	Fa		Sol		La		Ti	Do		Re		Mi
Locrian	Ti	Do		Re		Mi	Fa(b5)	Sol		La		Ti	

Figura II. Notas características de los modos⁵⁷

Grados	I	bII	II	bIII	III	IV		V	bVI	VI	bVII	VII	I
Lydian	P		C				E(#IV)					C	P
Ionian	P		C			C						E	P
Mixolydian	P				E			C			C		P
Dorian	P		C			C				E			P
Aeolian	P		E			C			C				P
Phrigian	P	C						E			C		P
Locrian	P(I-7)			C			C(bV)						P

Figura III. Acordes característicos de los modos⁵⁸

Sistema	I	bII	II	bIII	III	IV		V	bVI	VI	bVII	VII
TONALIDAD												
<i>Intercambio tonal (acordes de mixtura)</i>												
T. Mayor	IMaj7		II-7		III-7	IVM7		V7		VI-7		VII-7b5
T. Menor natural	I-7		II-7b5	bIIIM7		IV-7		V-7	bVIM7		bVII7	
T. Menor armónica	I-M7		II-7b5	bIIIM7		IV-7		V7(b9)	bVIM7			VII°7
T. Menor melódica	I-M7		II-7	bIIIM7		IV7		V7		VI-7b5		VII-7b5
MODALIDAD												
<i>Intercambio modal (acordes de mixtura)</i>												
M. Lydian	IM7		II7		III-7		#IV-7b5	VM7		VI-7		VII-7
M. Ionian	IM7		II-7		III-7	IVM7		V7		VI-7		VII-7b5
M. Mixolydian	I7		II-7		III-7b5	IVM7		V-7		VI-7	bVIIM7	
M. Dorian	I-7		II-7	bIIIM7		IV7		V-7		VI-7b5	bVIIM7	
M. Aeolian	I-7		II-7b5	bIIIM7		IV-7		V-7	bVIM7		bVII7	
M. Phrigian	I-7	bIIIM7		bII7		IV-7		V-7b5	bVIM7		bVII-7	
M. Locrian	I-7b5	bIIIM7		bIII-7		IV-7	bVIM7		bVII7		bVII-7	

Figura IV. Tabla de relaciones armónicas

⁵⁷ Las notas características se señalan de rojo para seguir su comportamiento armónico

⁵⁸ Relación armónica obtenido del libro de Alex Ulanowsky (s.f), Harmony 4 of Berklee College of Music (20-31)



ANEXO II

Directrices para el análisis melódico

Delimitación melódica

Número de secciones, número de compases y número de tiempo.

Estructura melódica

Incisos, motivos, semifrases, frases y periodos

Contorno melódico

Recta (Vertical, diagonal ascendente/descendente, horizontal); curva (direcciones diferentes); mixtas (rectas y curvas); quebradas (rectas en diferentes direcciones) y ondulada.

Técnicas de composición

Repetición, imitación, notas extrañas, pedal, ostinato melódico/rítmico, variedades, canon, mixturas, etc.

Formulación melódica

Escalas por el tipo de sistema (tonales/modales) escalas con notas extrañas y arpeggios por la clase de acorde (terceras/cuartas); acordes perfectos con notas extrañas (apoyaturas), acordes completos con tensiones.

Escalas definidas por la métrica interválica: Hemitónicas (con semitonos) o anhemitónicas (sin semitonos)

Escalas definidas por el número de notas: difónicas, trifónicas, tetrafónicas, pentafónicas, hexafónicas, heptafónicas, ocafónicas, nonafónicas, decafónicas, undecafónicas y dodecafónicas.



Universidad de Cuenca

Directrices para el análisis armónico

Estructura de las voces:

- Secundal
- Tertian
- quartal
- quintal
- mixtas

Disposición de las voces:

- intervalos armónicos (4tas, 5tas y mixtas)
- triadas: mayores, menores, aumentadas y disminuidas
- Tetradas/Cuatriadas: mayores 7, menor 7, semi-disminuidos 7 y dominantes 7
- Quintiada
- *Acordes perfectos con notas añadidas (triadas)*
- *Acordes completos con tensiones (cuatriadas)*



ANEXO III

Características fundamentales de los elementos musicales de la Edad Media y Renacimiento

Monofonía: movimiento melódico de una sola voz (canto llano)

- Movimiento melódico por intervalos (escalas modales)
- Los cantos gregorianos

Homofonía y Polifonía:

a) **Homofonía:** movimiento melódico paralelo de las voces (4tas, 5tas y 8vas)

- Organum, movimiento paralelo de 5tas, 4tas y 8vas.
- Combinación vertical de intervalos.

figura 2. (4tas)

Figura V. Mixturas de intervalos de quintas paralelas

b) **Polifonía:** movimiento independiente de las voces (principio de la polifonía)

- Organum florido
- Técnica de armonización melódica por 4tas, 5tas, 8vas
- Tipos de movimientos: Paralelo, oblicuo y contrario (melismas)

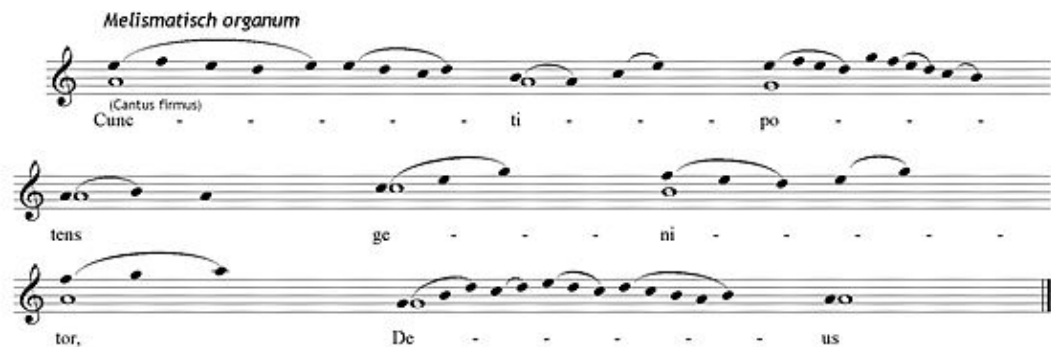


Figura VI. Organum florido

El canto llano y la música vocal polifónica

Según Luis Robledo (2012) los tratados musicales publicados en España entre 1548 y 1614, es posible establecer hipótesis sobre aspectos de la interpretación del canto llano [...]. Hay tres aspectos fundamentales: 1.- la mensuralidad (medir el compas); 2.- cromatización; 3.- la modalidad. En los dos últimos, el factor determinante es el influjo de la polifonía y el proceso de tonalización (297).

Las siguientes características están relacionadas con el repertorio del canto gregoriano, así como el repertorio polifónico vocal e Instrumental.

Sistema de entonación

- La organización de las alturas sonoras están dentro de una octava (monódica⁵⁹)
- El tamaño de los semitonos se relacionan diatónicamente y cromáticamente (grado conjunto)
- Líneas melódicas de acuerdo a las posibilidades instrumentales

La medida/formato

- Compas binario y ternario determinado por los acentos y la duración de las notas
- Formato generalmente utilizado a tres voces (polifonía vocal⁶⁰)

⁵⁹ Monofonía: movimiento melódico de una sola voz (canto llano); Movimiento melódico por intervalos (escalas modales)



- Técnicas contrapuntísticas (a varias voces) (polifonía vocal)

Cromatismo

- El uso del cromatismo para evitar el tritono (sustitución del tritono por un intervalos justo o perfecto)
- Semicromatismos mediante el uso de melismas

Intervalos armónicos

- Uso de intervalos consonantes 3ras y 6tas con el uso de intervalos disonantes de 2das y 7mas (polifonía vocal)
- El uso de apoyaturas y bordaduras (polifonía instrumental)
- Uso de intervalos consonantes en contraste con intervalos armónicos disonantes (polifonía instrumental)
- Uso de intervalos de 5tas y 8vas paralelas (contrapunto instrumental)

Modalidad

- Alteración de los modos por el uso de notas cromáticas (tendencias tonales)
- Breves pasajes tonales homogeneizados por e uso del cromatismo

1. INTROITUS de la Missa Pro Defunctis

Ms. IV de la Catedral de Málaga

CRISTÓBAL DE MORALES



Figura VII. Canto gregoriano

⁶⁰ Homofonía y Polifonía: Homofonía se entiende por movimiento melódico paralelo de las voces (4tas, 5tas y 8vas); Polifonía, se entiende por movimiento independiente de las voces: Organum florido, característicos por movimientos oblicuos y contrarios y el uso de melismas (Salmodias)