

EDO SONÍA

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

Quito-Ecuador, febrero, 2022



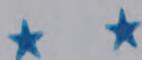
§ EL PINGULLO Y TAMBOR J. García § EL CONCIERTO POPULAR J. C. Panchi
§ VIOLÍN: CONCIERTOS S. Abril § V SINFONÍA SALGADO M. Meissner
§ LLAMARADA I. Cadena, C. Vásquez § CANTOS WAORANI C. Salazar
§ NELSON CASTELLANOS É. Guamán, L. Ordóñez, M. Chicaiza, J. Salazar

PEREGRINA

RASILLO

LETRA DE

Leonardo PAEZ



MUSICA DE

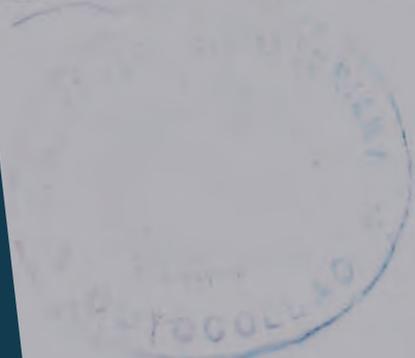
Boris MATUSIS



Carlota Saramillo



BORIS MATUSIS



EDOSONÍA

Quito-Ecuador, febrero, 2022

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

n° 02

EDOSONÍA N° 02

Quito - Ecuador, 2022

Publicación digital de docentes y estudiantes de la
Carrera de Artes Musicales de la FAUCE.

Equipo editorial de docentes, estudiantes y colaboradores:

Director: Prof. Alex Alarcón

Editor General: Prof. Pablo Guerrero G.

Gestión: Prof. Juan Carlos Panchi

Asesor: César Santos Tejada

Estudiante Editor: Christian Salazar, Itinerario de Musicología.

Prof. Jhony García

Prof. Julio Andrade

Prof. Sebastián Acosta

Prof. Karina Klavijo

Prof. Jakson Ayoví

Prof. Lindberg Valencia

Prof. Andrés Torres

Estudiantes:

Érika Guamán, Igor Cadena,

Camila Vásquez, Alejandro Barrera,

Martín Villacís, Camila Calderón,

David Oña, Marcos Espín, Tamia Fernández.

Contactos: agalarcon@uce.edu.ec // musicaecuatoriana@yahoo.com

Autoridades:

Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

MAV. Xavier León, Decano de la Facultad de Artes

Msc. Julián Pontón, Director de la Carrera de Artes Musicales.

Esta publicación cuenta con el respaldo del Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana (AEQ) y de la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA.

Gráfico de la portada: *Reunión de Yumbos* / San Antonio de Pichincha, Consejo Provincial de Pichincha, 2014. Foto: PGG., cedida por su autor para esta publicación. Contraportada: Partitura del pasillo *Peregrina*. Edición 0.1.



EDO

ÍNDICE

INTRO	5
1. EL PINGULLO Y TAMBOR / JHONY GARCÍA	6
2. EL CONCIERTO POPULAR/ JUAN CARLOS PANCHI	17
3. CANTOS WAORANI / CHRISTIAN SALAZAR	33
4. EL CONCIERTO / SANTY ABRIL	43
5. ANÁLISIS DE LA V SINFONÍA DE SALGADO / MICHAEL MEISSNER	53
6. NELSON CASTELLANOS: EL CANTOR DE POMASQUI / VARIOS	71
7. LLAMARADA / IGOR CADENA Y CAMILA VÁSQUEZ	86
8. PUBLICACIONES: PEDRO PABLO TRAVERSARI	94
9. IMÁGENES	97
10. PARTITURAS: <i>POBRE BARQUILLA MÍA</i> (YARAVÍ), CORO / J. I. CANELOS	102
12. PARTITURAS DE LOS ESTUDIANTES: <i>JARJACHA</i> / MARTÍN VILLACÍS	115
13. ESTRENO QUE SE VIENE: MANUELA Y BOLÍVAR: MÚSICA DE CUANDO QUITO SE DECLARÓ LIBRE	123

*Puede acceder al pdf, a los audios y videos de esta publicación por medio de Adobe Acrobat, o los puede encontrar en el siguiente vínculo de acceso:

<https://drive.google.com/drive/folders/1U9iGGPKw3AxTQ8Dlp4zHLc1r8yGOWkq7https://drive.google.com/drive/folders/1U9iGGPKw3AxTQ8Dlp4zHLc1r8yGOWkq7>

Publicación con fines educativos e investigativos.

Los artículos se pueden reproducir citando a sus autores y la fuente.



Intro

Difíciles días para los artistas. Es una observación de la realidad no una queja. Las contradicciones que trajo la pandemia, que estuvo marcada por reclusorio, cierre de espacios públicos, crisis económica galopante (cuándo no) y para colmo un mandatario de la empresa privada que quiere hacerse cargo de la “cosa pública”, con claras muestras de restar posibilidad a los bienes públicos y beneficiar a su sector.

La educación pública se muestra, por su parte, solidaria y como una salida para los abatidos sectores populares, una remota posibilidad para alcanzar anhelos y levantar un país en crisis; sin embargo, al no ser un “negocio productivo” se le niega el respaldo y el gobierno solo merma sus rentas.

Se lamenta la muerte de algunos músicos del medio, entre ellos el fallecimiento de Miguel Juárez, afincado en nuestro país desde hace mucho tiempo actuando en tareas de investigación de música colonial y profesor de conservatorios, así como la del Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Álvaro Manzano. Así también de las personas que por factores diversos, no siempre relacionadas al COVID han desaparecido, producto del descuido y la desatención de parte de municipalidades y gobierno. La Universidad Central del Ecuador y los estudiantes de la Carrera de Artes Musicales se hicieron presentes con su ayuda en las zonas de La Comuna y La Gasca, afectados por un deslave. No es la primera vez que estos sectores próximos a la Universidad sufren estos trágicos sucesos.

Retomamos nuestra publicación con varios documentos interesantes. Algunos de ellos escritos por los estudiantes de Musicología de la Carrera, lo cual nos alegra mucho, pues finalmente se espera que los alumnos de ese Itinerario estén al frente de la edición.

Las clases universitarias continúan en su modo virtual (seguramente hasta el mes de mayo) y la situación que viven los estudiantes hace que el modelo por falta de insumos tecnológicos no sea de lo más óptimo. La Facultad de Artes, tras poco más de 50 años de funcionamiento, ha marcado un desarrollo significativo con la inclusión de nuevas carreras, requeriría que se destinen fondos para la construcción de un edificio funcional como tarea impostergable. Hay que recordar que en la fundación de la facultad, una de las primeras edificaciones que debía construirse era para música, circunstancia que si no se llegó a concretar en esa época, ahora es un buen momento para que las próximas autoridades gestionen los recursos pertinentes.

EDO

Jhony García Coque



PINGULLO Y TAMBOR: MAMACOS,
TAMBONERAS, CHIMBUCEROS Y OTROS

Edosonía, n° 02, p. 6-16. Quito, 2022.



PINGULLO Y TAMBOR: MAMACOS, TAMBONERAS, CHIMBUCEROS Y OTROS

JHONY GARCÍA COQUE¹

Introducción

El pingullo y el tambor, es un formato instrumental presente a lo largo de los Andes del Ecuador y también de otros países aledaños, como Perú y Bolivia. Por lo general en cada región o localidad reciben un nombre diferente, tanto los instrumentos como los intérpretes, quienes manejan un repertorio local y además sus propias técnicas de interpretación.

El pingullo tiene sus particularidades organológicas y una diversidad sonora muy amplia. En el Ecuador tenemos diferentes tipos de pingullos y tambores, por nombrar algunos: en el norte y parte de la provincia de Pichincha se interpreta un pingullo más bien pequeño, de aproximadamente 27 cm, que lo usan los *mama tamboneros* en tradiciones como los *Rucus* del Valle de los Chillos.

Mientras vamos avanzando hacia el sur el pingullo va variando su longitud; en Cotopaxi tiene un tamaño aproximado de 40 cm (Fig. 1), y lo usa el *tambonera* por lo general en la festividad del “Danzante del Sol”, en las comunidades aledañas a Pujilí. En Cañar podemos encontrar un tipo de pingullo bastante largo llamado *pinkullu* y usado por los Tundunchil (Pauta, 2015, p. 12).



Fig. 1. Pingulleros de Cotopaxi.
(Foto: JGC, Salcedo, 2016).

¹ Docente de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Correo: jfgarcia1@uce.edu.ec

Más al sur del continente, en Perú y en Bolivia, estos instrumentos también están vigentes y existen igualmente variedades (Fig. 2) como menciona Caballero Farfán en su obra la *Música inkaika*:

El *pinkuillo*, tipo principal que en la región aimara se llama *pinquillo* y también *pincollo*, es una especie de flauta de pico, de embocadura biselada, con una abertura trapezoidal en la parte superior delantera. Reconoce varios tipos que varían desde 15 cm, hasta un metro, a veces algo más. Lo caracterizan sus sonidos agudos y penetrantes, y a la vez delicados, semejantes al del *flageolet*. Es más usado en Bolivia que en el Perú y Ecuador. En el primero se encuentran *pinkuillos* de muchas clases y dimensiones, con pluralidad de perforaciones delanteras y traseras (Caballero, 198, p. 63).

Cabe tomar en cuenta que esta tradición musical de flauta y tambor ejecutada por un solo intérprete, también está presente en países de América Central y México; la tradición más conocida de este sector es los Voladores de Papantla. También lo encontramos a lo largo de Europa, en donde se lo conoce como *pito y tambor*, especialmente en España², razones por las cuales es muy complicado plantear un origen definido de esta flauta por lo menos en lo que al territorio andino se refiere. Estos son solo algunos ejemplos que merecen ser ampliados en lo posterior de forma individual.



Fig. 2. Roncadoras de Ancash (Perú, 2021). Tomado de: <https://www.elincape.com/undiacomohoyenancash/22-de-abril-en-ancash/>

Tradiciones musicales en Quito y sus alrededores

Aquí haremos un avance de lo que es el uso de este instrumento en la provincia de Pichincha y especialmente los cantones Quito y Rumiñahui, en las tradiciones de los *Rucus*³ y Soldados de los Valles, los Danzantes de Monedas y las Yumbadas.

2 Véase el dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala donde consta un español ejecutando instrumentos similares, en: *Nueva coronica y buen Gobierno* (Biblioteca Ayacucho, vol. I, 1980, p. 36). [N. el Ed.]

3 Quichua que se traduce como viejo o antiguo.

Debemos considerar al conjunto de pingullo y tambor como una unidad, es decir, no se puede concebir al pingullo sin el tambor; al pingullo nunca se lo encontrará como un instrumento solista; en cambio el tambor, puede ser usado en otras tradiciones y ensambles musicales.

El pingullo local, Organología

Pingullu es una palabra quichua que se suele traducir como canilla; de este término proviene la derivación españolizada de pingullo. El pingullo que generalmente se usa en la altiplanicie andina del Ecuador es de dimensiones medianas, como ya mencionamos, de 27 cm aproximadamente, con dos orificios de digitación frontales y uno posterior. Es fabricado en *tundilla*⁴.

El pingullo, clasificado organológicamente según Sachs y Hornbostel sería: 4.2.1.2.2.1.1.1, es decir: aerófono, de soplo verdadero, de filo o flauta, con canal de insuflación, interno, aislado, abierto, con agujeros (Coba, 1992, p. 604).

Su afinación se basa en el esquema *Tono – Semitono – Tono*, iniciando desde una nota aproximada a D (*re*), es decir los intervalos que se usan en su gama natural serán en base a este esquema, dándonos las notas: *D-E-F-G (re-mi-fa-sol)*. Los categorizamos como sonidos aproximados porque estos instrumentos no son afinados de forma temperada y, además su fabricación artesanal provoca que no se encuentren instrumentos totalmente iguales, aunque sí similares.

Para su afinación tradicional se usan ciertos “*tonos*”, que los músicos interpretan para comprobar sus alturas y el correcto funcionamiento del instrumento; en el caso de precisarse de dos o más pingullos para una misma interpretación, estos deben estar “*coordinados*” o en “*cumpás*” que significa estar aparejados en su afinación, especialmente para las partes en que la melodía presenta varias voces (García, 2015 , p. 29). Cuando un pingullo cumple las expectativas de interpretación de los *tonos* por parte del *mama*, es aceptado, de lo contrario es desechado.

4 Es un tipo de bambú local que crece en el subtrópico, y que era por un tiempo el principal material para la fabricación de flautas tradicionales.

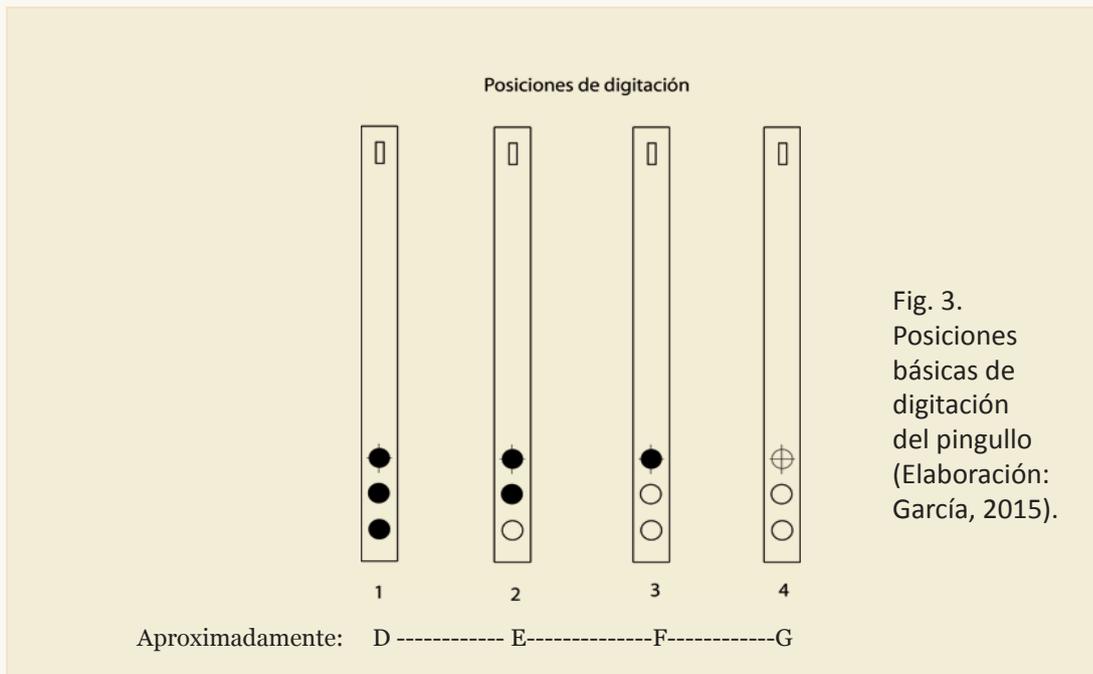


Fig. 3.
Posiciones
básicas de
digitación
del plectro
(Elaboración:
García, 2015).

El plectro funciona a partir de la generación de armónicos en cada posición básica; estas posiciones son cuatro y en cada posición nos permite producir hasta seis notas diferentes, aunque por lo general son útiles las cuatro primeras notas de cada posición (Fig. 3 y 4).

Tesisura Plectro 1				
# Armónico	Nota 1	Nota 2	Nota 3	Nota 4
1	D5	E5	F5	G5
2	D6	E6	F6	G6
3	A6	B6	C7	D7
4	D7	E7	F7	G7
5	G7	G#7	A7	D8
6	Bb7	B7	E8	
7	C#8	D8		
Posición	P1	P2	P3	P4

Fig. 4. Notas del plectro por posiciones (Elaboración: García, 2015).

A partir de lo cual podemos darnos cuenta que un plectro tiene un ámbito muy amplio de notas, que permiten versatilidad en los repertorios en los que se usa (Fig. 5).

Fig. 5. Registro completo de un plectro (Elaboración: García, 2015).



El tambor de pingullero, Organología

El tambor de pingullero (Fig. 6), tiene las siguientes características: está construido en un cuerpo de madera sólida que puede ser un tronco de cedro o *chaguarquero* (penco), el mismo que es vaciado; tiene dos parches o membranas de cuero a los lados que pueden ser de chivo, oveja o de res, dependiendo mucho del tamaño. Sus aros son de *yanahango*, tira de un arbusto a la que se lo moldea con la circunferencia del tambor; las membranas se las tiemplan a través de tiras de cabestro o en la actualidad de cable de nylon. En una de las membranas tiene una piola cruzada con una pequeña tira de *sigse* o carrizo, la cual se llama “cimbra”, y sirve para dar la resonancia al tambor a modo de redoblante. Esta es una característica general en los tambores andinos de origen ancestral como las *tinyas* (García, 2016).

El número de clasificación organológica del tambor de pingullero, según el sistema de Sachs y Hornbostel, sería 2.1.1.2.1.2.1, que equivale a membranófono, de golpe directo, tubular, cilíndrico, de dos parches, independiente (Coba, 1992, p. 207).



Fig. 6. Tambor con cimbra y pingullos pequeños (Foto: JGC, 2015).

Los Rucus de los Valles

En la región de los Valles de los Chilllos y de Tumbaco se mantiene una tradición que se llama *Rucus*, que con danzas se celebra en el *Corpus Christi*, en el mes de junio.

Podemos encontrar lugares en los que estas danzas son emblemáticas y son parte de la vida festiva de estos sectores. En este sentido, son muy renombradas las fiestas de Alangasí, La Merced, El Tingo, Sangolquí, San Pedro de Taboada

y lugares aledaños en Los Chillos, mientras que en el Valle de Tumbaco y alrededores las tenemos en La Tola Chica, Pifo, Píntag, Palugo y otros.

Al músico pingullero, se lo denomina *mama tambonera*, quien es parte esencial de esta tradición; es el que guía el desarrollo de la celebración. Usa el pingullo pequeño, en compañía de un tambor con las características organológicas ya detalladas, pero de tamaño pequeño, de aproximadamente 25 cm de diámetro y 24 cm de alto (Fig. 7); lo cual le sirve para movilizarse, ya que la danza no es estática, al contrario, se traslada de un sector a otro en la localidad y de una forma bastante rápida, mientras recoge o visita a los priostes o llega a los lugares de celebración con la comitiva.



Fig. 7. *Mama Tambonera* de Alangasí (Foto: JGC, 2017).

Esta danza es descrita por Segundo Luis Moreno en 1943, y hemos podido apreciar que son pocas las variaciones con la danza que se practica en la actualidad en esta festividad. También incluye algunas transcripciones de los *tonos* que integran esa celebración (Fig. 8), como el siguiente con la correspondiente explicación: “terminada la entrada cada parcialidad se dirige al lugar de la plaza en que tiene su respectivo castillo, bailando siempre este danzante” (1972, p. 126).

Danza de la Palla

Compilacion: Segundo Luis Moreno

Allegretto ♩. = 100

Rondador

Tamboril

Fig. 8. “Danza de la Palla”, danzante (Moreno, 1972, p. 129).

La celebración (fiesta)

Los *Rucus* son parte de la identidad festiva local de los Valles. Su celebración, tanto en vestimenta como en danza, evoca los tiempos de los trabajadores en las haciendas; visten pantalón negro de lino, camisa blanca de algodón y ponchos o capas de diferentes colores con flecos, que identifican a un determinado grupo de danzantes. Cubren su rostro con una careta de tela o alambre delgado. En el caso de los *Rucus* de Tumbaco y los Chillos cubren su cabeza con sombreros negros, mientras que los de Amaguaña, Chillo Jijón y rededores con un casco blanco; mientras en su mano cargan una mazorca de maíz, la figura de un toro o algún otro animal, que representa su relación con el trabajo campesino y la tierra (Fig. 9). “Los *Rucus* son los hijos de la tierra y al mismo tiempo sus viejos protectores. Con su danza festiva honran el favor divino. Este personaje fundamenta su existencia en la energía colectiva, forman una familia simbólica de baile y solidaridad, *Ruco* es símbolo de longevidad y sabiduría” (Pico, 2018).



Fig. 9. *Rucu* de Alangasí
(Foto: JGC, 2017).



Fig. 10. *Pallas, santos, rucus, sacharunas* en Alangasí. (Foto: JGC, 2017).

La fiesta es regida por los sacerdotes, quienes son los que organizan y financian la celebración. Muy en la mañana, los danzantes se congregan en casa del cabecilla de los *Rucus*, donde para empezar desayunan, por lo general, una sopa de pollo y un plato fuerte de papas, además de la *chicha* de jora. El cabecilla reparte el “obligado”, que es una bolsa con varios alimentos y que sirve de cucayo para los danzantes. Entonces salen bailando con la *mama* a la iglesia de su respectiva parroquia, a retirar a la imagen del Santo Patrono, con quien acuden en andas hasta la plaza central. Luego de dar algunas vueltas a la plaza el Patrono se coloca al pie de su respectivo castillo (fuegos pirotécnicos), en un pequeño altar, decorado con manteles y flores.

La danza se desarrolla a través de todo el camino que recorren los danzantes, en cuyos tramos pasan convocando a los sacerdotes y al resto de danzantes. Esta danza es energética y muy alegre. Muchas veces los grupos llegan a tener hasta ochenta bailarines. Por lo general tienen solo un *mama* por grupo de danzantes. En cada uno de los lugares comen y bailan, pero una vez en la plaza convergen varios personajes y representaciones, como los soldados, caporales, negros, *Sacharunas*, *Haya-humas* y las *Pallas* [princesas], quienes son la representación de las montañas. Luego ingresan al templo. Una vez terminada la misa el sacerdote se apresta a recibir las ofrendas de

los respectivos cabecillas y bendice sus altares. Luego de esto la plaza nuevamente se configura en el espacio de baile y fiesta (Fig.10).

La comitiva regresa a casa de los priostes principales, en donde se les agradece, y también a los participantes; se come, se baila, y una vez anochecido se dirigen a los estribos del pueblo a despedir al *mama*. Esta es una parte muy emotiva de la celebración, aquí se demuestra la importancia del *mama* para la comunidad; se bailan *tonos* de despedida y se llora lamentando la posibilidad de que el siguiente año no haya fiesta. Llegado el momento, el *mama* se despide, se embarca en un auto y se va a su domicilio. La fiesta ha concluido.

Tonos de Rucu

Los *tonos* de *Rucu* tienen una función dentro de cada parte de la celebración, así tendremos *tonos* de recogida, de entrada a la festividad, de entrada a la plaza, de comida, de despedida, y de bailes como el “de la cinta”. Por lo general en cada localidad tenían su propio *mama* y su propio repertorio, lo que nos hace deducir la gran cantidad de *tonos* que existen. Aunque en la actualidad, los pingulleros jóvenes han ido unificando el uso de los *tonos*, por lo que no es raro escuchar *tonos* repetidos en diferentes lugares, además que algunos pingulleros acompañan a diversos grupos.

Fig. 11. Tono de Rucu (1), interpretado por Don Luis Topón (JGC, 2013).

Tono de Rucu de Cotogchoa
Interpretado por Luis Topón "Tayta Pilluco"

The image shows a musical score for 'Tono de Rucu de Cotogchoa'. It consists of three systems of staves. Each system has two staves: the top one is for 'Pingullo' (written in treble clef, 6/8 time) and the bottom one is for 'Tambor' (written in bass clef, 6/8 time). The first system starts with a repeat sign. The second system begins with a measure number '5'. The third system begins with a measure number '9'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Tono de Rucu
Interpretado por Luis Topón "Tayta Pilluco"

The image shows a musical score for 'Tono de Rucu'. It consists of four staves. The top two staves are labeled 'Pingullo' and 'Tambor'. The bottom two staves are labeled 'Pgullo.' and 'Tamb.'. The top two staves use a treble clef and a 6/8 time signature. The bottom two staves use a bass clef and a 6/8 time signature. The music is written in a single system with repeat signs and first/second endings. The melody is simple and rhythmic, typical of Andean folk music.

Fig. 12. *Tono de Rucu*, interpretado por don Luis Topón (JGC, 2013).

En la localidad de Cotogchoa, Don Luis Topón “Tayta Pilluco”, era uno de los legendarios *mama tambonera*, él mencionaba que recordaba solo cuatro tonos, que había aprendido de sus mayores, de los cuales incluimos 2 transcripciones (Fig. 11 y 12). El registro se lo realizó en el año 2013.

La festividad de los *Rucus* es, al momento, una tradición vigente y muy vigorosa; existen *mamas* mayores y también muchos jóvenes que han ido tomando la posta. Incluso se han realizado talleres auspiciados por los gobiernos locales, para la formación de jóvenes y niños en el manejo de los instrumentos musicales de esta tradición; de esta forma es como se pretende garantizar la continuidad de la celebración. En el año 2018, esta expresión de la tradición fue incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador.

Bibliografía:

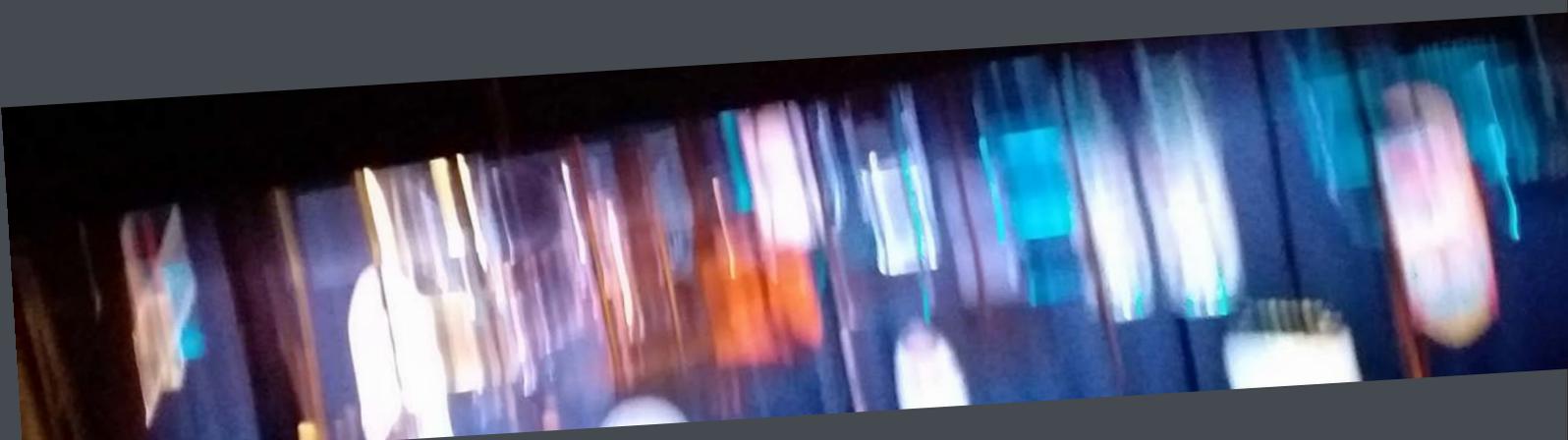
- Caballero, F. (1988). *Música inkaika, sus leyes y evolución*. Cusco, Ed. COSITUC.
- Coba, C. (1992). *Instrumentos musicales registrados en el Ecuador*, vol. 2. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología (IOA).
- García, J. (2015). El pingullo ecuatoriano, apreciaciones generales, organología y técnicas de interpretación del pingullo ecuatoriano. *Traversari*, 2. Quito.
- García, J. (2016). *Registro sonoro del cantón Quito*. Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Moreno, S. L. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pauta, D. (2015). *Los Tunduchil, estudio etnomusicológico* (UNAE (ed.)). <https://doi.org/10.5040/9781474284974.00712>
- Pico, W. (2018). *Los devotos de la Palla*. Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Un día como hoy en Ancash, 21 de Abril 2021, Web: El Inca; URL: <https://www.elincape.com/undiacomohoyenancash/22-de-abril-en-ancash/> Recuperado: enero, 2022.

Juan Carlos Panchi



EL ALMA DEL PUEBLO: ACERCAMIENTO
AL CONCIERTO POPULAR SINFÓNICO

Edosonía, n° 02, p. 17-32. Quito, 2022.



EL ALMA DEL PUEBLO: ACERCAMIENTO AL CONCIERTO POPULAR SINFÓNICO

JUAN CARLOS PANCHI CULQUI¹

La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE), desde sus inicios consideró la ejecución de la música popular en arreglos de música sinfónica, como un recurso de difusión de su actividad artística, así como para la búsqueda de una nueva audiencia. Durante la eclosión artística popular desarrollada en el país durante los años 50's, la música tradicional generó un gran ímpetu en todos los estratos sociales, y al que la OSNE, a través de algunos de sus personeros, no estuvo exenta.

El presente estudio aborda el contexto histórico de los primeros conciertos de música popular ejecutados por la OSNE, que ponen en evidencia los elementos técnicos, estéticos y promocionales para la programación de estos eventos. Se presenta una breve descripción de los arreglos de música popular junto a un ordenamiento de las obras según sus características estéticas. Finalmente, se expone un detalle de los compositores y obras que tuvieron mayor programación.

La presencia de obras populares en el repertorio de la OSNE, se establece como un parámetro para el conocimiento, estudio, crítica y difusión de la creación musical ecuatoriana plasmada en los arreglos sinfónicos de música popular. Es imperativo, exponer el aporte creativo realizado por compositores y arreglistas sobre la música ecuatoriana con la intención de conocer y apreciar la memoria sonora del Ecuador.

¹ Docente de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Correo: jcpanchi@uce.edu.ec

Introducción

La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, desde su creación, ha programado conciertos orientados a diversos públicos del país. En la década de los 50s, la programación de la orquesta prominentemente abarcaba la ejecución de un repertorio sinfónico europeo, el cual estuvo orientado a un público conocedor y cultor de esta música; los conciertos con este repertorio son denominados como “Concierto” o “Concierto de Gala”. La segunda orientación de los conciertos de la OSNE, estaban dirigidos a homenajes institucionales de estamentos públicos y privados localizados en Quito predominantemente; para este tipo de presentaciones se usa el término “Concierto Homenaje”. La actividad artística destinada a las de ciudades del Ecuador también se adhiere a la denominación anterior; además se vuelve una práctica recurrente de la orquesta desde 1956. Y, finalmente, los conciertos dedicados a las celebraciones de fechas cívicas que, con la denominación de “Concierto popular”, estaremos abordando en este artículo.

Acercamiento al “Concierto popular”

La aparición de la OSNE en la sociedad quiteña y ecuatoriana de 1956, generó mucho interés y con ella también sobrevino la aparición de un público conocedor y amante de la música académica europea. En este desarrollo artístico, la orquesta realizó sus presentaciones dentro de los formalismos típicos que enmarca la música sinfónica: los conciertos se llevarían a cabo en el Teatro Nacional Sucre, impresión de programas de mano y para su acceso era necesario pagar una entrada. En el año de 1956, la OSNE programó cinco conciertos de temporada, denominando a uno de ellos como “Concierto popular”.

En este contexto, el Municipio de Quito con su Departamento de Educación y Cultura Popular, se convierte en el primer asociado de la orquesta para la colaboración y realización de un concierto denominado *Concierto para el pueblo*, el día 5 de diciembre de 1956 en el Coliseo Deportivo de la ciudad, como una de las actividades centrales del homenaje a CDXXII aniversario de la fundación de Quito. Este concierto se llevó a cabo en el coliseo deportivo de la ciudad, siendo este el primer evento de la orquesta en exponerse a la sociedad ecuatoriana fuera de su espacio habitual de actuación. El repertorio de este concierto incluye la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, las *Danzas fantásticas* de Turina y *España* de Chabrier. Este evento estuvo dirigido por el catalán Ernesto Xancó (1917-1993), primer director oficial de la OSNE.

El 1ro de mayo de 1957, en el Teatro Nacional Sucre y bajo la dirección de Xancó, la OSNE presenta el concierto denominado *Concierto Popular en Homenaje a los Trabajadores*, con la intención de generar interés en un nuevo público y acercarlo hacia la música de compositores de Occidente y en general a la música académica. El registro de este evento es un documento que detalla los datos del concierto, ya que no se emitieron programas de mano; así mismo, este registro documental no incluye el repertorio que se interpretó.

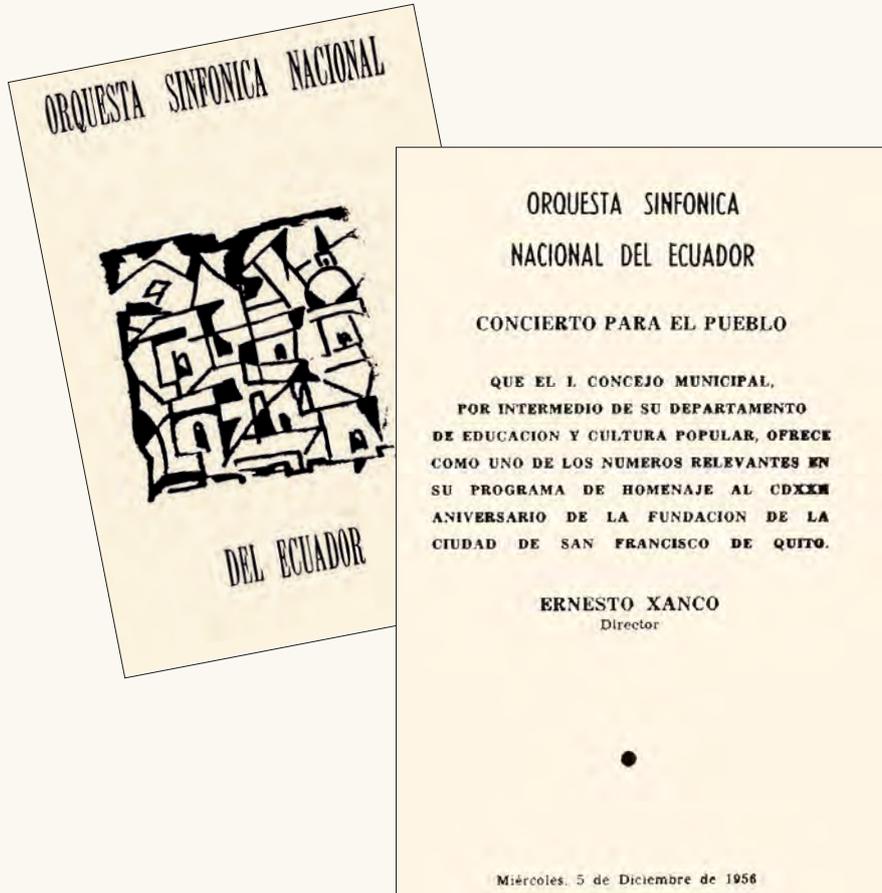


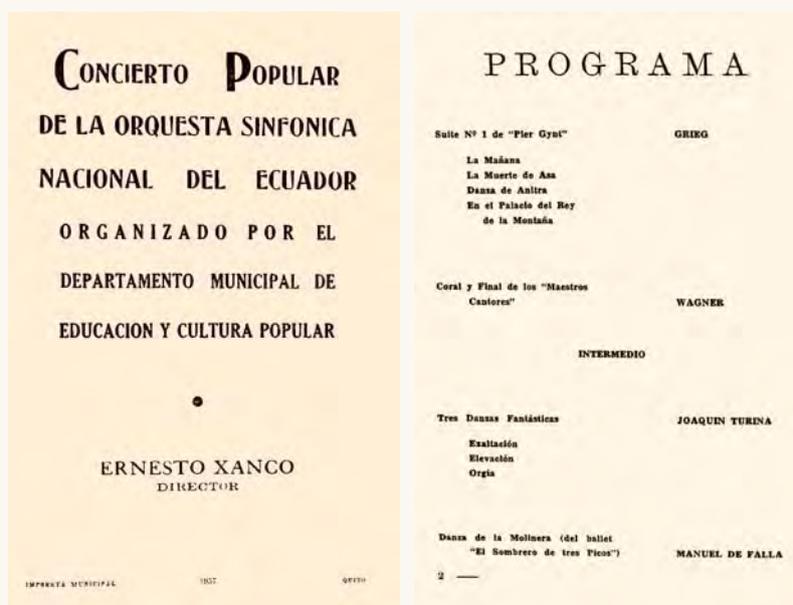
Fig. 1. Programa de mano del 5 de diciembre de 1956.

Se entrevisté que las obras ejecutadas hayan sido las mismas del concierto anterior, 17 de abril de 1957, siendo estos: el *Concierto Grosso* de Benejam, *Tres danzas fantásticas* de Turina, y la *Danza de la molinera* de Falla. Se realiza esta aclaración porque en futuros archivos se encuentra un canon que permite evidenciar que el repertorio de conciertos no registrados en programas de mano, resultan ser las mismas obras de su concierto previo.

El 25 de mayo de 1957, la OSNE en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Quito y el Instituto Municipal de Cultura Popular presentan el *Concierto popular por las festividades del 24 de Mayo* en el coliseo deportivo de la ciudad, donde se interpretaron obras de Mozart, Liszt y Enrique Espín Yépez,² bajo la dirección de Ernesto Xancó; no se realizaron programas de mano para este concierto. Existe un documento que registra los nombres de los compositores, más no las obras que se ejecutaron en este evento. Las obras ejecutadas el 23 de mayo, previo al segundo concierto denominado popular, fueron: la *Sinfonía en re mayor*, K.385 *Haffner* de Mozart, el estreno mundial de *Preludio, tema y variaciones para piano y orquesta* del compositor ecuatoriano Enrique Espín Yépez y el *Concierto No.1 en mi bemol para piano y orquesta* de Liszt. Con la descripción del repertorio del 23 de mayo se confirma que las obras del concierto del 25 de mayo son las mismas, ya que coinciden los nombres de los compositores ejecutados. El último concierto con denominación de *Concierto popular* se lleva a cabo el 6 de diciembre de 1957 en el

2 Enrique Espín Yépez, compositor quiteño, su *Preludio, tema y variación para piano y orquesta*, fue la primera obra ecuatoriana estrenada y ejecutada en el seno de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, el 23 de mayo de 1957.

Fig. 2. Programa de mano del 6 de diciembre de 1957.



coliseo deportivo, dirigido asimismo por Xanco; en este concierto se interpretaron obras de Grieg, Wagner, Turina y Falla.

Si bien existió un consenso casi unánime que congratulaba y valoraba la creación de la orquesta; la poca asistencia de público a los conciertos de la orquesta en su primer año de vida no reflejaba el interés de su aparición. La actividad musical de la orquesta en sus primeros conciertos programó obras académicas de compositores europeos en sus conciertos denominados de gala y populares. El acercamiento a la música culta de compositores europeos, no era un contenido de estudio en los diferentes niveles de educación del país; ese estudio y aprecio a la música académica era destinado para los estudiantes de conservatorios de música y algunas instituciones educativas particulares. Este vacío y falta de conocimiento por la música académica, en cierta manera lo vino a compensar la presencia de la OSNE. En un artículo del diario *El Comercio* titulado "No hay cultura en nuestra ciudad" (1957), se presentan argumentos que denotan la realidad cultural de esta época entre las que se mencionan: la ausencia de políticas culturales en la educación pública, la nula programación de música selecta por parte de las radiodifusoras, el mínimo apoyo económico a las instituciones culturales incluyendo a la OSNE por parte del Estado y la falta de transporte nocturno ya que buena parte de la población se hallaba desplazada fuera del perímetro urbano, situación reflejada en la poca asistencia de público a los eventos del Teatro Sucre.

El 24 de Mayo de 1958, se presenta un concierto con el título de *Gran Concierto de Música Nacional en homenaje de los Rectores de las Américas*, donde se interpreta la *Suite andina*, obra académica del compositor ecuatoriano Carlos Bonilla Chávez; este concierto fue dirigido por el director francés George Gallandre. En la temporada de 1960, el 10 de diciembre, la orquesta sinfónica brinda un concierto en la Concha Acústica de la Villa

Flora denominado *Concierto Popular de la Orquesta Sinfónica Nacional en Homenaje a Quito*, donde se ejecutan obras de Johan Strauss; este concierto fue dirigido por el director austriaco Viktor Bürger.

Hasta este punto, la acepción “popular” dentro de la programación de los conciertos de la OSNE, en estos primeros años (1956-1958), es concebida como la diversificación del espacio de difusión musical con la intención de emprender un acercamiento hacia un nuevo público. Esta motivación de acercarse a la sociedad, se da a través de conciertos realizados en el coliseo deportivo, escenario donde se solía realizar eventos con artistas populares y con gran afluencia de público.

Encuentro con la música popular

Es en 1961, el 14 de julio, que la Unión Nacional de Periodistas junto a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y los coros Universitario y Casa de la Cultura presentan un concierto con el título *Festival de música folklórica del Ecuador*, el cual incluye la participación de artistas populares como el *Dúo Benítez Valencia* integrado por los músicos Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia y el guitarrista Bolívar “El Pollo” Ortiz. En este evento artístico también participan dos exponentes populares del teatro ecuatoriano: Ernesto Albán, conocido como “Evaristo Corral y Chancleta”, y Wigberto Dueñas, el “Indio Mariano”.

El primer festival de música folklórica, que integra artistas académicos y populares, ocasiona gran interés en la sociedad quiteña; que, motivados por la integración de la música popular ecuatoriana en formato sinfónico, se inquietan en asistir al coliseo deportivo para presenciar este evento artístico novedoso. *El Comercio* de 1961 al respecto expresa:

Es preciso explicar -dijeron los miembros de la Unión Nacional de Periodistas- por qué el ahora no es un festival más de música, sino algo que se escuchará por primera vez o quizá única vez. La música nacional ha sido escuchada a través de la interpretación de solistas o de pequeños conjuntos, pero nunca se ha hecho una instrumentación para una orquesta grande -la orquesta máxima- como la Sinfónica Nacional. Entonces hay gran diferencia en apreciar una pieza, como ha sucedido hasta hoy, y en apreciarla con su colorido, con su arreglo, con sus matices, con su belleza de composición, mediante una orquesta. Es sencillamente como si se las hubiera vuelto a componer, pero sin quitar su espíritu, su esencia. (Festival..., 1961).

Este concierto de música popular ecuatoriana sinfónica fue dirigido por Viktor Bürger, y en él se presentaron obras para diferentes formatos orquestales; e integraron diferentes géneros musicales ecuatorianos como *pasillo*, *yaraví*, *albazo* y *danzante*. Los arreglos orquestales para este concierto fueron realizados por los compositores Corsino Durán y Carlos Bonilla Chávez, por pedido de la Unión Nacional de Periodistas (*Íbid*), demostrando una vez más el apoyo e interés de difundir la actividad musical de la Orquesta Sinfónica

Festival de música folklórica del Ecuador realizase hoy en Coliseo

Hoy, en el Coliseo, a las nueve de la noche se llevará a cabo el festival más completo de música folklórica del Ecuador, organizado por la Unión Nacional de Perfeccionamiento de la Cultura Sinfónica y de los Coros, el Instituto Nacional de Música y el Instituto de Artes y Letras. Además habrá una segunda parte que comprenderá las actuaciones de Ernesto Albán y El Indio Mariano. Dos hombres de letras de mucha experiencia y talento.

El pueblo ecuatoriano los miembros de la Unión Nacional de Perfeccionamiento de la Cultura Sinfónica y de los Coros, que es de ahora en adelante el más de música folklórica que se celebrará por primera vez, a través de la música nacional ha sido reconocida a través de la experiencia de artistas y de personalidades de la cultura ecuatoriana para una segunda parte de esta música— como la Sinfónica Nacional. Entonces hay gran diferencia en apreciar u-



Ernesto Albán, creador de la figura más popular del teatro: Evaristo Corral y Chancleta, cuya existencia llega a los 25 años.

una pieza, como ha sucedido hasta hoy, y en apreciada con su colorido, con su arreglo, con sus matices, con su belleza de composición, mediante una orquesta. Es sencillamente como si se las hubiera vuelto a componer, pero sin quitar su espíritu, su esencia. Lo que se va a oír en el Coliseo es algo completamente nuevo. Y no será posible volver a tener un concierto como este con mucha facilidad porque hay que mandar a instrumentar las piezas como lo ha hecho la UNP y además porque es difícil unir en un momento dado a organismos de tanta importancia como la Sinfónica y los Coros. Se ha hecho el acoplamiento de solistas admirados y queridos en nuestro público para que interpreten con la Sinfónica. Todo esto implica un trabajo paciente y difícil que se ofrece al público, como se indicaba, por primera vez.

Aparte de lo dicho, habrá la actuación de Ernesto Albán y el Indio Mariano separadamente, en creaciones muy etnográficas y verdaderamente agradables.

EL PROGRAMA

Primera Parte

- 1º— Himno Nacional, Antonio Neumann, Coro Universitario y Orquesta.
- 2º— El Aguacate, Pasillo, César Guerrero, (Arreglo para Orquesta de Corsino Durán).
- 3º— Imploración Indígena, Danzante, Pedro Echeverría, (Coro a Cappella; Solista: Oswaldo Galarraga).
- 4º— El Nocturno, Pasillo, Homero Iturralde, (Arreglo para Orquesta y Guitarra de Carlos Bonilla).

INTERMEDIO

Segunda Parte

- 1.— Evaristo y Gagarín.— Estampa Quiteña protagonizada por el Primer Actor Cómico Nacional, Ernesto Albán y su Compañía.
- 2.— Entrega de las insignias doradas de la UNP a dos artistas ecuatorianos: Ernesto Albán por su labor infatigable de 30 años de actor; y Bolívar Ortiz (pollo), destacado guitarrista

Fig. 3. Artículo *El Comercio* del 14 de julio de 1961.

Nacional del Ecuador; 12 años atrás este organismo impulsó una campaña en pro de la creación de la OSNE.

El festival empieza con la ejecución del *Himno Nacional del Ecuador* interpretado por la OSNE y el Coro Universitario. La obra *El aguacate*, pasillo de César Guerrero con el arreglo orquestal de Corsino Durán es la obra popular con que inicia el festival de música popular. El guitarrista quiteño Bolívar Ortiz actúa como solista con la orquesta ejecutando el pasillo *Nocturno* de Homero Iturralde en arreglo para orquesta y guitarra de Carlos Bonilla; siendo esta, la primera actuación instrumental de un músico popular con orquesta sinfónica. Se presentan también las obras *Van cantando por la sierra* habanera-yaraví tradicional en arreglo para orquesta, soprano y coro de Viktor Bürger con la participación de la solista Mery Jaramillo Lanata; *Mi Panecillo querido* albazo de Víctor de Veintimilla en versión orquestal de Corsino Durán; *Al morir las tardes* y *Arirumbas* pasillos de José Ignacio Canelos, con arreglo para soprano y orquesta de Corsino Durán y Wilfrido García, respectivamente, y la actuación de Rosario León como solista. Del mismo modo, se presencia el debut del Dúo Benítez-Valencia en este tipo de programación con la interpretación del pasillo *Ojeras*³ y arreglo de Claudio Aizaga, y la tonada *Penas* de Pedro Echeverría, orquestado por Corsino Durán. La ejecución de obras

3 Consta en el medio de prensa como de autoría de Cristóbal Ojeda, pero se trata de un *pasillo* que le corresponde al compositor Carlos Brito Benavides [N. del E.].

populares ecuatorianas como *El aguacate* de César Guerrero, *Mi panecillo querido* de Víctor de Veintimilla en formato sinfónico, más la actuación de Bolívar Ortiz y del dúo Benítez y Valencia, representan las obras más esperadas de este concierto. La popularidad -alcanzada desde los 20 últimos años- de los solistas invitados, genera un gran interés y le brinda éxito a este festival. El registro de las obras, los arreglistas y la de los solistas de este concierto, se lo encuentra en un artículo de *El Comercio* del 14 de Julio de 1961, ya que la orquesta no publicó programas de mano.

El alma del Pueblo

El 26 de octubre de 1961, se realiza el *Segundo festival folklórico*, organizado por la Unión Nacional de Periodistas, OSNE, Coro de la Casa de la Cultura y por la Banda de la Fuerza Aérea Ecuatoriana, por un pedido de una inmensa mayoría de personas que por varias razones no pudieron asistir al primer festival. Este encuentro de sonoridades académicas y populares fue muy bien apreciada; así lo refiere un artículo periodístico:

La Unión de Periodistas, satisfaciendo el anhelo popular de escuchar su música y, cumpliendo con su objetivo de estimular y enaltecer los valores musicales de nuestro pueblo, puso todo empeño en que la música autóctona sea ejecutada y ennoblecida por la Orquesta Sinfónica Nacional, que sin lugar a dudas, sabrá demostrar que siente y ama aquellas melodías vernaculares escritas con todo el sentimiento, por gentes modestas, cuyas virtudes no son otras que las de cantarlas, con pasión y amor porque son nacidas del pueblo (Segundo Festival., 1961).

En este segundo encuentro artístico, las obras ejecutadas fueron: el *Chulla Quiteño*, pasacalle de Alfredo Carpio; *Guayaquil de mis amores*, pasillo de Nicasio Safadi; *Pasional* pasillo de Enrique Espín Yépez; *Los Huachis* danzante de Carlos Brito; *Manabí* pasillo de Francisco Paredes Herrera; *Panecillo querido* albazo de Víctor de Veintimilla y *El aguacate*, pasillo de César Guerrero. El guitarrista Bolívar Ortiz ejecutó el pasillo *Nocturno* de Homero Iturralde y un *Danzante* de Carlos Bonilla. Por su parte el Dúo Benítez-Valencia interpretó el pasillo *Ojeras* de Carlos Brito y el danzante *Vasija de barro* de autoría musical del propio dúo. Los arreglos orquestales de estas obras fueron realizados por Corsino Durán y Carlos Bonilla.

La combinación de las melodías populares ecuatorianas en sincronía con las sonoridades de orquesta sinfónica creó una propuesta estética que tuvo gran impacto para la valoración y reconocimiento de la OSNE dentro de la sociedad quiteña y ecuatoriana de los años 60's. Un artículo del diario *El Comercio* del 28 de octubre de 1961 titulado "Festival Folklórico Alma del Pueblo constituyó un notable suceso artístico" destaca este concierto como un suceso exitoso que resaltó el valor de la música nacional y la trayectoria de los artistas compositores e intérpretes de la música popular reflejada en la asistencia de más de 7.000 personas en los conciertos.

Canon

A partir de los dos festivales realizados en julio y octubre de 1961, la OSNE programa conciertos populares en diferentes espacios de Quito con el fin de tener contacto con diferentes audiencias. El 17 de diciembre de 1961, la orquesta presenta un concierto llamado Festival Folklórico Popular en el Teatro Nacional Sucre, donde se tocan los arreglos de música popular ejecutados en los dos primeros festivales junto al estreno del arreglo orquestal *Anacu ruju*, sanjuán de Corsino Durán. Desde este concierto, las obras tradicionales ecuatorianas estructuradas para guitarra y orquesta fueron ejecutadas por Carlos Bonilla.

El 26 de mayo de 1962, el Comando de la Primera Zona Militar organiza un Festival de Música Popular, en el cual la OSNE, es uno de los invitados de este evento. El concierto se llevó a cabo en la Plaza de Toros y la actuación de la orquesta estuvo dirigida por Viktor Bürger; el programa contó con las obras *Quenas y rondadores*, danza vernácula de Luis H. Salgado, *Nocturno* pasillo de Homero Iturralde con arreglo de Carlos Bonilla para guitarra y orquesta. *Yumbo* para guitarra y orquesta de Carlos Bonilla, *Penas*, tonada de Pedro Echeverría y *El Chulla Quiteño*, pasacalle de Alfredo Carpio. El festival contó con la participación de artistas populares como el Coro del Liceo Fernández Madrid, el Dúo Benítez y Valencia, acompañado por Bolívar Ortiz, el dúo Mendoza Suasti, la Banda de la Primera Zona Militar y los actores Ernesto Albán y Lastenia Ribadeneira. Este evento tuvo la presencia de alrededor de 4.000 personas.

Impulso creativo

Un nuevo festival de música organizado por el Consejo Provincial de Pichincha en honor a un aniversario más de la ciudad de Quito se llevó a cabo el 4 de diciembre de 1962 en el Teatro Nacional Sucre donde la OSNE participó ejecutando las composiciones de estreno de los autores premiados en el Concurso de Música Nacional realizado por el Consejo Provincial de Pichincha en 1961. Las obras interpretadas fueron *Cálidas promesas* pasillo de Luis H. Salgado galardonada con el primer premio; el yaraví *Rondador* del compositor Néstor Cueva merecedor del segundo lugar, y el pasacalle *Mi bella Lojanita* de Carlos Valarezo. Las obras premiadas fueron elaboradas para formatos pequeños y para su puesta en escena, las composiciones fueron orquestadas por Viktor Bürger. La segunda parte del programa estuvo compuesta por un repertorio de música popular de Austria con obras de Stilp, Suppé, Lehár y Johan Strauss.

Otro aspecto relevante de este programa fue la primera transmisión en vivo a nivel nacional de un concierto de la OSNE ejecutando obras ecuatorianas de estreno, por parte de las emisoras Radio Nacional del Ecuador, Radio Municipal y Radio Xavier. Seguido del éxito de la primera transmisión en vivo de la Orquesta Sinfónica Nacional, el 6 de diciembre de 1962, presenta un *Concierto Radiado* desde la sala de transmisión de Radiodifusora

Nacional del Ecuador en honor al aniversario de fundación de esta emisora. Las obras ejecutadas en este concierto fueron: el albazo *Mi Panecillo querido* de Víctor de Veintimilla con arreglo de Corsino Durán; el yumbo *Atahualpa* de su *Suite popular*, arreglado para guitarra y orquesta por Carlos Bonilla y el yaraví- san juan *Rondador* de Néstor Cueva.

Ciclo B

Para la temporada de 1963, los conciertos de música popular formaron parte de la programación regular de la OSNE. Se estableció la denominación de ciclo “A” y ciclo “B” para diferenciar el tipo de repertorio a ejecutarse en las actuaciones. El repertorio sinfónico europeo era parte de los conciertos del Ciclo A, y los conciertos populares tuvieron la denominación de Ciclo B.

Como parte del Ciclo B, el 16 de febrero de 1963 en el Teatro Nacional Sucre, la orquesta presenta un concierto bajo la dirección de Viktor Bürger con un repertorio ya conocido que incluye las obras premiadas en el concurso de composición de música ecuatoriana. Adicionalmente, se presentan nuevos arreglos orquestales de las composiciones *Huasipungo*, danza de Pedro Echeverría y *San Juanito* de Alberto Moreno, obras orquestadas por los mismos compositores.

Esta propuesta de distinguir los conciertos por el tipo de repertorio tuvo vigencia por un par de meses ya que en marzo de ese año se produjo la salida del director Viktor Bürger.

El 16 y 17 de abril la OSNE presenta dos conciertos en honor a la ciudad de Riobamba, ejecutando obras académicas ecuatorianas y arreglos orquestales de música popular ecuatoriana. La primera parte del programa constó del tercer movimiento de la obra sinfónica *Ocaso del Tahuantinsuyo* de Corsino Durán; la danza vernácula de la *Suite andina* de Carlos Bonilla y *Preludio y tema con variaciones para piano y orquesta* de Enrique Espín Yépez, actuando como solista al piano Claudio Aizaga. La segunda parte del programa contó con las obras, *El aguacate* de César Guerrero; *Anacu ruju*, sanjuán y el estreno de la romanza *Añoranzas* de Corsino Durán; el yumbo *Atahualpa* de Carlos Bonilla, *Nocturno* de Homero Iturralde, *Al morir de las tardes* de José Ignacio Canelos y *El Chulla Quiteño* de Alfredo Carpio. La dirección de este concierto estuvo a cargo de Egon Felling, director interino de la orquesta.

El director y su obra

Un concierto sinfónico de música popular ecuatoriana se lleva a cabo el 1ro de mayo de 1963 en el Teatro Nacional Sucre dedicado a los trabajadores del Ecuador y en conmemoración de los aniversarios de la Fundación del Conservatorio Nacional de Música y de la Orquesta Sinfónica Nacional. Este concierto marca un hecho icónico dentro de la música popular ecuatoriana ya que los compositores pudieron dirigir sus propias obras en un concierto

<h1 style="margin: 0;">CONCIERTO SINFONICO</h1> <p style="margin: 0;">DE MUSICA POPULAR ECUATORIANA</p> <p style="margin: 0; font-size: small;">DEDICADO A LOS TRABAJADORES DEL ECUADOR Y EN CONMEMORACION DE LOS ANIVERSARIOS DE LA FUNDACION DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA Y DE LA "ORQUESTA SINFONICA NACIONAL"</p> <p style="margin: 20px 0;">+</p> <p style="margin: 0;">TEATRO NACIONAL "SUCRE"</p> <p style="margin: 0; font-size: small;">MIÉRCOLES 10. DE MAYO DE 1963 - 6 Y 30 P. M. HORA EN PUNTO.</p>	<p style="text-align: center;">I</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.— ANTONIO NEUMANE.— HIMNO NACIONAL Actuación del Coro del Conservatorio Nacional de Música, con acompañamiento de la "Orquesta Sinfónica Nacional". 2.— CORSINO DURAN C.— TU RECUERDO ES LA LUZ (pasillo). Coro y Orquesta Sinfónica Nacional. 3.— CARLOS BRITO.— SOMBRA S (pasillo). Coro acapella. 4.— CORSINO DURAN C.— ANACU RUJU (Sanjuanito). "Orquesta Sinfónica Nacional". <p style="text-align: center;">DIRECCION: CORSINO DURAN CARRION</p> <p style="text-align: center;">II</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.— FRANCISCO PAREDES H.— MANABI (pasillo) "Orquesta Sinfónica Nacional". 2.— CESAR GUERRERO.— EL AGUACATE (pasillo). "Orquesta Sinfónica Nacional". 3.— JOSE IGNACIO CANELOS.— AL MORIR DE LAS TARDES SOLISTA: Francisco Piedra. (pasillo). 4.— ENRIQUE ESPIN YEPEZ.— PASIONAL (pasillo). SOLISTA: Francisco Piedra. 5.— ENRIQUE ESPIN YEPEZ.— TEMA Y VARIACIONES PARA PIANO Y ORQUESTA. SOLISTA: Claudio Aizaga. <p style="text-align: center;">DIRECCION: ENRIQUE ESPIN YEPEZ</p> <p style="text-align: center;">III</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.— CARLOS BONILLA.— CANTARES DEL ALMA (pasillo) SOLISTA: Eduardo Brito. 2.— CARLOS BONILLA.— SUBYUGANTE (pasillo). SOLISTA: Eduardo Brito. 3.— ALFREDO CARPIO.— EL CHULLA QUITENO (pasacalle). "ORQUESTA SINFONICA NACIONAL". <p style="text-align: center;">DIRECCION: CARLOS R. BONILLA CHAVEZ</p>
--	---

Fig. 4. Programa de mano del 1ro de mayo de 1963.

en que la dirección de la orquesta estuvo a cargo de los tres músicos. En la primera parte de este concierto, Corsino Durán presentó su pasillo *Tu recuerdo es la luz* y el sanjuán *Anacu raju*; la segunda sección de este concierto fue dirigido por Enrique Espín Yépez, y se interpretaron dos obras de su autoría *Pasional* y el *Preludio y tema con variaciones para piano y orquesta*. El cierre de este concierto fue conducido por Carlos Bonilla, con la interpretación de sus pasillos *Cantares del alma* y *Subyugante* y actuando como solista de estas obras, el cantante Eduardo Brito.

En honor a las Bodas de Plata del Cantón Rumiñahui, la OSNE pone en escena el Concierto Sinfónico de Música Popular Ecuatoriana el 30 de mayo de 1963 en el Estadio Municipal de Sangolquí bajo la dirección de Egon Fellig, donde se interpreta un repertorio netamente popular. Finalmente, el 16 de junio de 1963, la OSNE presenta un Concierto Popular en homenaje a los 25 años del diario *Últimas Noticias*, evento que se realiza en la Concha Acústica de la Villa Flora y que representa el cierre de una época de conciertos de música popular que tuvo un gran impacto en la divulgación del trabajo artístico de la orquesta. Con la nominación del director francés Paul Capolongo, el 9 de septiembre de 1963, la programación de la OSNE va estar orientada hacia el repertorio académico europeo por los siguientes cuatro años.

Cuadro de obras, compositor, género y arreglista según el orden de aparición.

N°	Obra	Compositor	Género	Arreglista
Julio de 1961				
1	<i>El aguacate</i>	César Guerrero	Pasillo	Corsino Durán
2	<i>Nocturno</i>	Homero Iturralde	Pasillo	Carlos Bonilla
3	<i>Mi Panecillo</i>	Víctor de Veintimilla	Albazo	Corsino Durán
4	<i>Al morir las tardes</i>	José Ignacio Canelos	Pasillo	Corsino Durán
5	<i>Las arirumbas</i>	José Ignacio Canelos	Pasillo	Wilfrido García
6	<i>Ojeras</i>	Carlos Brito	Pasillo	Claudio Aizaga
7	<i>Penas</i>	Pedro Echeverría	Tonada	Corsino Durán
Octubre de 1961				
8	<i>Chulla Quiteño</i>	Alfredo Carpio	Pasacalle	Carlos Bonilla
9	<i>Guayaquil de mis amores</i>	Nicasio Safadi	Pasillo	Corsino Durán
10	<i>Vasija de barro</i>	Gonzalo Benítez	Danzante	Carlos Bonilla
11	<i>Manabí</i>	Francisco Paredes H.	Pasillo	Corsino Durán
12	<i>Pasional</i>	Enrique Espín Yépez	Pasillo	Corsino Durán
13	<i>Atahualpa</i>	Carlos Bonilla	Yumbo	Carlos Bonilla
Diciembre de 1961				
14	<i>Anacu ruju</i>	Corsino Durán	Sanjuán	Corsino Durán
Año 1962				
15	<i>Cálidas promesas</i>	L. H. Salgado	Pasillo	Viktor Bürger
16	<i>Rondador</i>	Néstor Cueva	Yaraví	Viktor Bürger
17	<i>La bella lojanita</i>	Carlos Valarezo	Pasacalle	Viktor Bürger
Año 1963				
18	<i>Huasipungo</i>	Pedro Echeverría	Sanjuanito	Pedro Echeverría
19	<i>Sanjuanito</i>	Alberto Moreno	Sanjuanito	Alberto Moreno
20	<i>Añoranzas</i>	Corsino Durán	Romanza	Corsino Durán
21	<i>Tu recuerdo es la luz</i>	Corsino Durán	Pasillo	Corsino Durán
22	<i>Cantares del alma</i>	Carlos Bonilla	Pasillo	Carlos Bonilla
23	<i>Subyugante</i>	Carlos Bonilla	Pasillo	Carlos Bonilla
Año 1968				
24	<i>Sombras</i>	Carlos Brito	Pasillo	Carlos Bonilla
25	<i>La naranja</i>	Carlos Chávez	Tonada	Carlos Bonilla
26	<i>Canciones de mi tierra No.1</i>	Varios autores	Varios géneros	Proinnsias O'Duinn
Año 1969				
27	<i>Canciones de mi tierra No. 2</i>	Varios autores	Varios géneros	Proinnsias O'Duinn
Año 1970				
28	<i>Alma lojana</i>	Cristóbal Ojeda Dávila	Pasillo	Corsino Durán
29	<i>Ambato tierra de flores</i>	Carlos Rubira	Pasacalle	Viktor Bürger
30	<i>Reír llorando</i>	Carlos A. Ortiz	Pasillo	Corsino Durán
31	<i>La bocina</i>	Rudecindo Inga Vélez	Fox incaico	Viktor Bürger
32	<i>Quitús</i>	Francisco Paredes H.	Fox incaico	Corsino Durán
33	<i>Penas mías</i>	Cristóbal Ojeda Dávila	Sanjuanito	Viktor Bürger
34	<i>La cuencanita</i>	Francisco Torres	Pasacalle	Corsino Durán

Año 1971				
35	<i>Cantar quiteño</i>	Corsino Durán	Sanjuanito	Corsino Durán
36	<i>Los Huachis</i>	Carlos Brito	Danzante	Corsino Durán

Tabla 1. Obra, compositor, género y arreglista desde 1961 a 1971. Elaboración: JCP.

Aporte estético

En un análisis heurístico de programas de mano, reportes de prensa y registros de conciertos se contabilizan alrededor de 34 composiciones populares ejecutadas en diferentes conciertos durante los primeros años de actividad artística, de 1956 hasta 1971. Dos de las obras citadas *Canciones de mi tierra 1* y *Canciones de mi tierra 2* representan un compendio de música popular de varios autores, las cuales no son tomadas en este análisis. Para entender el aporte estético de las obras de estudio, se ha definido a este período como “tradicición” el cual está definido por las características musicales de los arreglos.

Este primer período, comprende el conjunto de arreglos de música popular para formato de orquesta sinfónica donde se identifica ciertos rasgos estéticos de cada uno de los arreglistas; así se aprecia elementos nacionalistas en Carlos Bonilla y Corsino Durán. El estilo de Durán usa el material melódico tal cual se presenta y va creando variantes armónicas dentro de la estructura original; en sus creaciones hace uso de la pentafonía y va enriqueciendo el aspecto armónico de sus obras. Por otro lado, Bonilla plantea sus arreglos en una estructura melódica y armónica en bloques. Los arreglistas en la línea estilística de Durán, incluyen a Wilfrido García, Claudio Aizaga y Alberto Moreno; en la línea de los trabajos orquestales de Bonilla están Pedro Echeverría y Viktor Bürger. El período de generación de estos arreglos con estas características musicales va desde el año 1961 hasta 1971, donde se desarrolla un nuevo movimiento orquestal de música popular con el compositor y director ecuatoriano Gerardo Guevara.

Las obras y sus compositores

Alrededor de 34 obras fueron incluidas en el entorno artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en las primeras décadas; siendo el trabajo creativo de Corsino Durán, el que más cabida tuvo en la programación de la orquesta con 4 obras populares en total. La presencia de Durán en las filas de la orquesta, fue un factor que facilitó la ejecución de su trabajo musical dentro del repertorio de la Sinfónica y que las versiones orquestales de sus obras sean estrenadas en el seno de la OSNE.

El trabajo creativo de Corsino Durán está presente con cuatro obras; seguido por Carlos Bonilla y Carlos Brito con tres obras respectivamente. José Ignacio Canelos, Pedro Echeverría, Cristóbal Ojeda y Francisco Paredes Herrera registran dos composiciones; y otros 15 compositores con una obra cada uno.

Los arreglistas

Las obras tradicionales ecuatorianas incluidas en el repertorio de la OSNE fueron adaptadas al formato sinfónico por miembros de la orquesta y otros músicos ecuatorianos. Así, Corsino Durán desarrolla la mayor cantidad de trabajos orquestales, con 16 a su haber; Carlos Bonilla desarrolla 8, Viktor Bürger 6, y con un arreglo están: Wilfrido García, Claudio Aizaga, Pedro Echeverría y Alberto Moreno.

MÚSICOS ARREGLISTAS			
Nombre	Obras	Nombre	Obras
Corsino Durán	16	Alberto Moreno	1
Carlos Bonilla	8	Claudio Aizaga	1
Viktor Bürger	6	Pedro Echeverría	1
Wilfrido García	1		

Tabla 2. Músicos arreglistas. Elaboración: JCP.

Los géneros

Durante 1956 hasta 1971, primer período de este estudio, la orquesta ejecuta un diverso repertorio de música popular ecuatoriana en arreglos sinfónicos, donde el *pasillo* es el género con más apariciones durante este lapso, 16 en total; seguido por el *pasacalle*, *danzante* y *sanjuanito* con 4 oportunidades; el *fox incaico* y *tonada* en 2 ocasiones. El *yaraví*, el *albazo*, *romanza ecuatoriana* y *danza indígena*, en una oportunidad.

GÉNEROS EJECUTADOS			
Género	Apariciones	Género	Apariciones
Pasillo	14	Tonada	2
Pasacalle	4	Romanza ecuatoriana	1
Sanjuanito	4	Albazo	1
Danzante	3	Yaraví	1
Fox incaico	2	Yumbo	1

Tabla 3. Géneros más frecuentes desde 1961 a 1971. Elaboración: JCP.

Palabras finales

La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador con el afán de exponer su trabajo artístico a un público diverso, emprende una serie de conciertos de música popular en el año de 1961 en varios escenarios de Quito, como el Coliseo deportivo de Quito, la Plaza de Toros, la Concha Acústica de la Villa Flora, y en la sede de la orquesta, el Teatro Nacional Sucre. Con el objetivo de diversificar el trabajo de la OSNE, la programación de los conciertos empieza a tener denominaciones que están direccionados hacia un público mesocrático denominándolos: *Concierto para el pueblo*, *Concierto popular*, *Concierto sinfónico de música popular ecuatoriana*, *Concierto de música nacional*; del mismo modo la orquesta actúa en eventos masivos: *Festival de música folklórica ecuatoriana* y el *Festival de música popular*.

MAÑANA JUEVES EN EL COLISEO 9 P. M.
FESTIVAL DE MUSICA FOLKLORICA
ECUATORIANA
 La presentación artística que Ud. nunca olvidará organizada por
UNION NACIONAL DE PERIODISTAS

ACTUARAN
 Estupenda
ORQUESTA
SINFONICA
NACIONAL



EL CORO
DE LA
CASA DE
LA CULTURA
 Que
Triunfó en
el Extranjero

EL DUO BENITEZ - VALENCIA que no tiene rival
EL POLLO ORTIZ La Guitarra con Alma
 SOLO CANCIONES DEL
"ALMA DEL PUEBLO"
 DIRAN LAS VERDADES:
ERNESTO ALBAN Y EL INDIANO MARIANO

Fig. 5. Artículo promocional de *El Comercio* del 26 de octubre de 1961.

Los conciertos, de 1956 hasta 1960, denominados “populares” estuvieron pensados en generar un acercamiento hacia un nuevo público a través de repertorio académico occidental. Las circunstancias culturales, falta de políticas educativas hacia el cultivo y aprecio del arte musical académico, de los años 50s no fue favorable para que se produzca este nexo entre una cultura musical poco conocida que empezaba a mostrarse en la sociedad ecuatoriana y quiteña. Por otra parte, la inclusión de un repertorio de música popular en versiones sinfónicas y la participación de artistas populares reconocidos, en los conciertos denominados populares desde 1961, fue una estrategia que tuvo gran acogida y a través de estos conciertos, la gente empezó a tener un acercamiento a la actividad de la orquesta.

Además de la divulgación de la cultura musical académica europea y nacional, los conciertos populares fueron el espacio propicio para el estreno de nuevas creaciones populares en formato sinfónico, que fueron presentadas por los compositores y que en

otros casos galardonas en concursos locales de composición. En este mismo sentido, los conciertos radiados en los que participó la orquesta, permitieron que el trabajo de la OSNE, así como el trabajo de los compositores nacionales, sea difundido en todo el territorio nacional ecuatoriano.

La música popular ecuatoriana en armonía con colores orquestales, permitió a la OSNE construir una identidad sonora apreciada en la época, que a través de la difusión de conciertos masivos generó un interés en el repertorio nacional sinfónico que es muy valorado y requerido por el público.

Bibliografía:

Festival de música folklórica del Ecuador realizase hoy en Coliseo (1961, julio, 14). *El Comercio*. Quito.

Por falta de público en el Concierto Sinfónico del miércoles no pudo ofrecer su recital de guitarra María Luisa Anido (1957, abril, 19). *El Comercio*. Quito.

Segundo Festival Folklórico organizado por la UNP se realizará la noche de hoy (1961. octubre, 26). *El Comercio*. Quito.

González, J.; y, Rolle, C. (2007). Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular”. *Revista de Historia*, 157, p. 31–54.

González, J. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 55 (195), p. 38-64.

Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.

Ojeda Martinez, C . (2011) *Vida, pasión, decadencia y muerte del pasillo popular clásico ecuatoriano*. Quito: CCE. Pedro Jorge Vera , 2011.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 5 de diciembre de 1956.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 17 de abril 1957.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 1ro de mayo de 1957.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 25 de mayo 1957.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 6 de diciembre de 1957.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 24 de mayo de 1958.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 10 de diciembre de 1958.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 14 de julio de 1961.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 26 de octubre de 1961.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 17 de diciembre de 1961.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 26 de mayo de 1962.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 4 de diciembre de 1962.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 16 de febrero de 1963.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 16 y 17 de abril de 1963.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 1 de Mayo de 1963.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 30 de mayo de 1963.

OSNE. [Programa de mano]. Quito, 16 de junio de 1963.

Christian Salazar



LOS CANTOS WAORANI COMO
SÍMBOLO DE RESISTENCIA ÉTNICA

Edosonía, nº 02, p. 33-42. Quito, 2022.



LOS CANTOS WAORANI COMO SÍMBOLO DE RESISTENCIA ÉTNICA

CHRISTIAN SALAZAR*

Resumen:

El siguiente artículo pretende dar a conocer la vivencia en las comunidades indígenas Waorani de Pastaza a través del *Proyecto Interdisciplinario Escuela Intergeneracional Wiñanani - Pikenani y Arte*. También, se busca profundizar desde un enfoque etnomusicológico descriptivo los cantos, los cuales cumplen un rol en su cosmovisión, prácticas y ritualidad.

Palabras Clave:

Proyecto Interdisciplinario, Waorani, etnomusicología, Etnia

Collage: C. Salazar. 2022.



El Proyecto de Vinculación con la Sociedad "*Proyecto Interdisciplinario Escuela Intergeneracional Wiñanani - Pikenani y Arte Waorani*" de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, en conjunto con la Coordinación de Nacionalidades

* Christian Salazar Calvache, estudiante de la Carrera de Artes Musicales, quinto semestre del Itinerario de Musicología. Correo: cjsalazar@uce.edu.ec

Woorani de Pastaza (CONCONAWEP actual OWAP), Fundación Ceibo y la Facultad de Trabajo Social, busca el intercambio de saberes a través de talleres brindados por estudiantes en conjunto con los portadores de estos saberes, quienes en lengua *Wao-Tededo*¹ son llamados *Pikenani*².

Los estudiantes que se vinculan de este modo con la comunidad experimentan la situación sociocultural, cosmovisiones y cambios inferidos en ella, sea por la intrusión de poderes transnacionales, religiosos u otros factores. Para iniciar el trabajo en este proyecto piloto, el viernes 30 de abril del 2021, un equipo conformado por estudiantes de Artes Plásticas, Artes Musicales y Trabajo Social (Fig. 1), ingresó a la comunidad de Toñampare en Pastaza, luego de un largo trayecto de aproximadamente tres horas a través del Río Curaray.



Fig. 1. Estudiantes de Artes y Trabajo Social en conjunto con miembros de CONCONAWEP (Christian Salazar, Gabriel Melo, Shirley Sánchez, Jessica Ordoñez, Mónica Ayala, Vinicio Parra, Gaba Toñe y Jairo Guiquita). Río Curaray, Puerto Arajuno, 20 marzo, 2021. Foto: C. Salazar.

En la actualidad gran parte de pueblos y nacionalidades amazónicas que habitan en la región oriental del territorio ecuatoriano, han visto amenazada su continuidad histórica como etnias, por el interés de ciertos grupos de poder que han irrumpido en dichos territorios con fines extractivistas y/o evangelistas, utilizando estrategias para negociar con estas poblaciones y modificando, de gran manera, sus costumbres y cosmovisiones (Narváez, 1996 p 12). En este sentido, las costumbres y rasgos culturales propios de los habitantes originarios, se han vuelto un símbolo de resistencia étnica ante la arremetida imparable de la globalización, muchas veces insertada por agentes

1 *El Wao Tededo* es la lengua originaria de los nativos *Woorani*.

2 Término nativo para denominar a los sabios y portadores de saberes.

externos a estas comunidades. La concepción del mundo sonoro dentro de esta etnia juega un rol importante en su cotidianidad, ritualidad y significaciones culturales.

La nacionalidad *Waorani* está conformada por alrededor de tres mil habitantes distribuidos en las provincias de Napo, Pastaza y Orellana (www.conaie.org). Esta etnia, a la cual en un principio la denominaron *Auca*, que en lengua *kichwa* significa “salvaje” y cuyo término se cree que remonta a tiempos incásicos; fue la última comunidad amazónica en ser contactada y forzada a abandonar su aislamiento voluntario, lo cual hizo que, a partir de este acontecimiento, se transgrediera gran parte de su cosmovisión (Aguilar, 2016, p. 28). A pesar de esto, símbolos culturales -como los cantos- propios de la comunidad aún permanecen vigentes gracias a la oralidad que permite su aprendizaje y trascendencia. Los cantos están muy presentes en los *Waorani*. Al respecto, el musicólogo Juan Carlos Franco menciona:

Cantar es un aspecto importante en la vida de los Huaorani. Es el elemento constitutivo de su cosmovisión que expresa el sentido simbólico del ritual y de lo mítico en las celebraciones festivas, la guerra y la muerte. Pero también es el escenario de las actividades cotidianas como la cacería, pesca, las labores de la chacra, la preparación de la comida y el cuidado de los niños, aspectos acompañados por el canto de hombres y mujeres (Franco, 2005, p. 131).

Debido al entrometimiento de dichos agentes, los cuales han comprometido los vestigios culturales propios, estos cantos vigentes representan la identidad que pervive en la memoria Waorani, por ello, adquieren una fuerza simbólica de gran importancia. Franco también menciona un instrumento que aparentemente acompañaba a los cantos y que se encontraba en desuso cuando realizaba su investigación, denominado *Uñacari*. Sin embargo, en nuestra estadía en la comunidad y bajo la tutela del maestro Jhonny García, quién supo brindarnos información organológica y de su construcción, elaboramos una réplica en base a una fotografía, con el fin de averiguar si este instrumento continuaba en uso. Al preguntar en la comunidad, se identificó que los *Pikenani* aún guardan memoria de este instrumento de caña aparentemente monofónico.

Los cantos presentan una característica bifónica o trifónica en la mayoría de los casos, esto nos lleva a cuestionamientos acerca de las primeras estructuras sonoras, puesto que la pentafonía, según Moreno (1972), ha sido considerada, por occidente, como una organización sonora primigenia de la humanidad. Sin embargo, estos cantos de máximo tres sonidos de diferente altura denotan una memoria milenaria que, quizá, conlleva sonoridades arcaicas de estructuras usadas anteriores a la pentafonía. Segundo Luis Moreno³ reflexiona sobre esto:

3 Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972). Considerado el primer musicólogo ecuatoriano

Como hasta la presente se había dicho siempre que el sistema musical más antiguo se conoce en el mundo del arte –del cual existen documentos irrefutables en los bajorrelieves de Egipto correspondiente al IV milenio antes de Jesucristo- era el pentáfono, el estudio de la música de los jívaros y de los otros indios que pueblan el Oriente ecuatoriano, prueba ampliamente la existencia de otros sistemas muy anteriores... (Moreno, 1972, p. 32).

Es preciso mencionar que al analizar estos cantos desde ópticas interdisciplinarias, como la antropología, etnografía y etnomusicología, el panorama abriría un campo más amplio de entendimiento hacía estas culturas que han sido relegadas a la subalteridad. El uso de la notación musical para el análisis tiene que ver más con una aproximación rítmica y sonora de los cantos; se debe tomar muy en cuenta que pueden existir diferencias de alturas en los intervalos melódicos del canto con respecto a otros sistemas musicales, por lo que su percepción y tratamiento sonoro no pueden analizarse únicamente bajo parámetros de sistemas estéticos occidentales.

No solo se han cometido varias violaciones a sus derechos, sino que los procesos colonizadores han descrito a las culturas amazónicas desde el etnocentrismo europeo (Rivas, 2003, p. 9). Además, la industrialización, evangelización y la introducción de pensamiento mercantilista en las comunidades a partir del siglo XX, han modificado sus concepciones, sin embargo, sus cantos han permanecido y resistido ante las consecutivas circunstancias que han marcado su territorio.

A continuación, analizaremos tres cantos que hemos podido documentar en nuestra estancia en la comunidad de Toñampare y Awankaro con el fin de entender brevemente sobre dichas sonoridades.

El primer ejemplo (Fig. 2) es un canto de bienvenida cantada por el *Piquenani Toka Caiga* el cual fue ejecutado el primer día de nuestra estadía en la comunidad de Toñampare:

Fig. 2. Canto de bienvenida. Elaboración: Christian Salazar. Quito, 2022.



Este canto es muy recurrente dentro de las melodías ejecutadas por los Waorani de Toñampare, debido a que esta misma estructura melódica puede ser usada en diferentes contextos como la pesca, la caza o la cosecha, teniendo en cuenta que el sentido lírico dialectal varía dependiendo de la intención mencionada. Además, se puede distinguir el uso de dos notas en la melodía lo que es común en esta música.

Toka (Fig. 3) mencionaba que para él son muy importante los cantos aprendidos a través de la enseñanza oral, transmitidos por abuelos, padres y madres.



Fig. 3. Toka Caiga dando la bienvenida al equipo.
Foto: C. Salazar. 2021.

Este canto (Fig. 5) es parecido al que registra Juan Carlos Franco en *Sonidos milenarios* (2003, p. 134) y se pudo constatar así mismo, en distintas visitas a la *piquenani Watoka* (Fig. 4), que usaba la misma estructura melódica con ciertas variaciones rítmicas para cantar, expresar y augurar distintas intenciones.



Fig. 4. Watoka trabajando la chambira.
Foto: C. Salazar. 2021.

En nuestro caso, nos recibió con una canción vaticinando el buen trato hacia la mujer. De esta manera, el canto cumplía con una función social a través de la narración de valores.

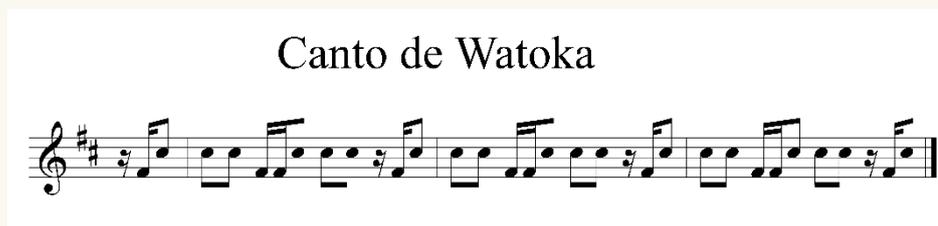


Fig. 5. Elaboración: C. Salazar. Quito, 2022.

En nuestra estancia también visitamos la comunidad de Awankaro (Fig. 6). Esta comunidad se encuentra a cuatro horas de caminata desde Toñampare, puesto que no hay otra forma de ingresar. Una vez en dicho lugar nos recibió la *Piquenani* Ñenenka quien muy amablemente nos compartió dos cantos. El primero es muy parecido al que *Watoka* interpretaba, con lo cual logramos entender lo mencionado acerca de una estructura melódica similar. Ñenenka dedicaba este canto a sus hermanos que partieron sin retorno como se puede apreciar en el audio adjunto.



Fig. 6. Mapa realizado por los Waorani de Toñampare. Foto: C. Salazar. 2021.

El segundo canto (Fig. 7) que ejecutó es muy particular; no se encontró ninguno parecido en Toñampare por lo cual nos hace pensar que si existen otros tipos de canto en las comunidades aledañas. Este canto tiene la función de augurar que el niño sea

Fig. 9. Watoka cantando. Escuela del Milenio, Toñampare. Foto: C. Salazar. 1 de mayo del 2021,



A través del presente trabajo hemos querido dar a conocer el uso y sentido de estos cantos como los pudimos vivenciar con la comunidad en los procesos de investigación de campo. Además, la comprensión de esta música nos permitió visibilizar la situación actual en que se ejecutan estos cantos.

Parte de los objetivos de los talleres de música impartidos junto con los *piquenani* fue el concientizar a los jóvenes de la comunidad sobre la importancia de registrar dichas melodías a fin de que sean preservadas y continúen vigentes dentro de los saberes de los Waorani, habiendo sido recibido nuestro propósito de manera positiva por los jóvenes de la comunidad.

Los Waorani del bloque 22 en su reciente historia como civilización contactada, han tenido que enfrentar situaciones que los han vuelto vulnerables a los grandes cambios introducidos especialmente por grupos evangélicos, la globalización e incluso por la gente que ingresa a la comunidad con fines de explotar la balsa o efectuar actividad minera. El hecho de que abandonen sus costumbres al convertirse al cristianismo pone en riesgo estos cantos, puesto que van reemplazándolos por los cantos evangélicos. En su trabajo etnográfico Andrea Bravo menciona al respecto:

Entiendo que tal transformación no es la de el “Alma” del cristiano, sino un ajuste subjetivo logrado a través de la incorporación de los cristianos. Características tales como el discurso cristiano, la escucha diaria de cantos cristianos, e incluso –en pocos casos- tocando directamente la biblia. [traducción nuestra] (Bravo, 2019. p 196).

Es por estas razones que los cantos, que cumplen un papel principal en la vitalidad de su historia como etnia Waorani, tienen una gran importancia debido a su resistencia ante las situaciones fortuitas de cambios realizados por los actores mencionados. En la actualidad estos procesos de cambio continúan dándose especialmente en la juventud, quienes, con el acceso a la tecnología, han ido adoptando músicas foráneas y dejando a un lado los cantos que sus predecesores practican o practicaban. Sin la intención de museificarlos, es deseable que se revaloricen los saberes culturales no solo en estas comunidades, sino en todo el territorio ecuatoriano.

Queremos agradecer a la comunidad Waorani que nos acogió y a la Universidad Central del Ecuador que gestiona estos proyectos de vinculación que permiten conocer más a fondo la realidad de estas poblaciones que forman parte del territorio ecuatoriano. Además, es importante concientizar a la población en general sobre la situación en la que se encuentran estas culturas que muchas veces son relegadas por los entes gubernamentales y que sufren reiterados golpes a sus derechos. Es deber de la academia generar estos espacios de vinculación comunitaria, ya que ello permite tender puentes culturales entre los pueblos y nacionalidades del Ecuador para beneficio mutuo.

Bibliografía

- Aguilar, B (2016). *Visualidades y Amazonía: imágenes e historia del contacto Waorani*. Tesis de maestría, Flacso Ecuador.
- Bravo, A. (2019). *Vitality, peace and happiness: an ethnography of the Waorani notion of living well and its contemporary challenges along oil roads*. Tesis doctoral de la Universidad de Londres.
- Franco, J. (2005). *Sonidos milenarios*. Quito, Petroecuador.
- Moreno, S. L. (1972). *Historia de la música del Ecuador*. Quito, Editorial de la Casa de la Cultura.
- Narváez, I. (1996). *Huaorani vs Maxus: Poder étnico vs. poder transnacional*. Quito, Flacso.
- Rivas, A. (2003). Sistema mundial y pueblos indígenas en la Amazonia. A proposito del ataque a los Tagaeri. *Íconos*, 17.

EDO

Santy Abril



CONCIERTOS PARA VIOLÍN DE
COMPOSITORES ECUATORIANOS

Edosonía, n° 02, p. 43-52. Quito, 2022.



CONCIERTOS PARA VIOLÍN DE COMPOSITORES ECUATORIANOS

SANTY ABRIL¹

Resumen

El presente artículo aborda la producción artística de los compositores ecuatorianos sobre el género denominado *Concierto* para violín con acompañamiento de orquesta sinfónica.

Palabras clave: violín, Luis Humberto Salgado, Ángel Honorio Jiménez, Gerardo Guevara, Jorge Oviedo.

Abstract

The following article is about the artistic production of Ecuadorian composers focused on Violin Concertos with Symphonic Orchestra accompaniment.

Introducción

El género *concierto*², por lo general, es una composición para instrumento solista y orquesta sinfónica, donde se conjugan las formas *sonata* y *ritornelo*. Sus orígenes datan del *concerto grosso*. Entre los principales *conciertos* de la literatura para violín se pueden destacar los compuestos por los más célebres compositores de la historia de la música europea como: A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelsohn, N. Paganini, J. Brahms, P. Tchaicovsky, J. Sibelius, entre otros.

1 Docente de violín de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes. Universidad Central del Ecuador. Quito. Ecuador. Correo: sabril@uce.edu.ec

2 “*Concierto* deriva del latín *concertare*, que puede significar ‘discutir’ o ‘trabajar en común’; en italiano la misma palabra significa ‘acordar’ o ‘conjuntar’. Estos conceptos duales de competencia y colaboración han sustentado el género desde su historia más antigua, aunque en diferentes periodos el énfasis ha cambiado de uno al otro” (Latham, 2008, p. 358).

Hasta la actualidad son pocos los compositores de música académica ecuatoriana que han escrito obras para violín con forma de *concierto*. Uno de los compositores académicos destacados del Ecuador es el célebre Luis Humberto Salgado (1903-1977), de quien, en todo su catálogo de obras, que incluye *sinfonías, conciertos, cuartetos, quintetos, óperas*, piezas para instrumento con acompañamiento de piano, *sonatas*, entre otras, podemos encontrar solo un *concierto* para violín compuesto en 1953. De este concierto no existe una edición de la partitura ni tampoco una grabación.

A continuación se detallan algunos datos de compositores que han escrito *conciertos* para violín y orquesta y que podrían incluirse en el repertorio académico ecuatoriano para violín.

Luis Humberto Salgado (Cayambe 1903 – Quito 1977) —————

Su primera instrucción musical la recibió de su padre, el compositor Francisco Salgado Ayala. A los 8 años ingresa al Conservatorio Nacional de Música en la cátedra de piano y desde los 10 inicia sus estudios de composición hasta graduarse en 1928, pero su relación con la institución continuó por mucho más tiempo, al convertirse posteriormente en profesor de la misma y finalmente en director durante tres períodos.

A diferencia de otros compositores de la época, Salgado siempre permaneció en Ecuador, sin embargo, se enriqueció musicalmente de las tendencias europeas gracias a la ayuda de su hermano Gustavo quien, en sus constantes viajes a Europa como diplomático, solía traerle obsequios como libros y grabaciones que le permitían observar y adoptar lo que sucedía en el viejo continente. De esta manera, su concepción musical se desarrolló con corrientes como el dodecafonismo, el neoclasicismo, la música atonal, microtonal, aleatoria y electroacústica (Wong, 2004, p. 27).

Otro aspecto de su quehacer creativo es la incansable búsqueda que lo llevó a realizar ejercicios estilísticos. Esto no deja de ser curioso a la vez que es una muestra de algunas etapas que quizá se quedaron rezagadas en su interior, y en lógico afán por quemarlas compuso en maneras neorrománticas, barrocas, etc., grandes obras sinfónicas que decidió incluir en su catálogo (Godoy, 2002, Vol. 9, p. 593).

Por otro lado, se conoce que Salgado realizó algunos viajes por zonas rurales del Ecuador, gracias a lo cual, se familiarizó con ritmos y melodías autóctonas. A palabras de la musicóloga K. Wong, Salgado “guardaba en su memoria un catálogo completo de melodías autóctonas que le permitieron crear temas de caracteres vernáculos e intuir armonías y posibilidades de desarrollo musical” (Wong, 2004, p. 25).



Fig. 1. Ejemplo musical: *Concierto en mi mayor para Violín y Orquesta*. (Salgado, 1953). Ilustración proporcionada por el autor del artículo.

Su catálogo de obras cuenta con aproximadamente 150 composiciones en las que por lo general se mantiene un estilo ecléctico entre nacionalismo y técnicas compositivas de vanguardia sobre ritmos tradicionales como *sanjuanitos*, *albazos*, *pasacalles*, *pasillos*, etc. En su música de cámara para cuerdas, se destacan principalmente su *Sonata para violín y piano*, *Sonata para viola y piano* y su *Sonata para cello y piano*. La *Sonata para violín y piano* fue la primera composición dentro del ciclo de las *sonatas* para instrumento solista con acompañamiento de piano. También escribió un *Concierto en Mi mayor para violín y orquesta* del cual en la actualidad solo existe el manuscrito de la parte solista, sin la orquestación, ni la reducción al piano. No se ha realizado el estreno de esta obra.

Si bien es cierto que la mayor parte de las obras de Salgado no han sido editadas, publicadas, interpretadas o grabadas, en las últimas décadas ha aumentado el interés por la difusión de su producción, se han estrenado e interpretado las nueve *sinfonías*, los tres *conciertos* para piano, el *concierto* para violoncello, *concierto* para guitarra, su ópera *Eunice*, la opereta *Ensueños de amor*, entre otras. De hecho, algunas de sus obras han sido interpretadas internacionalmente como la *Suite ecuatoriana* (Alemania), *Segunda sinfonía sintética* y la *Suite Atahualpa* (Estados Unidos), *Concierto para guitarra y orquesta* (Dinamarca) (Rodas, 1989, p. 9).

Ángel H. Jiménez Coloma (Guanajuato 1907 – Mérida, Venezuela 1965) —————

Compositor, pedagogo y director ecuatoriano. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Quito hasta titularse como profesor en 1938, para posteriormente ejercer la profesión en el mismo plantel. Como maestro del conservatorio se destacó al impartir materias teóricas a más de ejercer como director de las orquestas de cámara y sinfónica del conservatorio.

Ángel H. Jiménez es también parte de la tendencia de compositores nacionalistas. Tal como menciona Pablo Guerrero en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, en el catálogo de obras de Jiménez podemos encontrar más de doscientas composiciones entre formas clásicas y populares. Algunas de ellas fueron grabadas internacionalmente como el caso de la obra *Aldeanita enamorada*, por la BBC de Londres en 1943; además, en el catálogo también consta el *Concierto No. 1 para Violín y Orquesta Sinfónica*, del cual no ha sido posible encontrar ningún archivo.

Mesías Manguashca, alumno de Jiménez y en la actualidad destacado compositor y catedrático ecuatoriano residente en Alemania, señala que su maestro era una persona muy pulcra, ordenada y recta en sus quehaceres, sin embargo, cuando residía en Ecuador, no conoció a fondo la obra de su maestro, historia que se repite con casi todos los compositores ecuatorianos por falta de difusión.



Gerardo Guevara. AEQ.

Gerardo Guevara (Quito, 1930-) —————

Compositor, pianista y director de orquesta. Sus estudios musicales iniciales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito gracias a una beca otorgada a través del compositor Sixto María Durán. Por una oferta de trabajo en la Orquesta Blacio Jr., se traslada a Guayaquil; en esta ciudad realiza estudios con Jorge Raiky, Director del Conservatorio Antonio Neumane, quien le vincula a la música coral y a la estética compositiva de Béla Bartók. Gracias a una beca de la Unesco, estudia con la afamada compositora Nadia Boulanger en la *École Normal de Musique* de París, además de formarse como musicólogo en la Universidad de la Sorbona.

A su regreso a Ecuador dirige el Coro de la Universidad Central del Ecuador, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, y fue también nominado Director del Conservatorio Nacional de Música de Quito, así como co-fundador de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos SAYCE.

Sobre su pensamiento musical, Álex Alarcón (2017) expresa:

Guevara en sus *Tres preludios para piano (Recitativo, Albazo y San Juanito)* exhibe un pensamiento evolucionado a partir de las células rítmicas de los géneros ecuatorianos. Usa la pentafonía con un apoyo de la armonía cuartal, un propio lenguaje que lo podríamos llamar “lenguaje guevariano”, que como él mismo expresa, ya no es un nacionalismo exagerado, folklórico, sino un nacionalismo universal (p. 35).

De igual manera, Jorge Campos (2019) expresa que:

La estética musical de Guevara se fundamenta esencialmente en la utilización del sistema de pensamiento modal, con un uso complejo de los planos melódicos basados en intervalos de quintas, acompañados de un sistema armónico de superposición de cuartas, la denominada armonía cuartal que se autoengendra del sistema de pensamiento modal y, específicamente, de la pentafonía (p. 47).

En su catálogo de obras podemos encontrar piezas para piano, canto y piano, música coral, música de cámara y orquesta sinfónica. También se encuentra un *Concierto para violín*, obra dedicada al Centro Ecuatoriano-Norteamericano y entregada el 1 de marzo de 2019. Hasta la redacción del presente artículo no se ha estrenado.

Jorge Oviedo (Quito, 1974 -)

Foto: página web de Jorge Oviedo.

Compositor, director de orquesta y pianista ecuatoriano. Sus estudios musicales iniciales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Además de estudiar piano en el Conservatorio, Oviedo complementó su formación musical con estudios de análisis, composición y dirección orquestal. A partir de los 18 años ya se desempeñaba como un importante pianista correpetidor de coros profesionales y del Conservatorio, actividad que en aquella época era muy escasa en la capital ecuatoriana. Oviedo considera que su carrera como compositor inicia después de haber ganado el premio único en la segunda edición de los premios a la Composición y Expresión Coral en España (1996).



Su catálogo, el cual incluye obras para instrumento solo, música de cámara, corales, orquestales y bandas sonoras, ha sido considerado y ejecutado en diferentes países de los cinco continentes, obteniendo premios y reconocimientos por varias de sus composiciones. Dentro de su catálogo consta un *Concierto para violín y orquesta*, obra compuesta en 3 movimientos con una

Dedicado a Jorge Saade-Scaff

Violín Solista

Concierto para violín y orquesta
I

Jorge Oviedo J.
(2010)

Allegro (M.M. ♩ = c. 132)

[A]

Fig. 2. Ejemplo musical: *Concierto para Violín y Orquesta*. Parte solista (Oviedo, 2010).

cadencia en el primero. Esta obra representa una simbiosis entre la estética musical occidental y la tradición musical tanto ecuatoriana como latinoamericana. Cuenta con una edición de la partitura realizada en Estados Unidos y varias grabaciones de la misma, incluyendo la que hizo el autor del presente artículo junto a la Orquesta Sinfónica de Cuenca en 2017.

El primer movimiento tiene una forma *sonata* con una cadencia central. El mismo compositor menciona que la intención formal para este movimiento fue componerlo estrictamente dentro de los parámetros del clasicismo. El concepto inicial del primer movimiento responde a un lenguaje compositivo neorromántico. A pesar de que el *concierto* no es enteramente tonal, la estética de Oviedo queda caracterizada por mantenerse constantemente cercana a centros tonales, pero con ciertas variantes tales como la armonía modal.

El segundo movimiento está conformado por tres secciones: A-B-A, lo cual nos recuerda a la forma básica de un *lied* ternario. Fue concebido como una *canción*. El compositor comenta que es el movimiento mejor logrado y que fue de fácil escritura desde el primer momento. También aconseja al intérprete ejecutarlo como una canción popular, haciendo alusiones a los tan nombrados *pasillos* ecuatorianos, no por su rítmica, sino más bien por sus frases amplias, melancólicas y libres.

El tercer movimiento puede encuadrarse en la forma musical denominada *rondó*, aunque con algunas variantes. Con un lenguaje por lo general pentafónico, Oviedo confirma que este

movimiento representa una danza primigenia y es el que más se acerca hacia sus experiencias personales, su propia identidad como compositor y a sus raíces. La forma libre y las pulsaciones irregulares, comparándolas con la concepción común europea sobre la estructura rítmica, nos transporta hacia una danza atípica respecto a la música académica occidental, las cuales por lo general se presentan en compases binarios y ternarios (información proporcionada por el compositor).

Eduardo Florencia (Guayaquil, 1985 -)

Compositor y pianista ecuatoriano. Sus estudios iniciales de piano los realizó en su ciudad natal con la maestra Narcisa Michui. Posteriormente, entre 2001 – 2005, ingresó a los conservatorios “Nicolai Rimsky-Kórsakov” y “Sergei Rachmaninov” de Guayaquil para estudiar composición bajo la dirección de las maestras Mitsuko Yamada y Blanca Layana. Entre 2007 y 2009 continuó sus estudios de composición en el Conservatorio “Rimsky Kórsakov” de San Petersburgo (Rusia) con la maestra Margarita Feodorova.

Como pianista ha brindado recitales en varias ciudades del Ecuador y el extranjero, interpretando obras del repertorio europeo y también de su propia autoría. Ha sido reconocido y premiado nacional e internacionalmente en múltiples ocasiones por la calidad de sus obras.

Su catálogo de obras incluye composiciones para instrumento solo, para grupos de cámara y para orquesta sinfónica. El autor de esta investigación ha podido ejecutar algunas de sus obras y consultar directamente con el compositor. Dentro de este catálogo consta un *Concierto para*



Fig. 4. El compositor Eduardo Florencia. Foto: PGG. Quito, 2004. Col. AEQ.

Fig. 5. Ejemplo musical:
Concierto para Violín y
Orquesta Op. 3. (Floren-
cia, 2007).

Violín solista:

Concierto
Para violín y orquesta
a mi gran amigo Juan Carlos Arciniega, con gran afecto.

Eduardo Florencia
Op. 3

I

Allegro non troppo ma orgoglioso ♩ = 100

14

26

f *f*

violín y orquesta, Op. 3, el cual posee una partitura editada, pero que aún no ha sido publicada ni interpretada. A través de una entrevista y un breve análisis de la partitura, se pudieron extraer los siguientes datos:

El contenido de este concierto presenta una evidente simbiosis entre la academia europea y rasgos motivico-melódicos que aluden hacia la música latinoamericana, en particular de la región sur. La estética se concentra en la defensa de la tonalidad y la preocupación por la claridad formal a lo largo de los tres movimientos. Florencia (2017) menciona que es de vital importancia mantener la estructura formal, porque permite corroborar la sintaxis musical y el principio de unidad dentro de una obra.

El primer movimiento está escrito en forma *sonata*, donde se plantea un claro contraste entre el carácter del tema principal y el secundario. Los temas se presentan por imitación contrapuntística y la orquestación es de carácter oscuro.

El segundo movimiento es de carácter lírico y, al igual que en el primer movimiento, se encuentra en la tonalidad de *sol menor*, sin embargo, en este movimiento la factura orquestal actúa para suavizar el contrapunto presente en el fagot, lo cual también genera un carácter melancólico.

El tercer movimiento se encuentra escrito en *sol mayor*, y es el más luminoso de los tres. Además, se puede percibir de manera clara la influencia de S. Barber y de ciertas relaciones armónicas que evocan a la música latinoamericana. Está escrito en forma *sonata*.

Conclusiones:

La gran mayoría del repertorio ecuatoriano académico ha sido escrito sobre una base de ritmos tradicionales. En este ámbito, el repertorio para violín es relativamente mayor en obras pequeñas o *pasillos* con acompañamiento de piano u orquesta.

El género *concierto* se ha mantenido bastante relegado a lo largo de la historia de la música académica ecuatoriana, especialmente en el ámbito del *concierto* para violín. Podemos afirmar que, en la actualidad, existen solo 5 *conciertos* para violín con acompañamiento de orquesta, de los cuales, solamente 3 tienen partituras editadas y hasta la fecha, apenas uno ha sido presentado en concierto y grabado en disco compacto.

Referencias bibliográficas:

- Alarcón, A. (2017). *Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara* (Tesis de maestría). Cuenca, Universidad de Cuenca.
- Campos, J. (2019). El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra *Fiesta para piano*. *Revista Peruana de Investigación Musical*. Lima, agosto de 2019, 3(1), p. 43-65.
- Un concierto de violín tiene el sello de Gerardo Guevara (2019, marzo, 1). *El Telégrafo* Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/concierto-gerardoguevara-cen-musico>
- Florencia, E. (2018). *Entrevista realizada al maestro Eduardo Florencia sobre su Concierto para Violín Op. 3*. Material no publicado.
- Guerrero G., P. (2005). Ángel H. Jiménez. En: *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, t. II. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Guerrero G., P. (2016). *Catálogo de Luis H. Salgado*. Quito: Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
- Godoy, M. (2002). Aizaga, Claudio. En: Casares R., E.; Fernández de la Cuesta, I.; López-Calo, J. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1, 147. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- Latham, A. (2010). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Oviedo, J. (2010). *Concierto para Violín y Orquesta*. Cayambys Music Press. Recuperado de: <http://www.cayambismusicpress.com/oviedo-violin-concerto-p/cmp-1106.htm>
- Oviedo, J. (2017). *Entrevista realizada al maestro Jorge Oviedo, compositor de la obra Concierto para violín y orquesta*. Material no publicado.
- Rodas, A. (1989). Luis Humberto Salgado, el primero. *Opus* 31, p. 6-16.
- Wong Cruz, K. (2004). *Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la música*. Quito, Ed. Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

EDO

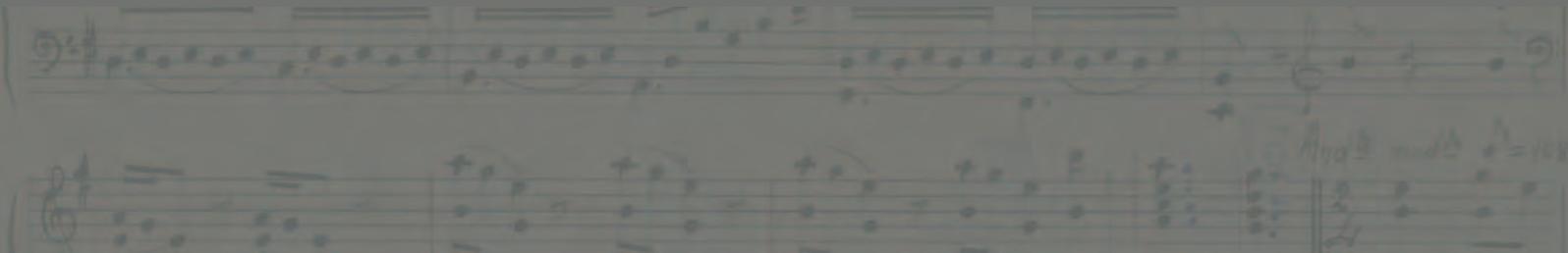
Michael Meissner



Foto: Orquesta Sinfónica de Cuenca.

QUINTA SINFONÍA “NEO-ROMÁNTICA”
(1958) DE SALGADO

Edosonía, n° 02, p. 53- 70. Quito, 2022



QUINTA SINFONÍA “NEO-ROMÁNTICA” (1958) DE SALGADO

Michael Meissner*

La *Quinta Sinfonía* de Luis Humberto Salgado (1903-1977) es un caso excepcional; es la única que no tiene partitura orquestal del compositor, y se considera perdida.

Sin embargo, el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura de Ecuador, conserva la partitura de piano, que puede considerarse como la primera transcripción de la composición, tal como era el método de trabajo de Salgado.¹ Este tiene en el margen inferior de la primera página la nota: “iniciado el 25 de febrero” y en la última página: “20. VI. 58”, la contabilidad habitual de Salgado.

A excepción de tres anotaciones abreviadas en el último movimiento (Ob = oboe, V = violonchelos, C.I. = corno inglés), no hay ninguna indicación de la instrumentación prevista. El único indicio que muestra que la partitura orquestal existía se desprende de una anécdota según la cual Salgado se la presentó al entonces director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Proinnsias O’Duinn². “O’Duinn vio la *Quinta Sinfonía*, la hojeó y dijo: -Imposible con nuestra orquesta. Se atuvo a las *Variaciones en estilo folclórico*, menos densas” (Rodríguez, 1970, p.).

Salgado añadió el subtítulo *Neo - Romántica* a la quinta sinfonía algún tiempo después de su composición, como revelan las diferentes tintas de la portada del autógrafo. Junto con los subtítulos de sus *sinfonías* previas: *Andina*, de la primera; *Sintética* de la segunda, por ser de un solo movimiento; *Rococó*

* Michael Meissner, alemán, fue director de la Orquesta Sinfónica de Cuenca con la que estrenó varias obras del compositor Luis H. Salgado; así también el productor de la colección de discos compactos: *Luis Humberto Salgado: the 9 Symphonies*, grabadas bajo su conducción. [N. del Ed.].

1 Luis Humberto Salgado, “5ª Sinfonía, Neo – Romántica”, reducción de piano, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, 1958.

2 Proinnsias O’Duinn (Dublín, 1941), director principal de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador de 1967 a 1970.



Salgado frente al conjunto sinfónico de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, años 60's. AEQ.

de la tercera; *Ecuatoriana* de la cuarta; el subtítulo de la 5^a es también una especie de programa o aviso de lo que se puede esperar de ella.

En la historia de la música, el romanticismo suele situarse en el siglo XIX, después del clasicismo y seguido del impresionismo. Su principio era que hay realidades en el mundo que solo pueden captarse a través de la emoción, el sentimiento y la intuición. La música romántica trataba de expresar esos sentimientos. Supuestamente fue Schönberg quien dijo: “El romanticismo ha muerto. Le deseo una larga vida al nuevo romanticismo”. Al decir esto, proclamaba una actitud “romántica” hacia la música hecha por otros medios nuevos, en su caso a través de composiciones dodecafónicas, una técnica que buscaba democratizar los doce semitonos de la octava sin caer en un lenguaje musical estéril, teórico, “esperanto”, como se burló en su día el compositor estadounidense George Rochberg³.

Conociendo el interés de Salgado por las teorías de Schönberg, con el *Sanjuanito futurista*⁴ como su aportación más conocida a las mismas, el subtítulo de su 5^a *Sinfonía* se explica en este contexto. Aparte de esto, el arraigo de la *Quinta* de Salgado está en

3 George Rochberg (1918-2005), compositor norteamericano

4 Microdanza para piano, 1944.

la forma clásica beethoveniana de cuatro movimientos contrastados y el modelo de la forma *sonata* para el primer movimiento como elementos constructivos obligatorios. El compositor escribe en 1960 en *El Comercio*:

En mi quinta sinfonía, titulada Neorromántica -todavía inédita, por supuesto-, expongo el primer tema con una prosodia de doce tonos: una idea expositiva impregnada de un clima melódico que corresponde al espíritu hedonista que anima esta partitura (Salgado, 1960).

Antes de hablar de la *sinfonía* en detalle, se pueden permitir algunas observaciones sobre la instrumentación, realizadas por el autor de este estudio en 2018. Por supuesto, esta instrumentación no pretende ser única; no es más que una de cientos de versiones posibles. Su principal valor se encuentra, probablemente, en haber hecho por fin accesible la obra al público; varias interpretaciones entre 2018 y 2019 con la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador, han demostrado su factibilidad y, tanto entre los músicos intérpretes como entre el público, han sido aclamadas.

La *Quinta* fue la gran incógnita de las nueve *sinfonías*, teniendo que esperar hasta 2018⁵ para su estreno, mientras que sus hermanas se escucharon al menos esporádicamente, a partir del año 2000. En su mayor parte, los estrenos de las *sinfonías* individuales que la precedieron también se mantuvieron como las únicas interpretaciones de estas obras durante los siguientes 30 o 40 años; solo desde aproximadamente 2017 ha habido cierto interés por repetir las interpretaciones. El primer ciclo completo de las nueve sinfonías tuvo lugar en 2019 con la Orquesta Sinfónica de Cuenca, como parte de la primera grabación completa, dirigida por el autor de este estudio.

Las indicaciones dinámicas de la partitura de piano sirvieron de base para la instrumentación, al igual que su factura; los pasajes en acordes con doblajes de octava en *forte* sugieren un *tutti*, mientras que los episodios a dos o tres voces sin acompañamiento o con la indicación *piano* sugieren un tratamiento solista. La comparación con las partituras de las restantes *sinfonías*, las interpretaciones de las mismas y la aparente preferencia de Salgado por colores exóticos como el corno inglés, el clarinete bajo o las combinaciones instrumentales inusuales hicieron el resto para llegar a resultados plausibles para cada sección. Muchas líneas melódicas apuntan a ciertos instrumentos debido a su rango, o al revés, debido al rango limitado de los instrumentos, éstos se prohibían para las frases que requerían una escala más extensa. El uso de timbales y

5 El estreno mundial de la 5ª *Sinfonía* tuvo lugar el 7 de septiembre de 2018 en el Teatro Carlos Cueva Tamariz, con la Orquesta Sinfónica de Cuenca dirigida por Michael Meissner.

percusiones planteó un problema particular, ya que no hay ninguna referencia a ellos en la partitura de piano. Aquí sólo la experiencia del director y la comparación con las *sinfonías* hermanas ayudaron a llegar a una inclusión discreta pero plausible; lo mismo ocurre con el uso del arpa.

Primer movimiento

Esquema formal del 1er movimiento	compases
Exposición - <i>Allegro risoluto</i>	1 - 86
1er tema	1 - 9
Prolongación	10 - 18
Repetición 1er tema	19 - 27
Repetición Prolongación	28 - 36
Ritmo principal	37
2º tema	44 - 86
Desarrollo	87 - 204
1er tema	87 - 161
1er tema <i>fugato</i>	102 - 179
2º tema	180 - 236
Recapitulación	205 - 226
1er tema	267 - 222
Ritmo principal	223 - 226
Coda	227 - 234

El primer movimiento *Allegro risoluto* comienza, como anuncia el compositor en la cita anterior, con un tema puramente dodecafónico, tanto en su extensión horizontal como vertical: un jarro de agua fría para quienes, por el subtítulo *Neo - Romántica*, esperaban un gesto romántico al estilo sentimental antiguo. No es más que una inmaculada construcción de acero y cristal que evita cualquier alusión al siglo XIX. El imperioso tema principal de doce tonos se encuentra primero al unísono en fagotes, violonchelos y bajos, acompañados por las flautas, oboes y violines con contrapunto también en doce tonos. En la prolongación (a partir del compás 9), contrasta un dúo de flauta y clarinete *piano dolce*, antes de que toda la orquesta, como tercer elemento, remarque varias veces dos acordes ligados, interrumpidos por quintillos de semicorcheas. El primer bloque termina con estos tres elementos contrastantes.

1er movimiento, *Allegro risoluto*, 1er tema, c. 1-5⁶



Tras la repetición literal de este bloque en instrumentación contrastada (c. 19) -los instrumentos altos tocan el tema, los bajos el contrapunto, el diálogo *piano dolce* que sigue recae en las cuerdas, las semicorcheas ascendentes conducen a un ritmo sincopado de toda la orquesta que puede llamarse ritmo principal (c. 37), como se pondrá de manifiesto más adelante por su reaparición destacada en momentos decisivos.

1er movimiento, ritmo principal, (c. 37, extracto c. 35-38)



Los tres primeros pulsos de este ritmo también forman, ahora en compás de 3/4 y en *piano*, el acompañamiento del 2º tema. La melodía de cuatro compases, *cantabile*, desciende primero de la nota *si* una séptima a *do*, y luego, en su repetición, una quinta más baja aún, a *fa*, en cada caso con expresivos anticipos plagales. Aunque las notas de la melodía son de nuevo docetonales, su disposición sugiere primero *do menor* y luego *fa menor*, una forma aproximadamente tonal de la técnica dodecafónica empleada a menudo por Alban Berg. El ritmo de acompañamiento flotante y la melodía simétrica y tonal son agradables al oído, y también proporcionan un contraste clásico, beethoveniano, al primer tema, otro principio compositivo empleado a menudo por Salgado en el ámbito sinfónico.

6 Nota: todos los ejemplos musicales son tomados del extracto de piano de Luis Humberto Salgado, 1958. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura. Quito.

1er movimiento, 2º tema, c. 44-49ss.



Al igual que con el primer tema, hay una repetición del segundo con instrumentación invertida, las cuerdas altas tocando la melodía, las cuerdas bajas el acompañamiento. La tercera repetición se acompaña ahora de corcheas *staccato*, al principio todavía *piano dolce*, luego cada vez más vehemente, para desembocar en una cuarta repetición del tema, aquí, sin embargo, en *fortissimo* y violentamente acentuado; el tema, antes tan suave, se aliena en un grito vehemente, similar al ritmo principal (c. 68ss). Las escalas descendentes que siguen terminan varias veces en la segunda parte del segundo tema, formada por los compases segundo y tercero, cada vez más débiles, para terminar finalmente la exposición en un dúo de clarinete y clarinete bajo.

Imperceptiblemente, el desarrollo comienza aquí con un primer estrechamiento del tema principal (c. 87). Sobre una versión lenta del tema en los instrumentos inferiores, el clarinete continúa el último compás que tocó, solo para disolverlo en uno sincopado, cuyas corcheas también se forman a partir de la cabeza del tema principal. Ambas variaciones del tema se resuelven en cadenas de semicorcheas descendentes, que caracterizan inmediatamente la siguiente sección (c. 96-101). Le sigue un *fugato* de las maderas (c. 102ss), que utiliza la cabeza del tema en su forma de cangrejo, es decir, leída de atrás hacia adelante, así las cuatro semicorcheas quedan al final del compás y desembocan naturalmente en cadenas de semicorcheas continuas. Estas se convierten en el motivo predominante, hasta que repentinamente son interrumpidas por tresillos de corchea, como si borrarán lo que había pasado antes. Con el *tempo* inalterado, dos tresillos se convierten imperceptiblemente en un compás de 6/8 (c. 132), y estas seis corcheas suben *in crescendo* en cinco compases desde la tuba hasta las flautas para explotar en uno de los acordes favoritos de Salgado: un acorde (*si bemol mayor*) con un tritono adicional y una séptima mayor, que Salgado suele utilizar cuando las cosas quieren ser dramáticas. Ahora las cuerdas también retoman el movimiento del tresillo, pero antes de que uno se haya acostumbrado realmente al tiempo de 6/8, ese se transforma nuevamente en un compás de 3/4, es decir, en lugar de dos tiempos por compás, ahora tiene tres. Estas corcheas continuas se convierten en el acompañamiento del tema principal, que se presenta como un violento *vals* de todos los instrumentos bajos, las trompetas hacen adicionalmente sonar el ritmo principal (c. 147).

1er movimiento, desarrollo, tema principal como un *vals* violento, c. 147.



El segundo tema no se queda atrás y también se presenta en *forte*, destacando la tremenda potencia de su ritmo inherente, el mismo que era tan ligero y flotante al principio. Aquí, a más tardar, se hace evidente que la cabeza del ritmo principal es idéntica a la del segundo tema, por lo que el estruendo de las trompetas también puede entenderse como una anticipación de la cabeza del segundo tema. La transformación del tema principal en un violento *vals* recuerda un poco a *La Valse* de Maurice Ravel. Un melodioso solo de trompeta, fuertemente sincopado, que recuerda a las frases de *jazz*, sigue ahora, utilizando la cabeza del tema principal (c. 161). Lo acompaña constantemente el ritmo principal en cornos y trombones. Los violines imitan a la trompeta dos veces en *staccato* hasta que esta melodía llega a descansar en las cuerdas graves, transformando su dodecafonía en un claro *do menor* en *piano*.

Como si se asustara por tal aberración tonal, la recapitulación comienza bruscamente con el tema principal, ahora de nuevo dodecatonal, siguiendo literalmente el curso de la exposición, lo que en una obra tan difícil de entender es una buena medida para una mejor o más rápida comprensión de lo que está pasando. La recapitulación, sin embargo, está severamente truncada, llegando sólo hasta cuando se establece el ritmo principal. Una breve *Coda* (c. 227) repite este ritmo principal, masivamente armonizado, que cae cromáticamente durante cuatro compases para detenerse en un tenso trino. Termina el movimiento con una última variante del ritmo principal muy acelerada. El golpe final en *unisono* y *sforzato* es un *Do* bajo, lo que sugiere una tónica.

2º movimiento

Esquema formal del 2º movimiento	compases
Exposición	1 - 38
1er tema	1 - 9
Prolongación	10 - 13
2º tema	14 - 18

Repetición 1er tema	19 - 27
3er tema	34 - 38
Desarrollo	39 - 84
Recapitulación	85 - 117
1er tema	85 - 93
Prolongación	94 - 97
2º tema	98 - 102
Repetición 1er tema	103 - 117
Coda	118 - 130

El segundo movimiento, *Moderato assai*, 4/4, también tiene conceptos modernistas, pero en lugar de estar influenciado por el dodecafonismo, la estructura del movimiento recuerda más a Shostakovich. Un delicado acompañamiento de ocho notas perpetuas por la flauta y el arpa en semicorcheas, alrededor de la nota *do*, forma la base para una melodía melancólica e inocente, interpretada primero por el fagot y luego repetida por el oboe.

2º movimiento, *Moderato assai*, 1er tema, c. 1-4

Una triple escalada por parte de los fagotes y los violonchelos nos lleva desde *mi menor*, pasando por *re menor*, hasta el primer climax *tutti* de la orquesta, *forte marcato*, que libera un segundo tema de gesto heroico, marcado por el doble punteado (c. 14).

2º movimiento, 2º tema, m. 14-16

Sin embargo, su último acorde, fuertemente acentuado, lo rompe bruscamente, seguido de un enérgico encadenamiento de semifusas en las cuerdas. El tema principal se escucha de nuevo, aquí, sin embargo, casi violentamente en *forte* y amenazado además por potentes bloques rítmicos sincopados; ha perdido su inocencia inicial (c. 19). Como si no fuera cierto, los violines lo intentan de nuevo de forma halagüeña, las maderas bajas responden con una versión alterada melódica y rítmicamente que termina en notas largas quejumbrosas, bajo las cuales continúa siempre el acompañamiento del principio de semicorcheas en *ostinato*, creando una calma algo perpleja. Finalmente, flautas, oboes y violines toman la palabra y prolongan el tema en una cantilena expansiva (c. 23), cuyo postludio asume el rango de un tercer tema, correspondiente a su importancia en el curso posterior del movimiento (c. 34).

Segundo movimiento, tercer tema, c. 34-36



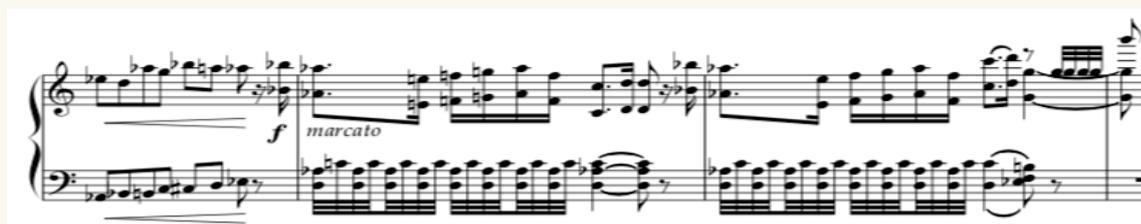
Le sigue un episodio caracterizado por varios elementos rítmicos, que correspondería al desarrollo de un movimiento de *sonata*. Solo que, en lugar de los temas a desarrollar, aparecen una serie de nuevas ideas que no sostienen la noción *desarrollo* al principio, pero que la justifican a medida que avanza esta sección. En primer lugar, los arpeggios de semifusas que revolotean se alternan con dos acordes en *legato*, lo que recuerda en forma inversa a un pasaje similar en el primer movimiento (aquí c. 39, en el primer movimiento c. 14), estableciendo una conexión interna entre los dos movimientos, aunque no sea evidente. Por encima de esto, se eleva una melodía heroica hasta el *fortissimo*, la instrucción de interpretación es *con passione* (c. 41). Un ritmo fuertemente marcado en los metales se alterna ahora con el motivo *arpeggio-legato*, el tema *con passione* también se repite, tantos elementos alternados dan ahora claramente un carácter de desarrollo a esta sección. La intensidad creciente, casi despiadada, con la que chocan los arrebatos predominantemente rítmicos recuerda a procedimientos similares en Shostakovich, cuando la fuerza rítmica de un pasaje abrumba todo lo demás.

El segundo tema, algo variado, también sigue interfiriendo (aquí en el c. 60, al principio en el c. 14). Las notas de semifusas, antes arpegiadas, se condensan en una sola nota martillada; asimismo, los dos acordes ligados que les siguen pierden su carácter *cantabile*; aquí están separados, marcados como golpes de hacha. El segundo tema

también pierde su carácter lírico, en favor de una serie de siete desafiantes acordes de corcheas. Este largo episodio, parecido a un desarrollo, se encuentra como a la sombra del ritmo demoníaco que envuelve y oprime los elementos melódicos de la composición.

En el compás 76, un *piano subito* pone fin a la salvaje persecución por lo pronto, el segundo tema variado gana fuerza en dos subidas, pero el tema principal se impone en su lugar, ahora en pleno *forte* y *marcato*, apuntalado por el ritmo martilleante de semifusas, como si finalmente mostrara sus verdaderos colores (c. 79).

Primer tema del desarrollo, *forte marcato*, m. 78-80.



Esta transformación, sin embargo, solo dura dos compases, los elementos rítmicos se calman como la quietud después de la tormenta, lo que lleva en *piano* a la recapitulación (c. 85).

Al principio sigue exactamente el curso de la exposición, pero en lugar de la sección descrita anteriormente como tercer tema, las trompetas irrumpen de nuevo con el tema principal *forte marcato* sobre el ritmo martilleante de semifusas; solo la fila de siete acordes de corcheas sigue respondiendo, e incluso el acompañamiento de semicorcheas, tan delicado al principio, se convierte en una camisa de fuerza de acordes de semifusas. Esta sección puede llamarse *Coda*; pero retoma la acción no desde el principio sino desde el final del desarrollo, pues ya no tiene nada que ver con el delicado tema principal original (aquí c. 118, en el desarrollo c. 79). La trompeta amonesta con un largo *mi bemol* en *fortissimo*, por debajo del cual el ritmo martilleante concluye el movimiento como una pesadilla en sombrío *do menor*.

La descripción emocional de este movimiento coincide con su contenido. La dramática progresión del inocente tema inicial hasta convertirse en un ser agresivo, arrastrado por la vorágine de implacables ataques rítmicos, parece casi una parábola del cambiante comportamiento humano bajo el incontrolable terror de las superpotencias bélicas o tecnológicas. No sabemos si Salgado pensaba en estas asociaciones, pero que su música puede evocarlas es indudable.

3er movimiento

3er movimiento, *Andantino mosso*, c. 1-7

El tercer movimiento, un *Scherzo Andantino mosso* en forma clásica A-B-A en tiempo de 6/8 y con *do menor* como tonalidad, calma la mente con un *fugato* juguetón del cuarteto de maderas. El flautín comienza con el tema principal, que incluye un tresillo de semicorcheas en *staccato* en la nota *si bemol*, como un eco lejano del final del segundo movimiento, pero que aquí transmite alegría en lugar de amenaza. Este motivo deambula por los cuatro instrumentos de aliento hasta que el *piccolo*, la flauta y el oboe lo tocan juntos por primera vez, transformándolo en la cabeza temática de un nuevo motivo. Las cuerdas lo retoman y lo amplían en el siguiente pasaje que modula a *fa menor*.

Ahora los violonchelos y los bajos transforman esta idea en un segundo tema que comienza como un *fugato*, uno fingido, sin embargo, pues las voces sucesivas repiten el mismo ritmo, pero la curva melódica es ligeramente diferente en cada instrumento nuevo (c. 29).

3er movimiento, *fugato*, m. 29-35

Este tema *fugato* pronto transforma su ritmo inicialmente caprichoso en una cantilena sobre un punto de órgano en el *mi bemol*, la tercera de la tonalidad principal de *do menor*, regresando así de nuevo a la tonalidad de origen. El mencionado punto de órgano repite en *ostinato* el ritmo del *fugato*, asegurando así subliminalmente la presencia del tema incluso durante la expansión melódica. Salgado ya había utilizado esta técnica del punto de órgano animado en *sinfonías* anteriores, como al principio de

El compositor Luis Humberto Salgado con el director de orquesta Proinsias O'Duinn. Quito, años 60's. AEQ.



la *Segunda Sinfonía* y en el final de la *Tercera*. En lo que sigue se repite textualmente el cuarteto de maderas de la apertura, aunque esta vez lo acompañan los chelos y los bajos con una versión variada del segundo tema del *fugato*. Así se cierra el *Scherzo*, modulando a la paralela mayor, a *mi bemol mayor*, para dar paso al *Trío*, la sección B. El *Trío*, aunque no se designa como tal, pero es claro en su función, se configura como una *passacaglia*, originalmente una danza folklórica española (Hudson, 1971). El nombre viene de pasar (cruzar) y calle, que significa literalmente “cruzar (la) calle”. Las raíces españolas solo han sobrevivido hasta ahora a través de la literatura española contemporánea; los primeros ejemplos musicales sencillos proceden de Italia y datan de 1606. Johann Walther ofrece una descripción especialmente florida en su *Musikalisches Lexikon* de 1732:

“Passacaglia” o “Passacaglia” [Ital.], “Passacaille” [Gall.] ⁷, es en realidad una “Chaconne”. Toda la diferencia consiste en que va *ordinairement* (normalmente) más lento que la *Chaconne*, la melodía es más *mattherziger* (más tierna), y la expresión no es tan viva; y exactamente por lo tanto los *Passacaille* son casi siempre establecidos en el *Modis minoribus*, es decir, en tales tonos, que tienen una tercera suave” (Walther, 1967).

Por “tercera suave” se entiende la pequeña, la tercera menor sobre la nota fundamental,

7 Galo = antiguo para el francés.

en este caso el *sol bemol*, ya que la *pasacalle* está en *mi bemol menor*. El *pasacalle* también existe en la música folclórica ecuatoriana, pero aquí como una danza rápida de 2/4 que no tiene nada en común con su homónimo europeo.

En tiempo de 3/4, el tema de los bajos de cuatro compases en *mi bemol menor* se repite catorce veces, en su mayoría en su forma básica de pasos tranquilamente escalonados, pero a veces también variados rítmicamente (c. 78ss). Consta de nueve notas diferentes, por lo que tiene un carácter dodecafónico a pesar de su filiación de *mi bemol menor*. Al principio aparece sin acompañamiento, pero en el quinto compás se añade un primer contrapunto sincopado (c. 82).

3er movimiento, Trío, (*Passacaglie*), c. 78-86



Este contrapunto se repite y se enriquece con voces que completan la armonía, pero al mismo tiempo se extiende a ocho compases para evitar una división demasiado estática en cuatro compases cada una. También se añaden movimientos en tresillos de corchea, que dan vida al *Trío* a pesar de la sombría tonalidad de *mi bemol menor*. Una primera sección de *forte* en *tutti* pone en pie el contratiempo inicialmente sincopado; ahora está sobre el tiempo, y al mismo tiempo la línea de bajo ostinato se disuelve en tresillos de corchea por primera vez. La siguiente sección introduce un nuevo contra-tema: el oboe introduce una melodía consistente en corcheas *staccato*, los clarinetes acompañan sincopados a contratiempo (c. 102ss).

3er movimiento, trío, 2º contra-tema, c. 102-106



A medida que las flautas repiten esta melodía, la línea de bajo se disuelve aún más, aquí en un ritmo punteado y bailable que es inmediatamente retomado por toda la

orquesta, introduciendo una combinación del primer contrapunto con el nuevo ritmo. La siguiente sección pertenece a las maderas, que retoman las corcheas en *staccato*, seguida inmediatamente por la variante en tresillos del primer contrapunto. Este, a su vez, conduce a la repetición de la primera sección en *forte* del *tutti*. Así concluye el *Trío* de forma tan simétrica como el *Scherzo*. Una fanfarria de trompeta exhorta a repetir el *Scherzo*, y el movimiento concluye en *mi bemol mayor*, el paralelo mayor de la tonalidad de origen de *do menor*, totalmente en el sentido clásico. De paso, hay que señalar que esta *Passacaglia* tienen cierto parecido con el movimiento final de la Cuarta Sinfonía de Brahms, especialmente en su alternancia de episodios de cámara y *tutti*, aunque el *Trío* de un *Scherzo* no puede tener las dimensiones de un movimiento final, y el tema de Brahms es de ocho compases, lo que ofrece más posibilidades de desarrollo dramático.

4º movimiento

Esquema de forma del 4º movimiento	compases
Exposición	1 - 124
1er tema	1 - 8
1er clímax	9 - 19
Repeticiones 1er tema	20 - 51
Variación del oboe	51 - 62
Repeticón del clímax	63 - 77
Renovación del ascenso, alteración del clímax y despedida	78 - 201
Sección media	124 - 184
2º tema	124 - 152
Cadencia de flauta	153 - 163
Reanudación del 2º tema	164 - 183
Variación y despedida	184 - 197
Recapitulación	202 - 272
Coda	272 - 282

Allegro dramático es el título del final, claramente dividido en tres partes y que termina con una breve Coda, correspondiendo así a un modelo de movimiento de sonata. Su ritmo de apertura copia, aunque dos veces más rápido, el comienzo del primer movimiento de la sinfonía, fiel al pensamiento cíclico y al trabajo motivico de Beethoven. Hay que reconocer que este detalle es difícil de captar en la audición; el carácter alegre, el tempo rápido y una secuencia de notas alterada sólo permiten un recuerdo subconsciente.

Todo el movimiento puede clasificarse casi como monotemático, ya que el tema de la sección media más lenta también se deriva del tema principal.

El núcleo rítmico del tema principal está formado por dos semicorcheas y una corchea; pronto adquiere vida propia y, de forma casi omnipresente, desencadena siempre nuevas variaciones del tema. En su primera manifestación, los compases segundo y tercero son especialmente llamativos, por su ritmo sincopado y la rápida caída en picada de septillos y sextillos, respectivamente. La decisión de si este tema es *drammatico* o simplemente expresa una alegría musical casi haydniana se deja al oyente.

4º movimiento, *Allegro dramático*, tema principal, m. 1-8 ⁸



Ya en el noveno compás, el motivo de la cabeza se condensa en el carácter principal durante cuatro compases; golpes sincopados sobre el cuarto tiempo de corcheas preparan el primer clímax *fortissimo*, que une rítmicamente a toda la orquesta en dos escalas de octavas sincopadas en contramovimiento (c. 14ss).

4º movimiento, primer clímax, m. 11-19



Tras este arrebató inicial, el tema vuelve a empezar desde el principio, la flauta lo introduce una vez más y las demás maderas responden con síncopas juguetonas. Se repite el juego de preguntas y respuestas, esta vez los violines también retoman el tema, se unen los metales y se llega a un primer descanso en *do menor* (c. 51). Aquí el oboe comienza con una nueva variante del tema, de solo seis compases, que, sin embargo, ya se ve arrastrada a la vorágine del motivo principal cuando lo repiten los violines; se

8 El primer compás que se muestra contiene sólo una anacrusa sobre el segundo tiempo, entonces la cuenta de compases comienza con el segundo compás.

repite la compresión del motivo inicial (allí compás 9ss, aquí compás 63ss) y también el clímax sincopado en el *tutti*. Finalmente, la cabeza del tema se agota en *diminuendo* sobre un acorde sostenido durante cuatro compases de *do menor*, enriquecido con cuarta y séptima, como tantas veces en la obra de Salgado.

Después de este cierre completo, el incansable tema vuelve a subir (c. 70), de nuevo acortado a solo dos compases y medio, para elevarse poco después a un nuevo arrebatado *forte*, cuya energía transforma rítmicamente la cabeza del tema en su opuesto: mientras que las dos semicorcheas eran anacrúsicas al principio, ahora caen sobre el tiempo y le siguen las corcheas. De ahí surge una nueva idea, basada en un ritmo yámbico, que es retomada por todos los grupos instrumentales (c. 99). Pronto, sin embargo, los instrumentos inferiores llaman al orden, y con la cabeza del tema original y una nostálgica prolongación descendente, primero en el oboe, luego solo en el fagot, la primera sección del movimiento llega a su fin.

Aunque el oboe comienza la segunda parte con la misma cabeza temática (c. 124), el *tempo* más lento *Andante espressivo assai*, la tonalidad de *sol menor*, el tono elegíaco y la melodía que se extiende a lo largo de una octava y media nos llevan a otro mundo. Por lo tanto, se puede hablar con razón de un segundo tema. Los violonchelos y las violas acompañan con un intrincado encadenamiento de semicorcheas que, como acompañamiento obligatorio, nunca deja solo el tema.

4º movimiento, sección central, *Andante espressivo assai*, c. 124-130



En el cuarto compás de este nuevo tema, la flauta toma el relevo, con corcheas punteadas sobre la continuación de la guirnalda de semicorcheas, ahora en el clarinete (c. 128). El corno inglés repite el tema, una cuarta más abajo, también con otros instrumentos de acompañamiento. A continuación, el oboe, acompañado por el arpa, intenta de forma un tanto despistada y escueta una nueva variación, pero se convierte en una lenta caricatura del tema principal del movimiento (c. 149), y tras solo cuatro compases es interrumpida por la flauta con una expansiva *cadenza*. A Salgado le gustaba escribir *cadenzas* en sus *sinfonías*, una novedad que debió introducir deliberadamente. Su afán por introducir nuevos patrones en el esquema sinfónico tradicional, no sólo compositivamente sino también formalmente, estableció la *cadenza* como una de

las características más destacadas de sus *sinfonías*⁹. La *cadenza* de la flauta (c. 153-163) se eleva primero a un trino en el *la* agudo, luego cae dos octavas y media en una guirnalda intrincada dodecafónica hasta un nuevo trino en el *re* grave, y finalmente vuelve a subir al *la* agudo en corcheas lentas. El corno inglés retoma su tema, la flauta contribuye con la cadena obligatoria de semicorcheas, esta vez el oboe responde con las corcheas punteadas, para retomar el tema inmediatamente después, la flauta lo conduce *rallentando* hasta un punto de reposo. Aquí, casi inesperadamente, el tema “fútil” del oboe, que había sido interrumpido por la *cadenza* de la flauta justo antes (c. 149 allí, c. 184 aquí), reaparece, esta vez en un gran gesto con un contrapunto casi heroico en las trompas. Tras su repetición, el corno inglés lo retoma y lo deja desvanecerse *ritardando*, con una doble alusión al comienzo del tema principal.

Los violines retoman esta alusión, la aceleran, y tras sólo cuatro compases estamos en la recapitulación *come prima*, la tercera parte del movimiento final. Sigue la exposición al pie de la letra, hasta la primera conclusión (allí c. 73), en cuyo lugar sigue una breve *Coda*. Tras solo dos repeticiones de la cabeza del tema, una cadencia expansiva en la dominante *Sol mayor*, *molto ritenuto*, prepara los rápidos compases finales *piú vivo*. Tres veces más la cabeza del tema en *do menor* se impone *fortefortissimo*, hasta que los majestuosos y triunfantes acordes finales de *do mayor*, por así decirlo, lo redimen, no sin un “pero”, pues el arpa contraataca con un acorde disminuido en arpeggio, y los acordes finales de *do mayor* contienen el tritono *fa#*, como era de costumbre para Salgado.

Surge una última pregunta: ¿fue una coincidencia que Salgado comenzara su *5ª Sinfonía* con un motivo característico de cuatro notas y la tonalidad principal sea de *Do menor* (aumentada, por supuesto), o son ambos elementos una referencia al venerado Beethoven y su *5ª Sinfonía*? Probablemente Salgado habría respondido a esta pregunta con su típica sonrisa misteriosa...

Fuentes:

Hudson, R. (1971). The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia. *Journal of the American Musicological Society*, 24, no.3, p. 364-94.

Rodríguez Castelo, H. (1970, julio, 26). Luis Humberto Salgado, por él mismo. *El Tiempo*, Quito, p. 20, 23.

Salgado, L. H. (1944). *Sanjuanito futurista. Micro-danza (danza autóctona dodecafónica) para piano*. [ms.].

Salgado, L. H. (1960). Proyecciones de la música contemporánea. *Ritmo*, 313, p. 4.

Walther, J. *Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732*. Faks.-Nachdruck, Kassel: Bärenreiter, 1967, S. 465.

9 Para comparar: *1ª Sinfonía*: cadencia de arpa; *2ª Sinfonía*: cadencia de violín, cadencias de arpa y celesta; *3ª Sinfonía*: cadencias de arpa y celesta; *4ª Sinfonía*: cadencias de arpa.

LEDO

Julián Salazar, Mauricio Chicaiza, Luis Ordóñez, Érika Guamán



NELSON CASTELLANOS: EL CANTOR DE POMASQUI

Edosonía, n° 02, p. 71- 85. Quito, 2022.



NELSON CASTELLANOS

El Cantor de Pomasqui. Trabajo de campo, avance.

ÉRIKA GUAMÁN, JULIÁN SALAZAR, MAURICIO CHICAIZA, LUIS ORDÓÑEZ.

INTRODUCCIÓN

Pomasqui es una población aledaña a la ciudad de Quito. El crecimiento urbano ha incidido de tal modo que esta comunidad se unirá en poco a la capital perdiendo su condición de pueblo pequeño.

Históricamente fue zona agrícola, sin embargo en el siglo XX pasó a ser zona minera de extracción de piedra, arena y ripio. En la actualidad, la población antes sumida en festejos religiosos, en donde la quema de la chamiza, castillos, voladores, el desfile de sus patrono en andas y los grupos de danzantes eran la tónica de los festejos, va dando paso al comercio que se va posicionando con agregado de muchos migrantes regionales.

La imagen denominada Señor del Árbol, un Cristo tallado en un tronco natural, es una de sus mayores devociones religiosas. Comparsas, música de bandas y conjuntos se dan cita cada año para festejar a su patrono, costumbre que seguramente se repite desde épocas coloniales.

Junto al parque central vive don Nelson Castellanos, conocido por sus canciones dedicadas a Pomasqui, así como por su local para reparar y alquilar bicicletas, actividad a la que se dedicó buena parte de su vida.

El presente trabajo elaborado -con el objetivo de dar a conocer a un exponente de la música popular pomasqueña- por los alumnos de la Carrera de Artes Musicales, quienes entre los meses de marzo-junio del 2019, como parte de su formación llevaron a cabo un trabajo de campo, procedieron a levantar información *in situ*.

Metodológicamente se procedió a realizar entrevistas que se registraron en audiovisual, las mismas que sirvieron para escribir el bosquejo biográfico; así como grabaciones en audio de las interpretaciones del compositor y su consiguiente transcripción al programa *Finale*, con lo cual se estableció un pequeño cancionero con algunas de sus obras.

La música popular tiene en todas las poblaciones ecuatorianas sus trovadores que cantan a su terruño, sus vivencias y nos cuentan pequeñas historias sonoras. Este avance investigativo es un pequeño homenaje a uno de esos cantores populares que brindan su aporte desde los rincones más modestos para que una población reguarde con cariño su patrimonio musical que en canciones han sido creadas por sus trovadores.

NELSON CASTELLANOS (“NACA”) Apuntes biográficos



Nelson Castellanos. Pomasqui, marzo, 2019. Foto: PGG.
Derecha: Foto archivo personal de N. Castellanos.

Nelson Arturo Castellanos Almeida, músico nacido en la parroquia de Pomasqui, el 13 de octubre de 1934.

A edad muy temprana empieza a descubrir el gusto por la música; sin embargo, su padre, clarinetista de una banda de la localidad, pretendía introducir a Nelson en el oficio de la sastrería, como una mejor opción laboral.

A pesar de lo mencionado, a los 14 años empieza a estudiar flauta travesera con la ayuda del nuevo director de la banda a la que su padre pertenecía, y es quien poco a poco le enseña el sistema de escritura musical básica, que le permitiría a Nelson desarrollar su creatividad en la composición de obras de línea popular. Su hermano Kléver Castellanos, por su parte, ejeció la música profesionalmente como cellista de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

Don Nelson siguió su propio camino, y la falta de recursos económicos en su momento impidió su óptimo desarrollo en el campo musical, por lo que debió buscar otras alternativas para su sobrevivencia. Seguidamente, su padre adquiere una bicicleta, dando como idea a Nelson, cuando contaba con 18 años de edad, a la creación de un espacio

de alquiler de bicicletas, actividad que mantiene hasta hoy y que ha sido su fuente de ingreso económico durante todos estos años.

El amor a la música es lo que lleva a Nelson a prepararse solo; ejecutaba a más de la flauta, el teclado eléctrico, el bandolín y la guitarra, siendo este último el medio para poder crear sus obras.

El pasacalle *Soy pomasqueño*, sería su primera creación; compuesta cuando contaba con 14 años, en honor al lugar que lo vio crecer. Sobre esta obra -nos afirma don Nelson- otras personas han pretendido pasar por sus creadores, sin embargo sostiene que ninguna la sabe completa, pues tiene una parte en tonalidad mayor que solo él la canta.

Nelson ha compuesto cerca de cien obras musicales entre pasacalles, albazos, valeses, pasillos, boleros, tonadas, entre otros géneros. Uno de sus anhelos es que, en algún momento, sus creaciones sean escuchadas y reconocidas, brindando así, un aporte musical a la parroquia de Pomasqui. A sus 86 años, Nelson Castellanos, aún sigue ampliando su catálogo creativo, lo que lo hace un personaje de la cultura que aporta su legado a la memoria musical pomasqueña.

Nelson Castellanos. en su local de arreglo y alquiler de bicicletas Pomasqui, junio, 2019. Foto: PGG.



Fuentes:

Guamán, E.; Chicaiza, M.; Ordóñez, L.; Salazar, J. (2019). *Entrevistas a Nelson Castellanos*. Pomasqui, junio, 2019. Material no publicado en audiovisual.

SOY POMASQUEÑO

Pasacalle
Pomasqui, 1950
Letra y música de Nelson Castellanos

Pomasqui de mis ensueños,
tierrita linda donde nací;
y la belleza de su paisaje,
resplandeciente, es un primor.

Soy pomasqueño, por eso yo canto,
el pasacalle lleno de amor;
vivo orgulloso de su paisaje,
que es la belleza de este alrededor.

El Cashitahua y el sólido Pacpo,
son sus dos cerros de gran valor
y el Villorita, humilde río
baña sus faldas al ritmo mío.

SOY POMASQUEÑO

Pasacalle ecuatoriano

Pomasqui, 1950

Nelson Arturo Castellanos Almeida ("NACA")
(Pomasqui, 1934-)

Allegro A

Piano

7

13 B

Po - mas - qui de

19

mis en sue - ños tie - rri - ta lin - da don - de na - ci

25

y la be - lle - za de su pai - sa - je res - plan - de -

Detailed description: This is a piano score for the pasacalle 'Soy Pomasqueño'. It is written in 2/4 time and consists of five systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a tempo marking of 'Allegro' and a section marker 'A'. The piano part features a rhythmic accompaniment in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system begins with a section marker 'B' and includes the lyrics 'Po - mas - qui de'. The fourth system continues the melody and accompaniment with the lyrics 'mis en sue - ños tie - rri - ta lin - da don - de na - ci'. The fifth system concludes the piece with the lyrics 'y la be - lle - za de su pai - sa - je res - plan - de -'. The score is marked 'Piano' and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

30

1. 2.

cien - te es un prí - mor. y la be - lle

A B

36

Soy po - mas que - ño por e - so yo can - to el pa - sa -

42

1. 2.

ca - lle lle - no de a - mor Soy po - mas Vi - vo or - gu - llo - so de

48

su pai - sa - je que es la be - lle - za de es - te al re - de - dor.

54

1. 2.

Vi - vo or - gu llo El Ca - shi ta - hua y el

A B

60

só - li - do Pac - po son sus dos ce - rros de gran va -

65

1. 2.

lor y el Vi - llo - ri - ta hu - mil - de ri -

70

1.

- o ba - ña sus fal - das al rit - mo mi - o y el Vi - llo - ri

76

2.

A B

Soy po - mas que - ño por e - so yo can - to

83

1. 2.

el pa - sa - ca - lle lle - no de a - mor Soy po - mas Vi - vo or - gu - llo -

89

- so de su pai - sa - je que es la be - lle - za de es - te al re - de -

95

1. 2.

dor. Vi - vo or - gu - llo

A B

YUMBADA DE POMASQUI

Danzante ecuatoriano

Nelson A. Castellanos Almeida ("NACA")

(Pomasqui, 1934-)

Moderato

Piano

f

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-3) features a melody in the right hand with accents and a bass line of chords in the left hand. The second system (measures 4-6) shows a more active bass line with eighth notes and chords. The third system (measures 7-10) continues the bass line with chords and eighth notes. The fourth system (measures 11-13) returns to a melody in the right hand with accents and a bass line of chords. The fifth system (measures 14-16) shows a more active bass line with eighth notes and chords. The score includes dynamic markings like 'Moderato' and 'Piano', and a forte dynamic 'f'.

Transcripción y armonización: Mauricio Chicaiza C. Quito- Ecuador, junio, 2019

Universidad Central del Ecuador. Carrera de Artes Musicales. Asignatura: Musicología. Prof. Msc. Pablo Guerrero

18

Musical notation for measures 18-20. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note melody.

21

Musical notation for measures 21-23. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note melody.

24

Musical notation for measures 24-26. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note melody.

27

Musical notation for measures 27-29. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note melody.

30

Musical notation for measures 30-32. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note melody.

33

Musical notation for measures 33-35. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note melody. Ends with "Fine".

LA VERDAD
Albazoequatoriano
Pomasqui, siglo XXI

Nelson Arturo Castellanos Almeida ("NACA")
(Pomasqui, 1934-)

Allegro

Piano

mf

5

2.

f

La ver - dad la ver - dad la ver - dad que - res

9

tú sa - ber la ver - dad yo te dí - re es que yo te

13

roa ti.

LA VERDAD

Albazo ecuatoriano
Pomasqui, 2019
Letra y música de Nelson Castellanos

La verdad, la verdad
la verdad quieres tú saber.
La verdad yo te diré
es que yo te quiero a ti.

Dices que tú me quieres
pero no lo demuestras;
con todo mi cariño
vengo a decirte yo la verdad:
que te quiero con el alma
y nunca te olvidaré.

PARA QUÉ QUIERO TU AMOR

Albazo ecuatoriano
Pomasqui, s. XX
Letra y música de Nelson Castellanos

Para qué quiero tu amor
si ya tengo otro querer;
si ya tengo otro querer
para qué quiero tu amor.

Si ya tengo otro querer
que me supo comprender
para que quiero tu amor
que se acabe de una vez,
que se acabe de una vez
para qué quiero tu amor.



Érika Guamán, Nelson Castellanos y
Luis Ordóñez. 2020. Pomasqui.

PARA QUÉ QUIERO TU AMOR

Albazo ecuatoriano

Nelson A. Castellanos Almeida ("NACA")

(Pomasqui, 1934-)

Allegro

Piano *f*

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 6/8 time, marked 'Allegro' and 'Piano f'. The introduction consists of two systems of piano accompaniment. The first system ends with a first ending (1.) and a second ending (2.). The vocal line begins at measure 6 with the lyrics 'qué que-ro tu a-mor'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes measures 6-10, 11-15, 16-20, and 21-25. The final system ends with a first ending (1.) and a repeat sign.

1. 2.

Pa - ra

6

qué que-ro tu a-mor si ya ten - go o-tro que - rer pa-ra qué que-ro tu a-mor

11

si ya ten - go o-tro que - rer si ya ten - go o-tro que - rer pa-ra

16

qué que-ro tu a-mor. si ya ten - go o-tro que - rer pa-ra qué que-ro tu a-mor

21

1.

26 ^{2.}

Si ya ten - go o - tro que - rer que me su - po com - pren -

30

der si ya ten - go o - tro que - rer que me su - po com - pren - der

35

pa - ra que quie - ro tu a - mor que se a - ca - be de u - na vez

40

pa - ra qué quie - ro tu a - mor que se a - ca - be de u - na vez

44

que se a - ca - be de u - na vez pa - ra qué quie - ro tu a - mor que se a -

49

ca - be de u - na vez pa - ra qué quie - ro tu a - mor. **Fine**

Llamarada

Ensamble

la llama que no se extingue

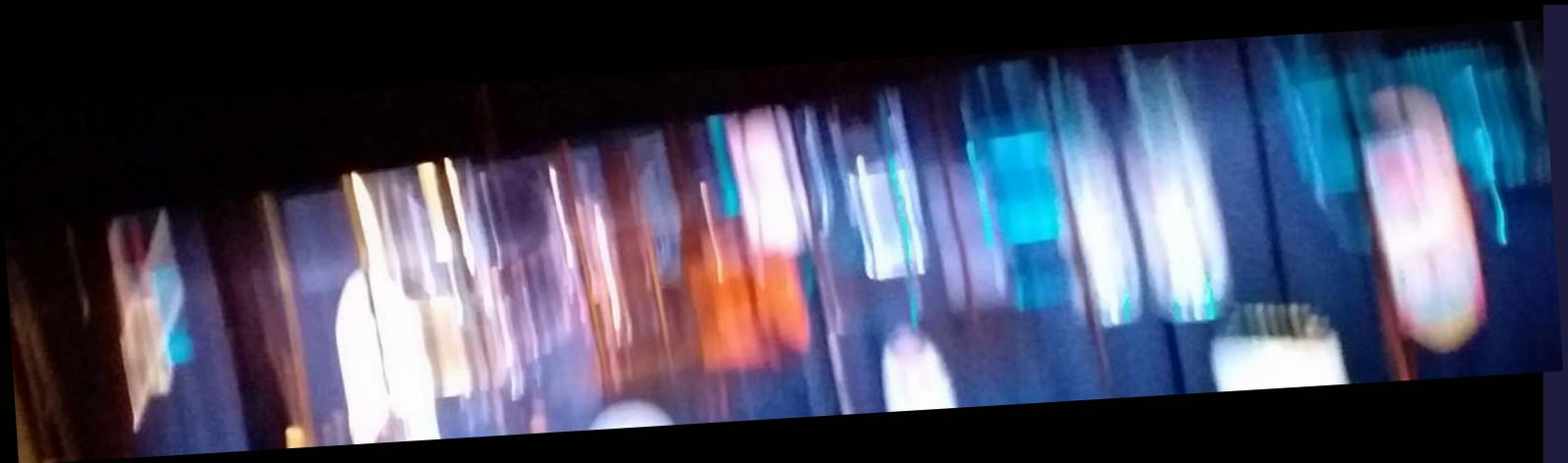
IGOR CADENA Y CAMILLA VÁSQUEZ¹

Fotos: Archivo Llamarada



Edosonía, n° 02, p. 86-93. Quito, 2022.

1. Estudiantes de Musicología e integrantes de Llamarada.





Presentación en el Teatro Universitario. Foto Col. de Lllamarada Ensemble. Quito, 2019.

Lllamarada es una agrupación de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, que fusiona las tradiciones musicales nativas, populares y afro-ecuatorianas con *blues*, sicodelia y música contemporánea. Este grupo pretende aportar con un repertorio en sonoridades y temáticas actuales, que apunte –además– a conmemorar las luchas sociales y la historia de los ecuatorianos.

El ensamble nació a finales de junio del 2019 dentro de la cátedra de Fundamentos de Musicología y Etnomusicología del profesor Pablo Guerrero Gutiérrez, quien conformó el proyecto con estudiantes de primer semestre y segundo semestre, incluyendo instrumentistas de varias familias organológicas y consolidándolo como parte de una experiencia vital y un proceso de formación pedagógica. La primera actuación en vivo se efectuó el 18 de julio del mismo año en el Teatro Universitario de Quito, dando apertura al evento músico-teatral Homenaje a Violeta Parra, Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña, donde presentó sus primeros temas al público.

El nombre Lllamarada surge como homenaje al grupo de estudiantes de la vanguardia intelectual y artística que se formó con esa designación en la Universidad Central del Ecuador en los años 30's del siglo pasado y que organizaron la Universidad Popular (Universidad Central del Ecuador, 1949, p. 48); entre sus miembros constaba el compositor y pianista Juan Pablo Muñoz Sanz, quien fue director del Conservatorio Nacional de Música cuando este fue anexado a la Universidad.

Pablo Guerrero propuso se adopte el nombre del grupo con la metáfora “Lllamarada, la llama que se enciende momentáneamente y se apaga”, pues había una incertidumbre con la continuidad de la agrupación por su falta de vinculación orgánica en el pénsum de la carrera. Pese a esta inquietud el ensamble logró una aparición exitosa, con buenas opiniones del público y compañeros, lo cual favoreció su permanencia.

Afiche promocional del evento Teatro Universitario de la UCE en *Facebook* subido por el estudiante de Teatro Sebastián Domínguez, Julio de 2019. <https://www.facebook.com/photo?fbid=2356499804387852&set=a.441788715858980>



Lllamarada. Foto de la página de facebook Universidad Central del Ecuador, Julio 2019. <https://www.facebook.com/lacentraleec/photos/a.820494144661567/2567846816592949>

El grupo comenzó su trabajo vocal- instrumental con los estudiantes: Camila Valverde, Kevin Pallo, Álex Samueza (voces); Camila Vásquez (violín), David Torres (piano), Bianca Echeverría (zampona), Henry Pila Simaluisa (clarinete); Jeimy Vergara y Jorge Aguilar (guitarras); Jonathan Romero (batería); y, Steven Puma (bajo). Se sumaron en el trayecto Christian Salazar (marimba artesanal temperada), Lily Sandoval (saxo) y Edison Irúa (charango). Como primer repertorio se interpretaron los temas *Volver a los 17* de Violeta Parra, *El Aparecido* de Víctor Jara y -como el objetivo siempre fue crear nuevas obras- se montó la *bomba Negro soy*, musicalización de la poesía de Nelson Estupiñán Bass, así como una adaptación de *Canoíta*, una danza afro-esmeraldeña.

La metáfora antes mencionada, “la llama que se apaga”, no llegó a cumplirse y Lllamarada se mantuvo latente, trabajando en nuevas obras y participando en eventos culturales dentro y fuera de la Universidad, entre los que se destacan:

PRESENTACIONES	
- Concierto: Semana del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE).	Julio, 2019.
- Concierto Fin de semestre e inauguración de la Aso (Asociación de Estudiantes de la Facultad de Artes).	Agosto, 2019.
- Concierto: Diversidad Sonora en el Teatro Universitario.	Diciembre, 2019.
- Aparición en el canal Teleamazonas en el programa de noticias.	Febrero, 2020.
- Concierto: Obras de estreno, Teatro Universitario.	Febrero, 2020.
- Concierto: Fin de semestre, Teatro de la FAUCE.	Febrero, 2020.
- Dos conciertos en pandemia con la organización de Metro Cultura y el área de Vinculación con la Sociedad de la FAUCE en las futuras estaciones del Metro de Guamaní y el Labrador.	Noviembre 26 y 27, 2020.
- Participación en el Concierto Virtual por el Día de la Mujer (con dos temas).	Marzo 8, 2021
- Participación en el Concierto “Yo Solidario con Colombia” (con el estreno de un tema) como parte del Festival Sonamos Latinoamérica-Ecuador; la música de Lllamarada estuvo también presente en el promocional y en el cierre de este concierto.	Mayo 28, 2021
- Concierto grabado en vivo (abril, 2021): <i>Lllamarada, la llama que no se extingue</i> . Centro Cultural Pumaki, Pomasqui. https://www.facebook.com/100063359288198/videos/1471211486574785	Junio 5, 2021
- Concierto grabado en vivo (octubre, 2021): <i>Identidades en transformación</i> . Centro Cultural Pumaki, Pomasqui. Divulgado en el <i>Facebook</i> de la FAUCE.	Octubre 11, 2021

El crecimiento del ensamble conllevó al montaje de obras inéditas, suma de nuevos integrantes e instrumentos musicales; se adhirieron vientos metal con las saxofonistas Jennifer Oña, Nayelli Chora, y Sandra Guallo; en cuerdas frotadas la violinista Tamia Fernández; dentro de la familia de cuerdas pulsadas, el guitarrista Igor Cadena; y en los teclados y marimba temperada ingresa Javier Collaguazo, quienes contribuyeron con sus

estilos y aportes a la sonoridad que acompaña a la agrupación.

La presencia de géneros musicales ecuatorianos (*danzante*, *bomba*, *sanjuanito*, *alza*, *albazo*) e instrumentos locales y latinoamericanos (pífano, marimba, zampona, charango) son parte de su característica sonora. Conscientes de que la creación e identidad musical son la dinámica fundamental de las expresiones culturales, la agrupación se avoca a la composición y varios integrantes presentan sus obras, entre ellos Javier Collaguazo, Steven Puma, Kevin Ortega, Jeimy Vergara e Igor Cadena.

Con el tiempo la formación sufrió cambios con la salida del grupo de la saxofonista Lily Sandoval para que tomen su lugar Jennifer Oña, Nayelli Chora y Sandra Guallo. De igual manera Christian Salazar dio paso a que Javier Collaguazo sea el marimbero de cabecera, y Jorge Aguilar pasa a cumplir un papel de músico auxiliar para eventos que lo requieran e Igor Cadena ingresa como intérprete de la guitarra eléctrica; además se integra Kevin Ortega para contribuir como vocalista e Ismael Villagómez a cargo de vientos andinos.

Debido a la pandemia del año 2020 que virtualizó las clases, el ensamble no integró más estudiantes ni sufrió la salida de quienes lo conformaron en el semestre 2019-2021. Su alineación en enero de 2022 es:



Actuación en el Teatro de la Facultad de Artes. Foto Col. de Lllamarada Ensamble. Quito, 2019.

Integrantes Lllamarada	
David Torres	Piano, zampona y Estudiante-Director General.
Javier Collaguazo	Marimba temperada, piano y Estudiante-Director Técnico-Musical.
Camila Valverde	Voz (<i>mezzosoprano</i>).
Kevin Pallo	Voz (tenor).
Tamia Fernández	Violín
Camila Vásquez	Violín
Edison Irúa	Charango
Jeimy Vergara	Guitarra electroacústica, voz
Jorge Aguilar	Requinto
Igor Cadena	Guitarra eléctrica
Jennifer Oña	Saxofón
Nayelli Chora	Saxofón
Sandra Guallo	Saxofón
Steven Puma	Bajo
Jonathan Romero	Batería
Kevin Ortega	Voz (barítono), guitarra
Ismael Villagómez	Vientos andinos y charango



Entre el 2019 y 2021 Lllamarada interpretó, arregló y compuso más de 20 obras.

OBRA	COMPOSITOR	GÉNERO
<i>El aparecido</i>	Víctor Jara (chileno)	Canción protesta chilena.
<i>Volver a los 17</i>	Violeta Parra (chilena)	Canción chilena.
<i>Negro soy</i>	Pablo Guerrero G.	<i>Bomba.</i>
<i>El costillar o Ají de queso</i>	Anónimo	Danza colonial ecuatoriana.
<i>Canoíta</i>	Anónimo	Danza afro esmeraldeña.
<i>La casa sin puertas</i>	Pablo Guerrero G.	<i>Alza</i> ecuatoriano.
<i>Perdido en tus ojos en un mundo al revés</i>	Pablo Guerrero G.	<i>Trotecito</i> latinoamericano en <i>blues.</i>
<i>La cascada</i>	Javier Alarcón	<i>Pasillo ligero.</i>
<i>El arroz quebrado</i>	Luis Pauta Rodríguez	Danza cuencana del siglo XIX.
<i>Mishky vuelo</i>	Kevin Ortega y Steven Puma	Bomba y albazo, <i>bombazo.</i>
<i>Pena inmunda</i>	Javier Collaguazo	<i>Albazo triste.</i>
<i>Danzante de los caminos que bifurcan</i>	Jeimy Vergara e Igor Cadena	<i>Danzante jazz.</i>
<i>Vamos a protestar</i>	Julián Pontón	Canción latinoamericana.
<i>La borondanga</i>	Anónimo	<i>Bomba</i> ecuatoriana de tiempos de la Independencia.
<i>Ae ae ya me voy a ir</i>	Anónimo afro	Versión <i>soul.</i>
<i>El quinde</i>	Pablo Guerrero G.	<i>Albazz.</i>
<i>El puma y el chivo</i>	Pablo Guerrero G.	<i>Sanjuanito.</i>
<i>Héroe de clase obrera</i>	John Lennon	<i>Canción</i>
<i>Así sonamos Latinoamérica</i>	Pablo Guerrero G.	<i>Marimbeña</i>
<i>Ae-ae: estoy esperando al Niño</i>	Tradicional afro, C. Santos, arreglo	<i>Arrullo</i>
<i>La Mama Negra</i>	César Santos Tejada	<i>Danzante</i>
<i>La borondanga</i>	Anónimo	<i>Bomba</i> del siglo XIX
<i>El derecho de vivir en paz</i>	Víctor Jara (chileno)	<i>Canción social</i>
<i>Ya asoma el alba</i>	Néstor Cueva	<i>Alza</i>
<i>Zapateado ecuatoriano</i>	Rafael Ramos Albuja	<i>Zapateado rítmico</i>

La mayoría de arreglos musicales corresponden al director del grupo, sin embargo, hay que destacar que varios contenidos se van enriqueciendo en los ensayos con contribuciones propias de los integrantes. Además han cedido sus obras para que las estrenemos en versiones de Lllamarada: Javier Alarcón (Grupo Janan), y los reconocidos músicos César Santos Tejada y Eugenio Auz Sánchez.

Para el 2022, Lllamarada sigue firme con su música, explorando caminos que apunten hacia nuevos horizontes y a la presentación de conciertos que expongan su trabajo creativo, para así mostrar que la “música es la llama incesante que no se apaga”. Concierto:

Fuentes:

Entrevistas a los integrantes de la agrupación Lllamarada (marzo, 2021). Medio: Plataforma virtual.

Universidad Central del Ecuador (1949). *Universidad Central del Ecuador 1586-1949*. Quito: Imprenta de la Universidad.





Llamarada
Ensamble



ESTRENOS MUNDIALES
COMPOSICIÓN: PESARES DE MI DESTINO.

16 de Diciembre
19H00

Transmisión en ASO Música FAUCE

Cristian Yaca

IDENTIDADES EN TRANSFORMACIÓN

Temporales del **arte**

401 años

Concierto Virtual En Vivo

Domingo 17 octubre 2021 - 19h00
Facebook: FAUCE

Llamarada
Ensamble

CONCIERTOS
Metro Quito
Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

Grupos musicales y solistas:
Ensamble Afro - Sonora Universitaria
Ensamble Vocal - Llamarada Ensamble
Estudiantina - Christian Salazar

FECHAS DEL METRO:
16 de noviembre 2020
Ensamble General. 19h30
27 de noviembre 2020
Ensamble El Labrador. 19h30
Quito Ecuador

Conciertos sin público que se transmitirán por las redes en directo.

SONIDO LATINO AMÉRICA ECUADOR

concierto virtual **YO** solidario con **Colombia**

#estamoscontigo
viernes 28 de mayo de 2021
19:00

Participan:
- LLAMARADA ENSEMBLE
- ESTUDIANTE
- JULIAN PANTÓN
- ENSEMBLES: AFRO, INDÍGENA Y ANDINO
- CASA OCHOA

RAPSODIA ECUATORIANA
Enrique Espín Yépez

Preludio y tema con variaciones
Para piano y orquesta

Centro de Artes Musicales - Facultad de Artes
Universidad Central del Ecuador

EL COMITÉ DE ÉTICA Y EL INIGED TE INVITAN

III ENCUENTRO ACADÉMICO CULTURAL POR LA ÉTICA
UNIVERSIDAD Y CULTURA DE PAZ

ENSEMBLE LLAMARADA
JOSSELYN
GRUPO TIERRA NUEVA
ZANGUNGA ORQUESTA
CORO UNIVERSITARIO
CHARLAS MOTIVACIONALES

16 DE DICIEMBRE | 14:30
https://www.facebook.com/eticauci

INIGED

HIMNO NACIONAL DEL ECUADOR
JUAN JOSÉ ALLENDE

MÚSICA EN EDUCACIÓN: PRÁCTICAS
Musical para un pedagogo de los comienzos
de la Escuela de Artes Musicales de la UCE

LA CLOTILDE
Marcha de la Batalla
- PARA CANTILDE -
ASCENCIO PAUTA.

LA CLOTILDE
Marcha de salida para concierto
Fines siglo XIX
PIANO

ASCENCIO PAUTA
Compositor ecuatoriano

Francisco Salgado Ayala
CANTOS ESCOLARES
seleccionados gradualmente para seis grados
de la escuela primaria

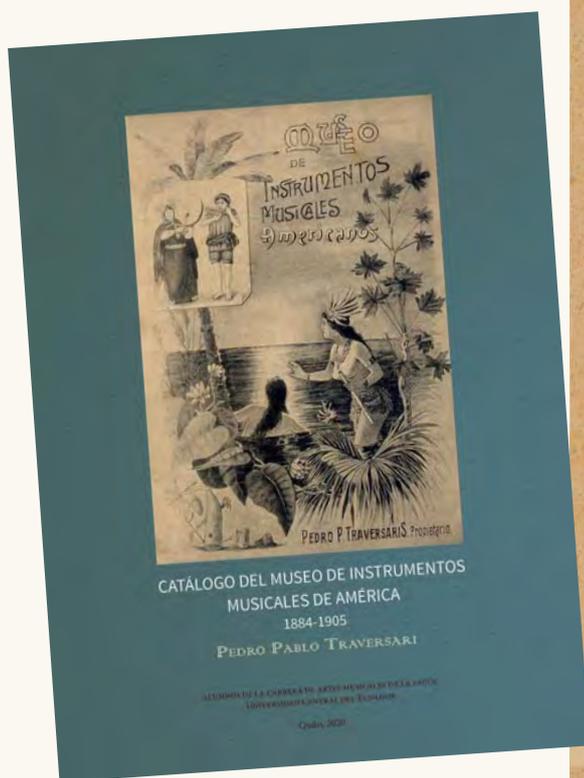
Centro de Artes Musicales FAUCE
Instituto de Musicología, Universidad Central del Ecuador
Quito, 2022

PRODUCCIONES DE LA CARRERA DE ARTES MUSICALES

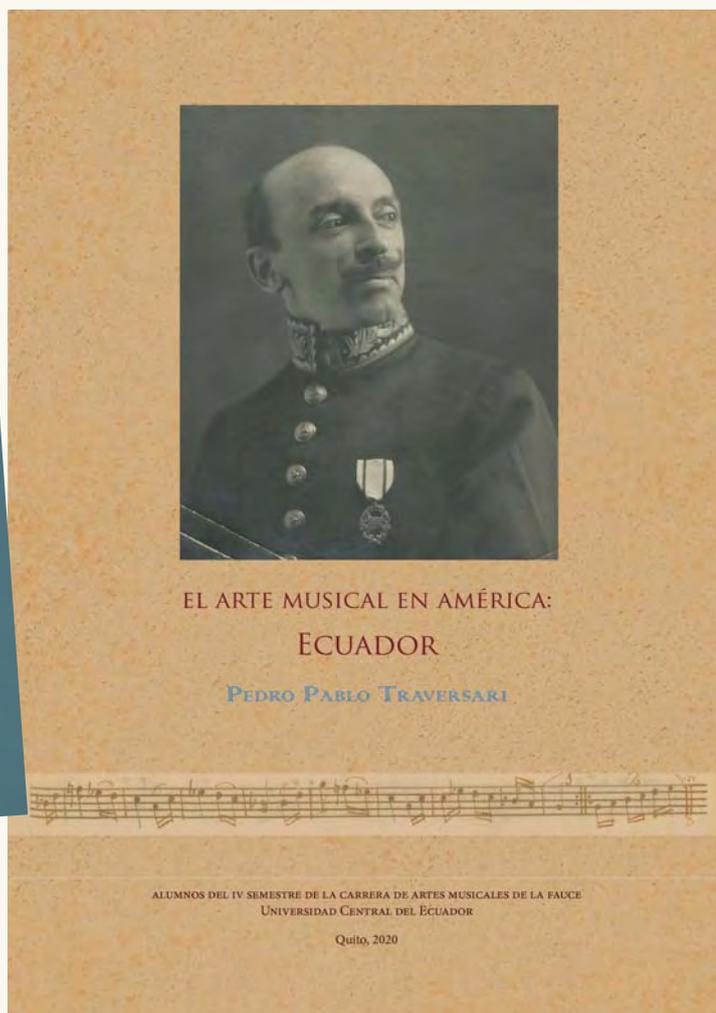
SECCIÓN PROMOCIONAL DE LAS ACTIVIDADES ACADÉMICAS DE LA CARRERA DE ARTES MUSICALES.

FAUCE

Edosonía, n° 02, p. 94- 96. Quito, 2022.



Dos libros de Pedro P. Traversari, editados por los estudiantes de la Carrera de Artes Musicales.



EL ARTE EN AMÉRICA: PEDRO PABLO TRAVERSARI

Pedro Pablo Traversari (1874-1956) formó parte del grupo pionero de músicos nacionalistas ecuatorianos, junto a Segundo Luis Moreno (1882-1972), Francisco Salgado (1880-1970) y Sixto María Durán (1875-1947). Bien se podría decir que los nombrados, con Traversari a la cabeza, son los padres de esa vertiente. Estos creadores incidieron marcadamente en la música académica ecuatoriana que se produjo en la primera mitad del siglo XX, que propugnaba un nacionalismo que iba desde el costumbrismo, la denuncia del indigenismo y la experimentación musical, logrando -en grupo, con el resto de nacionalistas posteriores- uno de los discursos sonoros locales más significativos que se haya desarrollado desde ese sector en nuestro medio.

Así mismo, la datación de sus escritos lo muestran, desde el campo investigativo-filosófico como uno de los primeros en el naciente siglo XX en tratar asuntos históricos, sobre nacionalismo, americanismo e indoamericanismo. Después de la historia de Guerrero: *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, la obra de Traversari, *El arte en América* es la siguiente panorámica de música ecuatoriana y americana que



Páginas del libro manuscrito *El Arte en América* de Pedro Pablo Traversari.
 Digitalización: AEQ..

trae además ejemplos pautados. A estas pioneras historias generales, seguiría la de Sixto M. Durán: *Música ecuatoriana*, 1928, que podría decirse son en conjunto el prelude de la musicología ecuatoriana, disciplina que va tomando cuerpo a partir del resumen de Segundo Luis Moreno: *La música en Ecuador*, publicado en 1930.

A los escritos musicales de Traversari, podemos enclavarlos como de una naciente proyección musicológica. En su *Catálogo del Museo de Instrumentos Musicales de América: 1884– 1905*, ya muestra la preocupación por acopiar la cultura material de las expresiones nativas así como por hacer una compilación, datación y explicación dentro de argumentos técnicos y sistemáticos:

A los ojos de algunos, tal vez puede aparecer superfluo el trabajo que nos hemos impuesto con nuestro acopio, pero no lo presentamos a quienes, a primera vista así lo creen, ni tampoco a los que solo especulan con el arte, a aquellos cuyo particular egoísmo no les deja ver más allá de la punta de sus dedos, que, con cierta agilidad, se mueven sobre el Instrumento de su predilección. Como para éstos, solo vale el arte por su lado mecánico, el material que presentamos sin la menor petulancia, ni vanidad alguna, es para que lo juzguen los artistas de completa ilustración; es para todo lo que comprenden el Arte en todas sus múltiples manifestaciones y especialmente para los Musicólogos. (Catálogo.... 1905, p. 6-7).

La Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, se complace en presentar estas dos producciones de uso interno, elaboradas por los estudiantes del Itinerario de Musicología, rindiendo de este modo un modesto homenaje a uno de los pioneros de la investigación musical y la composición nacionalista, el maestro Pedro Pablo Traversari Salazar, quien falleció en Quito el 6 de julio de 1956.

IMÁGENES DE LA MEMORIA

Comenzaron los trabajos de la Ciudadela Universitaria EL PROXIMO LUNES COMENARAN LAS OBRAS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA



Maqueta de Anteproyecto de Urbanización de la Ciudad Universitaria de Quito, que será levantada en los terrenos municipales de la Avenida América y cuyos trabajos se iniciaron el día de ayer. En esta maqueta, cuya realización estuvo a cargo del artista señor Jaime Valencia G., se puede apreciar la distribución de los edificios, avenidas, parques, bosques, lagos y campos deportivos. A la derecha se destaca con toda su monumentalidad el Estadio frente a la Gran Avenida del Deporte, que tendrá capacidad para 40.000 espectadores; en primer término, la Avenida América, de treinta metros de ancho y un obelisco similar al de Washington.

Los trabajos de replanteo de la Ciudadela Universitaria, en los terrenos municipales del norte de la ciudad, se iniciaron el día de ayer, después de haber presentado las Oficinas de Construcciones del Ing. Alfonso Calderón la maqueta y los planos del Anteproyecto de la ciudadela, de acuerdo con el proyecto definitivo del Plan Regulador de Quito.

La Ciudadela, según el Anteproyecto, tendrá capacidad para tres mil estudiantes y profesores y el internado para quinientos

Contará con diecinueve edificios: diez didácticos, seis residenciales, uno de meteorología, otro de arqueología y finalmente uno de ciencias naturales. Además, campos deportivos, estanques de piscicultura y un hermoso lago.

Los terrenos donde se levantarán estos edificios tienen 32 hectáreas de extensión los que se encuentran ubicados en la avenida América entre los Campos Eliseos y la Avenida Mercadillo. En esta extensión se ha trazado la urbanización futura de la Ciudadela, con avenidas principales de treinta metros de ancho, secundarias de siete metros y la Gran Avenida de los Deportes que tendrá cincuenta metros de ancho. Amplios parques, jardines, bosques y campos de experimentación.

Los edificios que serán construidos son los siguientes: Edificio de Administración, frente a la gran avenida transversal; Facultad de Arquitectura e Ingeniería; Escuela de Derecho, Economía e Instituto de Criminología; Escuela de Medicina y Odontología; Instituto Politécnico, Conservatorio de Música y Declamación; Escuela de Agronomía y Veterinaria; seis edificios residenciales para alumnos y profesores; Pabellón de Arqueología, Etnografía y Paleontología; Pabellón de Botánica, Zoología y Mineralogía; Jardín Botánico y Jardín Zoológico; Invernadero; y sección deportiva con la siguiente distribución:

Un estadio de fútbol y atletismo, frente a la gran Avenida de los deportes, que tendrá capacidad para cuarenta mil personas; can-

cha de basquet con capacidad para ocho mil personas; piscina de natación reglamentaria con capacidad para 8 mil espectadores y canchas de tenis con capacidad para tres mil espectadores.

De acuerdo con este proyecto de Urbanización, el día lunes próximo se iniciarán los trabajos para la construcción de los edificios del Conservatorio Nacional de Música y del Politécnico. Después de quince días también se dará comienzo

la construcción del edificio de Administración.

Los trabajos están bajo la dirección técnica del Ing. Alfonso Calderón, autor del Proyecto, quien se encuentra en estos momentos terminando, en sus oficinas, el proyecto de edificio de "Administración" que tiene características modernas de una nueva arquitectura quiteña, sobria en sus líneas y de una armonía total con la ciudad.



Fig. 1. Algunos medios de prensa señalaban que el primer edificio que se construiría en la Ciudadela Universitaria sería para el Conservatorio de Música. *El Comercio*, 20 jul., 1945. Fig. 2. El escudo del Conservatorio cuando estaba anexo a la Universidad Central del Ecuador. 1949. Col. AEQ.

NUESTRAS IMÁGENES

Edosonía, n° 02, p. 98- 101. Quito, 2022.



Érika Guamán y la profesora Karina Clavijo en el Auditorio de la Biblioteca de la Universidad Central del Ecuador. Quito, 2020.

Ensamble afro, con el profesor Lindberg Valencia en una actuación en el Auditorio de la Biblioteca de la UCE.



Érika Hernández,
Sonora Universitaria,
en el concierto de fin
de año, 2021. Centro
Cultural Pumamaki.
Pomasqui.



Integrantes de la Sonora Uniiversitaria, en el concierto de fin de año, diciembre, 2021.



Gran interés despertó el documental sobre el estudiante David Torres, uno de los ganadores en Jóvenes Solistas de la OSNE 2021. Tarea audiovisual realizada por Christian Salazar, Igor Cadena, Camila Vásquez, Érika Guamán, Camila Calderón y Alejandro Barrera. <https://www.facebook.com/watch/?v=3656099804614671>

TALENTOS UNIVERSITARIOS: David Torres

Documental
de los Estudiantes
del Itinerario de
Musicología





Estudiantes de contrabajo: Claudio Carrasco y Marcela Pérez.

Actuación en el auditorio de la Biblioteca General de la Universidad Central del Ecuador. Derecha: Érika Amagua. Abajo: Paula Román y Christian Salazar.



Quinteto Universitario: Eduardo Ruíz, Gabriel Altamirano, Miguel Suárez, David Bazantes, Edison Caiza. Foto 1: Casa Pumamaki, Pomasqui, diciembre, 2021. Foto 2 y 3. Presentación en la Casa Abierta de la CCE. Quito, febrero 2022.



Materiales para uso pedagógico de los estudiantes de la
Carrera de Artes Musicales-FAUCE

PARTITURAS ECUATORIANAS

Históricas

Edosonía, n° 02, p. 102- 114. Quito, 2022.

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador.
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Quito, 2022.

!Pobre barquilla mía...!

Yaraví - Canción colonial
Quito, ca. 1929

Félix Lope de Vega (España, 1562-1634), texto

Música de la tradición popular ecuatoriana
Arreglo: **José Ignacio Canelos**
(Ibarra, 1898-1957)

Adagio con sentimiento

Piano



mf

p *melancólico*

The piano introduction is in 3/4 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a melancholic melody in the right hand and a steady bass line in the left hand, ending with a piano (*p*) dynamic and a melancólico marking.

S

A

Pno.

p *molto sentimiento*

sempre legato

!Po - bre bar - qui - lla mí - a, po - bre bar - qui - lla mí - a, en - tre pe -

!Po - bre bar - qui - lla mí - a, po - bre bar - qui - lla mí - a, en - tre pe -

The vocal and piano parts for measures 7-12. The vocal parts (Soprano and Alto) are marked *p* *molto sentimiento*. The piano accompaniment is marked *sempre legato*. The lyrics are: !Po - bre bar - qui - lla mí - a, po - bre bar - qui - lla mí - a, en - tre pe -

S

A

T

B

Pno.

13

ñas - cos ro - ta, sin ve - las, des - ve -

ñas - cos ro - ta, sin ve - las, des - ve -

sin ve - las, des - ve -

sin ve - las, des - ve -

The vocal and piano parts for measures 13-17. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked *p* *molto sentimiento*. The piano accompaniment is marked *sempre legato*. The lyrics are: ñas - cos ro - ta, sin ve - las, des - ve -

19

S
la - da, sin ve - las des - ve - la - da, y en - tre las o - las so - la!...

A
la - da, sin ve - las des - ve - la - da, y en - tre las o - las so - la!...

T
la - da, sin ve - las des - ve - la - da, y en - tre las o - las so - la!...

B
la - da, sin ve - las des - ve - la - da, y en - tre las o - las so - la!...

Pno.

24

S
mf con anima
¿A dón - de vas per - di - da, a dón - de ³

A
mf con anima
¿A dón - de vas per - di - da, a dón - de

T
mf
¿A dón - de vas

B
mf
¿A dón - de vas per - di - da,

Pno.

29

S di, te en - gol - fas lah! que no hay de - se - os cuer - dos con - es - pe - ran - zas

A di, te en - gol - fas lah! que no hay de - se - os cuer - dos con - es - pe - ran - zas

T a dón - de di, lah! de - se - os con - es - pe - ran - zas

B a dón - de di, te en - gol - fas lah! que no hay de - se - os cuer - dos con - es - pe - ran - zas

Pno.

34

S lo - cas Co - mo las al - tas na - ves

A lo - cas Co - mo las al - tas na - ves te a - par - tas

T lo - cas Co - mo las al - tas na - ves te a - par - tas

B lo - cas Co - mo las al - tas na - ves

Pno.

40

S
te_a-par-tas a - ni - mo - sa, ah! — y_a la ve - ci - na tie - rra y_al fie - ro mar te_a -

A
a - ni - mo - sa, ah! de la ve - ci - na tie - rra y_al fie - ro mar te_a -

T
a - ni - mo - sa, ah! de la ve - ci - na tie - rra y_al fie - ro mar te_a -

B
te_a-par-tas a - ni - mo - sa, ah! y_a la ve - ci - na tie - rra y_al fie - ro mar te_a -

Pno.

f *p* *cresc.* *p*

45

S
rro - jas. !ah!... *rall. e morendo*

A
rro - jas. !ah!... *rall. e morendo*

T
rro - jas. !ah!... *rall. e morendo*

B
rro - jas. !ah!... *rall. e morendo*

Pno.

p *p* *rall. e morendo*

D.C.

Coro mixto a 4 voces y Piano
Soprano

!Pobre barquilla mía...!

Yaraví - Canción colonial

Quito, ca. 1929

Félix Lope de Vega (España, 1562-1634), texto

Música de la tradición popular ecuatoriana

Arreglo: **José Ignacio Canelos**

(Ibarra, 1898-1957)

Adagio con sentimiento

7 *p* *molto sentimento*

!Po-bre bar - qui - lla mí - a, po-bre bar - qui - lla

12 **3**

mí - a, en-tre pe - ñas - cos ro - ta, sin ve-las, des-ve - la - da,

20 **2** *mf* *con anima*

sin ve-las des-ve - la - da, y en-tre las o-las so - la!... ¿A dón-de

27 **3** *f* *p*

vas per - di - da, a dón-de di, te en - gol - fas !ah! que no hay de - se - os

32 **3** *mf*

cuer-dos con - es - pe - ran - zas lo - cas Co - mo las al - tas

39 *tr* *f* *p*

na - ves te a - par - tas a - ni - mo - sa, ah! y a la ve - ci - na

43 **D.C.** **2** *rall. e morendo*

tie-rra y al fie-ro mar te a - rro - jas. lah!...

Coro mixto a 4 voces y Piano
Alto

!Pobre barquilla mía...!

Yaraví - Canción colonial
Quito, ca. 1929

Félix Lope de Vega (España, 1562-1634), texto

Música de la tradición popular ecuatoriana

Arreglo: **José Ignacio Canelos**

(Ibarra, 1898-1957)

Adagio con sentimiento

The musical score is written for Alto voice and Piano. It consists of seven staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as 'Adagio con sentimiento'. The lyrics are in Spanish and describe a woman's plight. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings. There are also performance instructions like 'D.C.' and 'rall. e morendo'.

7
!Po-bre bar - qui - lla mi - a, po-bre bar - qui - lla

12
mi - a, en-tre pe - ñas - cos ro - ta, sin ve-las, des-ve - la - da,

20
sin ve-las des-ve - la - da, y en-tre las o - las so - la... 2

26 *mf con anima* ¿A dón-de vas per - di - da, a dón-de dí, te en - gol - fas *f* ah! que no hay de - *p*

31 se - os cuer-dos con-es - pe - ran - zas lo - cas *mf* Co-mo las 2

38 al - tas na - ves te a - par - tas a - ni - mo - sa, ah! de la ve - ci - na *f* *p* 3

43 *D.C.* tie-rra y al fie-ro mar te a - rro - jas. *rall. e morendo* ah!... 2

Coro mixto a 4 voces y Piano
Tenor

!Pobre barquilla mía...!

Yaraví - Canción colonial
Quito, ca. 1929

Félix Lope de Vega (España, 1562-1634), texto

Música de la tradición popular ecuatoriana

Arreglo: **José Ignacio Canelos**
(Ibarra, 1898-1957)

Adagio con sentimiento

The musical score is written for a tenor voice and piano. It is in the key of B-flat major and 3/4 time. The tempo is 'Adagio con sentimiento'. The score consists of six staves of music, each with a starting measure number (8, 21, 28, 33, 40, 45) and a corresponding line of lyrics. The lyrics are: 'sin ve-las, des - ve - la - da, sin ve-las des - ve - la - da, y en - tre las o - las so - la!... ¿A dón - de vas a dón - de di, ¡ah! de - se - os con - es - pe - ran - zas lo - cas Co - mo las al - tas na - ves te a - par - tas a - ni - mo - sa, ah! de la ve - ci - na tie - rra y al fie - ro mar te a - rro - jas. ¡ah!...'. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (D.C., rall. e morendo). There are also numerical markings (16, 3, 2, 3) above the staff lines.

8 sin ve-las, des - ve - la - da, sin ve-las des - ve -

21 la - da, y en - tre las o - las so - la!... ¿A dón - de

28 vas a dón - de di, ¡ah! de - se - os

33 con - es - pe - ran - zas lo - cas Co - mo las al - tas na - ves te a - par - tas

40 a - ni - mo - sa, ah! de la ve - ci - na tie - rra y al fie - ro mar te a -

45 rro - jas. ¡ah!...

!Pobre barquilla mía...!

Yaraví - Canción colonial

Quito, ca. 1929

Félix Lope de Vega (España, 1562-1634), texto

Música de la tradición popular ecuatoriana

Arreglo: **José Ignacio Canelos**

(Ibarra, 1898-1957)

Adagio con sentimiento

16
sin ve-las, des - ve - la - da, sin ve-las des - ve -

21
la - da, y en-tre las o - las so - la!... *mf* ¿A dón - de vas per -

28
di - da, a dón - de di, te en - gol - fas *f* ah! que no hay de - se - os

32
cuer - dos con - es - pe - ran - zas lo - cas *mf* Co - mo las al - tas

39
na - ves te a - par - tas a - ni - mo - sa, *f* ah! *p* y a la ve - ci - na

43
tie - rra y al fie - ro mar te a - rro - jas. **D.C.** *rall. e morendo* ah!...

Coro mixto a 4 voces y Piano
Piano

!Pobre barquilla mía...!

Yaraví - Canción colonial
Quito, ca. 1929

Félix Lope de Vega (España, 1562-1634), texto

Música de la tradición popular ecuatoriana

Arreglo: **José Ignacio Canelos**
(Ibarra, 1898-1957)

Adagio con sentimiento

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system is labeled "Piano" and includes the dynamics *mf* and *p melancólico*. The second system is labeled "Pno." and includes the instruction *sempre legato*. The third and fourth systems are also labeled "Pno." and continue the musical notation. The score is in 3/4 time and features a mix of chords and melodic lines.

Pno.

25

mf

Pno.

30

p

Pno.

35

p

Pno.

40

p

cresc.

Pno.

45

D.C.

p

rall. e morendo

POBRE BARQUILLA MÍA

JOSÉ IGNACIO CANELOS MORALES

(Imbabura, 1898- Cuenca, 1957)



JOSÉ IGNACIO CANELOS: *In memoriam*

Francisco Alexander

José Ignacio Canelos ha muerto en Cuenca el 29 de julio último a la edad de 59 años. Como casi todos los músicos de talento, nace de una familia humilde y termina su formación luchando heroicamente con la pobreza. Canelos vio la luz en 1898 en una inmensa finca que entonces pertenecía a una comunidad de religiosos de Quito, en la que su padre desempeñaba las funciones de escribiente del administrador. Muy pronto reveló sus notables facultades para la música y —según nos han referido y queremos creerlo— con el apoyo de esos religiosos ingresó en el Conservatorio de Quito, donde se graduó de compositor y pianista.

La vida de Canelos fue de sacrificios y de escasas satisfacciones en cuanto al reconocimiento de su arte. Pero trabajó sin descanso, produciendo música

seriamente concebida y seriamente realizada, casi toda ella expresada en un idioma de discreto sabor autóctono. Su obra es copiosa: en ella sobresalen varias composiciones para piano, unas *Variaciones para violín* sobre una melodía popular ecuatoriana, un notable arreglo para coro *a cappella* de la canción *Pobre barquilla mía*, algunos cuartetos de cuerdas y otra música de cámara y, sobre todo, una suite para orquesta que lleva el título de *Escenas campestres*.

Por debajo de esta producción artística y valiosa, y paralelamente a ella, tuvo que cultivar las formas populares y, de preferencia, el *pasillo*. Aunque Canelos debe de haber escrito algunas docenas de *pasillos*, pocos son los que corren con su nombre. De éstos pocos todos recuerdan los titulados *Ojos glaucos*, *Al morir de las tardes*, *Evocación*, *Ojos africanos*, *Oh pobre amor*. Los demás circulan anónimos o con nombres ajenos, pues se cuenta que Canelos, obligado a ello por la necesidad, los vendía —a precios irrisorios— a individuos que querían pavonearse como autores de piezas que no eran capaces de componer o, lo que es más triste, a mercaderes que —para revenderlos con buena ganancia— se los encargaban como quien encarga escobas o zapatos.

Conservamos de Canelos un grato recuerdo de infancia. Tendríamos diez años. El era un joven músico alegre, entusiasta, que sin duda acariciaba sueños brillantes de una gran carrera. Tardes enteras se pasaba en casa de unos amigos nuestros, tocando cosas de Beethoven, de Liszt, de Schubert, de Chopin, no sin alternarlas con *pasillos* de su propia invención, de los que ya entonces debía de haber escrito algunos. Lo escuchábamos embelesados, ya que esas interpretaciones, que a buen seguro no habrán sido magistrales, nos franqueaban un poco más, sin embargo, el mundo mágico y misterioso de la música.

José Ignacio Canelos, uno de los contados músicos de gran talento, de nobles propósitos y de bien logradas realizaciones que ha tenido el Ecuador, alcanzó a duras penas, en sus últimos años, la dignidad de Subdirector del Conservatorio de Cuenca, cargo con el que se cerraron, un poco prematuramente, su carrera y su vida. Modesta y calladamente, sin cacareados estudios en Europa —muchas veces el privilegio del adinerado, que no del talentoso—, sin alardes seudosapientes de *dómine cursi*, sin ridículas megalomanías (he conocido a un músico ecuatoriano que decía, por ejemplo, “Yo y Beethoven”, “Yo, que nunca orquesto mis obras sinfónicas para menos de 120 ejecutantes...”) Canelos creó una obra ingente. De esa obra, descartadas las cosas populares que hacía de prisa, solo para ganar algún dinero, así como otras piezas de ocasión, quedan muchas composiciones entre las cuales se encuentran varias dignas de sobrevivir, y que sobrevivirán.

14 agosto 1957.

Fuente:

Alexander, F. (1970). *Música y músicos*. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. p. 220-222.

PARTITURAS ECUATORIANAS

Materiales para uso pedagógico de los estudiantes de la
Carrera de Artes Musicales-FAUCE



Contribución creativa de los estudiantes de la Carrera

MARTÍN VILLACÍS

(Quito, 3 de octubre, 1998-).

Inició sus estudios musicales a los 17 años. Graduado en Composición en el Conservatorio Superior Nacional de Música y fundador de la Red de Estudiantes de Composición. Actualmente se encuentra estudiando en la Carrera de Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador. Premio en Composición “Sixto María Durán” (Municipio de Quito, 2021).

JARJACHA

Obra que pertenece a un ciclo de piezas compuestas para el video juego *Supay Kuna*. Un videojuego multijugador *arcade 2D*, con elementos *Beat'em up*. La temática del juego se relaciona con los pueblos de Latinoamérica con el objetivo de captar la atención de los jugadores de esta región. *Jarjacha* al ser un personaje de la mitología peruana el autor decidió emplear el ritmo de *huaino* y *sanjuanito* en la parte rítmica; en la parte armónica el modalismo y en la parte melódica se empleó pentafonía con aproximaciones cromáticas (técnica sugerida por el Prof. Pablo Guerrero).

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador.
Quito, 2022.

Edosonía, n° 02, p. 115- 122. Quito, 2022.

Jarjacha

Martin Villacis (1998-)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta de pan I, Flauta de Pan II, Toyo I, Toyo II, and Piano. The second system includes parts for Fl Pn I, Fl Pn II, Ty I, Ty II, and Pno. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Piano part begins with a *p* dynamic and a *crescendo* marking. The Fl Pn I part begins with a *mf* dynamic. The Pno part also begins with a *mf* dynamic. The score consists of four measures.

Musical score for Jarjacha by Martín Villacis, measures 9-13. The score is written for Flute I (Fl Pn I), Flute II (Fl Pn II), Trombone I (Ty I), Trombone II (Ty II), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with measures 9-12 in the first system and measures 13-16 in the second system.

System 1 (Measures 9-12):

- Fl Pn I:** Measures 9-12. Starts with a whole rest in measure 9, then plays a melodic line starting in measure 10. Dynamics: *p* (piano) in measure 10.
- Fl Pn II:** Measures 9-12. Whole rests throughout.
- Ty I:** Measures 9-12. Whole rests throughout.
- Ty II:** Measures 9-12. Starts with a whole rest in measure 9, then plays a melodic line starting in measure 10. Dynamics: *f* (forte) in measure 10.
- Pno.:** Measures 9-12. Accompanying piano part. Dynamics: *p* (piano) in measure 10, *mf* (mezzo-forte) in measure 11.

System 2 (Measures 13-16):

- Fl Pn I:** Measures 13-16. Continues the melodic line. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) in measure 13.
- Fl Pn II:** Measures 13-16. Continues the melodic line. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) in measure 13.
- Ty I:** Measures 13-16. Continues the melodic line. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) in measure 13.
- Ty II:** Measures 13-16. Continues the melodic line. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) in measure 13.
- Pno.:** Measures 13-16. Accompanying piano part. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) in measure 13.

17

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

21

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

p *crescendo*

This musical score is for the piece "Jarjacha" by Martín Villacis, specifically measures 25 through 32. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of two Flutes (Fl Pn I and Fl Pn II), two Trombones (Ty I and Ty II), and a Piano (Pno.).

The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing four measures.

System 1 (Measures 25-28):

- Fl Pn I and Fl Pn II:** Both flutes are silent throughout these measures, indicated by a horizontal line with a bar.
- Ty I:** Remains silent in measures 25, 26, and 27. In measure 28, it plays a short melodic phrase starting on G2, moving up to A2, B2, and C3, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Ty II:** Remains silent throughout all four measures.
- Pno.:** The piano part features a rhythmic accompaniment. The right hand plays eighth-note patterns, while the left hand plays a similar pattern with a slight delay. There are accents (>) on the first and third notes of the eighth-note groups in the right hand.

System 2 (Measures 29-32):

- Fl Pn I and Fl Pn II:** Both flutes remain silent throughout these measures.
- Ty I:** Plays a melodic line in measures 29, 30, and 31, consisting of eighth-note patterns. It remains silent in measure 32.
- Ty II:** Remains silent in measures 29, 30, and 31. In measure 32, it plays a short melodic phrase starting on G2, moving up to A2, B2, and C3, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Pno.:** The piano part continues with its rhythmic accompaniment. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a similar pattern. There are accents (>) on the first and third notes of the eighth-note groups in the right hand. The dynamic changes to piano (*p*) in measure 31 and returns to forte (*f*) in measure 32.

33

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

37

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

p

dolce

41

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

45

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

49

1.

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

53

2.

Fl Pn I

Fl Pn II

Ty I

Ty II

Pno.

Estrenos

Manuela y Bolívar

música de cuando Quito se declaró libre

Edosonía, n° 02,
p. 123-125. Quito,
2022.



Foto: David Jara. 1 abril, 2022. Teatro de la Facultad de Artes.



El 18 de marzo del 2022 empezaron los ensayos para el evento *Manuela y Bolívar, música de cuando Quito se declaró libre*, en homenaje al bicentenario de la Independencia de América y la Batalla de Pichincha de 1822.

Con la participación de las Carreras de Artes Musicales, Danza, Plásticas y Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, en el mes de mayo, se presentará en teatros de la capital, una ficción musical que se ha construido a partir de un grupo de partituras manuscritas de la época independentista, que fueron documentadas por el investigador musical Pablo Guerrero Gutiérrez, docente de Musicología de la FAUCE.

El programa multidisciplinar, contará con la participación de la Orquesta Independencia, grupo vocal-instrumental conformado por instrumentos musicales de las culturas locales (indígena, afro-ecuatoriana y mestiza), así como por instrumentos europeos; la dirección musical estará a cargo de los maestros Juan Carlos Panchi y César Santos Tejada.

Son 16 arreglos de obras musicales que integran el programa, todas ellas con una pequeña historia sobre la independencia; fueron instrumentadas por docentes y estudiantes de música: Juan Carlos Panchi (*El Jacovino, Valse a Bolívar, La guillotina*); Benito Belduma (*Vals granadino y El capuchino*); Fidel Guerrero (creación de apertura: *Makana y la bomba Borondanga*); Cé-



Fig. 2. Integrantes del Taller Experimental Transdisciplinar de la Carrera de Danza- FAUCE. Foto: David Jara.

sar Santos (*La derrota del Panecillo o cuando Montes entró a Quito, Ají de queso y Guamán*); Luis Rodríguez (creación de cierre: *Dame la fuerza para luchar*); los estudiantes Christian Salazar (*Los Voltijeros*) y Xavier Regalado (*Alza que te han visto*). Participa como invitado, también el compositor Eugenio Auz con el arreglo del yaraví *La Junta*.

La Carrera de Danza, de reciente creación, se encargará de la puesta en escena, bajo la dirección de la docente Gabriela López y la asistencia coreográfica de Viviana Narváez, Christian Masabanda, Enriqueta Terán y Carolina Vásconez. La Carrera de Artes Plásticas colocará muestras de mapeo con la dirección audiovisual del docente David Jara; y, la de Escénicas, aportará con la narración del guión. La preparación de instrumentos andinos la hará el profesor Jhony García.

El desarrollo del evento cuenta con el respaldo del Rector de la Universidad Central del Ecuador, Dr. Fernando Sempértegui, del Decano de la Facultad

Fig. 1. Obra musical que será parte del programa de la FAUCE: "Este valze y el siguiente tocó la tropa cuando Bolívar entró a Quito" (1822).





Fig. 3. Orquesta Independencia con la dirección de Juan Carlos Panchi / César Santos. Teatro de la Facultad de Artes-UCE. Quito, 1, abril, 2022. Foto: David Jara.

de Artes, MAV. Xavier León; y, de los coordinadores de carrera: Julián Pontón, Ana María Palys, Cristian Viteri y Santiago Rodríguez. Este programa se constituye en un claro homenaje al bicentenario, así como -en esta próxima apertura a clases presenciales de la Universidad- en la oportunidad de convocar a la ciudadanía a eventos artísticos.



El repaso se llevó a cabo en el Teatro de la Facultad de Artes. Fotos: PGG y D. Jara.



EDO