



unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM 2020



Editoras:
Msc. Chemary Larez
Msc. Marianela Arocha
Msc. Verónica Pardo



unl

Universidad
Nacional
de Loja

*Memorias de las I Jornadas de
Investigación Musical JOIM 2020*

Editoras:

Msc. Chemary Larez

Msc. Marianela Arocha

Msc. Verónica Pardo





UNL

Universidad
Nacional
de Loja

Ph.D. Nikolay Aguirre Mendoza
Rector Universidad Nacional de Loja

Ph.D. Max Encalada Córdova
Director de Investigación

PROYECTO

Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM 2020

Directora de Proyecto

Chemary Larez

Memorias de las I Jornadas de investigación musical JOIM 2020

Editoras:

Msc. Chemary Larez
Msc. Marianela Arocha
Msc. Verónica Pardo

Revisión Par Académico:

Norberto Bayo Maestre

Editorial Universitaria:

Contacto: comision.editorial@unl.edu.ec

ISBN - 978-9978-355-73-2

Diseño Diagramación e Impresión:

Torres & Cordero PGI.

Contacto: 593-7-877274 - 0995561827
Rafael Carpio Abad y de los Manjares
toricor@hotmail.com
Cuenca-Ecuador

Febrero, 2022
Cuenca, Ecuador



Índice

Prólogo	7
CONFERENCIAS	12
Juan Francisco Sans	13
Arias Antiguas del Nuevo Mundo.....	14
Ketty Wong	29
La Música Nacional en el Ecuador	30
Adina Izarra	49
La Interactividad Electrónica como Herramienta en la Ejecución Instrumenta	50
ESTUDIOS HISTÓRICOS Y PATRIMONIALES	56
Rodrigo Balaguer	57
De Una Multitud de «Tantum Ergo» y «Zambas de mi Esperanza». La Catalogación de un Repositorio como Experiencia para el Mapeo de una Cultura Musical: El Caso del Convento San Jorge, O.f.m., Córdoba	58
Jesús Estévez	69
Producción y Adquisición de Libros Litúrgicos-Musicales En La Iglesia y Convento de San Francisco De Quito	70
Verónica Pardo Frías	85
La Presencia Musical en el Archivo Catedralicio de Medios del Siglo XIX al XX en la Iglesia Catedral de Loja. Aproximación desde la Musicología Histórica.....	86
Jimena Peñaherrera /Arleti Molerio Rosa	99
La Congregación de las Madres Oblatas de Corazón de Jesús y María en Cuenca, Primera Mitad del Siglo XX: Canciones Dedicadas a la Santísima Virgen María	100
Miguel P. Juárez-Cúneo	121
El Aporte Patrimonial de la Música Sacra de la Ciudad de Cuenca- Ecuador. Tradiciones Europeas y Mestizaje Postcolonial	122
Chemary Larez Castillo	145
Francisco Salgado Ayala y el Tratamiento Biográfico dado por la Historiografía Musical Ecuatoriana	146
Alex Alarcón Fabre	163
Análisis Musical de los Tres Preludios para Piano del Compositor Gerrardo Guevara: una Aproximación a su Estilo Competitivo	164

Marianela Arocha	193
El Cromatismo Musical como Recurso Expresivo en Obras para Piano Compuestas en la Ciudad de Loja a Medios del Siglo XX por los Compositores: Salvado Bustamante Celi, Segundo Cueva Celu y Francisco Salgado Ayala	194
Ivonne Schiaffino Alvarado	211
Transcripción y Edición de la Ópera Eunice de Luis H. Salgado	212
MÚSICA DE VANGUARDIA E INTERDISCIPLINARIEDAD	230
Iván Salazar González	231
El Clímax más allá del Límite: Discurso Musical Integrando el Error en la Pieza Humano Es	232
María José Sotomayor	245
Resonancias: Una Aproximación al Paisaje desde El Sonido	246
Karla Ortega Vallejo	265
La Música Unida al Teatro y Otras Artes como Recurso Didáctico. Experiencias Artísticas	266
EDUCACIÓN MUSICAL	278
Yanella Duarte Pila	279
Educación Musical para Adultos Mayores. ¿Mito o Reto?	280
Lucía Figueroa Roble	297
Los Docentes en el Sistema Educativo Ecuatoriano del Bachillerato Complementario en Artes: Análisis del Desempeño Profesional Docente y Evaluación en el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, de la Ciudad de Loja	298
Verónica Ponce Uquillas	319
La Educación Musical y su Impacto en el Periodo de Adaptación de los Niños del Subnivel de Educación Inicial 2	320
Ernesto Mora Queipo /Jean González Queipo	333
La Pedagogía Axiológica de la Música. Sus Contribuciones a la Salud, Armonía y Prosperidad	334
APÉNDICE	352
Marianela Arocha	353
Reseña Concierto: Música Académica del Ecuador	354
Freddy Vallejos	359
Reseña Concierto de Música Electroacústica JOIM 2020	360
MEMORIA FOTOGRÁFICA	368

Prólogo

La Investigación Musical. Pertinencia en Función de las Necesidades Locales

Algunas nuevas tendencias o posturas, sugieren una globalización de la musicología, ideas que solo pueden ser rescatadas si se visualizan desde el sentido de la interconexión y el tejido de redes. Daniel Chua (presidente de la Sociedad Internacional de Musicología) en el reciente encuentro de ARLAC (noviembre 2019) efectuado en la ciudad de Buenos Aires, señala acerca de esta idea de globalización que, y cito: “No se trata de identidades aisladas sino de relaciones entre identidades: se trata de encuentros, laberintos, interacciones, redes, flujos y fusiones”.

En este mismo encuentro, el Dr. Chua, planteaba la interrogante: ¿qué pasa entre ustedes, como musicólogos en América Latina, en un momento en que las sociedades nacionales extienden sus miras hacia fronteras más amplias?, ¿bajo qué modelos están operando en el presente? y ¿qué modelos consideran apropiado para el futuro?

En eventos como las Primeras Jornadas de Investigación Musical de la UNL (JOIM 2020) damos respuesta a estas preguntas; muchas cosas están pasando en América Latina, y aunque en algunos casos se mantienen en anonimato, estos encuentros abren espacios para la reflexión y la interconexión entre diferentes realidades en torno a la investigación musical en el Ecuador y en Latinoamérica.

Para insertarnos en una visión globalizante de la musicología, es necesario hacerlo desde las necesidades locales, a partir una postura del conocimiento y posicionamiento de las condiciones particulares de cada uno de los espacios donde hacemos investigación. Hemos dejado atrás la constante necesidad de reafirmación a partir de realidades foráneas, para pasar a la comprensión de los procesos evolutivos del arte musical en nuestros entornos más inmediatos. Eso queda manifestado en cada una de las disertaciones que se realizaron durante tres intensos días de intercambio académico y artístico.

Las Primeras Jornadas de Investigación Musical de la Universidad Nacional de Loja, surgieron en el contexto del proyecto titulado “Colección de literatura

musical académica de mediados del S. XIX y S. XX en la ciudad de Loja” avalado y financiado por esta casa de estudios y en las cuales se pretendió promover el necesario intercambio entre investigadores consolidados e investigadores noveles, en aras de despertar las curiosidades e intereses de los estudiantes en formación de esta y otras universidades, con la finalidad de capacitarse para ser ellos quienes más adelante tomen la delantera con nuevas posturas, con nuevos recursos y con la pasión y objetividad que requieren los estudios musicológicos; hablando de estos en el sentido más amplio y global, incluyendo los trabajos de índole histórico, analítico, interpretativo, etnográfico, pedagógico, sociológico etcétera, porque la musicología debe ser en este sentido un punto de encuentro y no una frontera.

Para el comité organizador, específicamente la comisión lectora, resultó tremendamente satisfactorio advertir los resultados del proceso introspectivo que está tomando la musicología a nivel nacional y latinoamericano, y que se ve reflejado en cada una de las comunicaciones que fueron presentadas; porque no hay nada más acertado en estos momentos que dar una mirada de vuelta a nosotros mismos, a nuestras realidades musicales difícilmente comprendidas en otros contextos. Solo así puede lograrse el nivel de desarrollo en investigación que requerimos en el Ecuador y naturalmente en América Latina, donde seguimos teniendo repositorios documentales que no han sido escrutados y en los que las precarias condiciones atentan diariamente contra nuestra memoria musical.

Durante los tres días de jornada, presenciamos simposios en áreas temáticas que abarcaron la musicología histórica, la música en repositorios eclesiásticos, la edición musical, el análisis de las músicas y los estilos. Otras mesas abordaron lo relacionado con los estudios de las músicas populares y las industrias musicales; las vanguardias, la etnomusicología; siendo también considerado el necesario espacio para reflexiones en torno a la pedagogía musical y a las políticas educativas en nuestro campo, además, no han quedado fuera las investigaciones que, si bien se centran en otras artes o disciplinas, utilizan la música como puente entre ellos y nosotros.

A este evento dieron realce, además de cada uno de los ponentes que conformaron los simposios, un selecto grupo de conferencistas y talleristas nacionales e internacionales, que son referentes de la investigación musical y que de la manera más desinteresada decidieron sumarse a esta iniciativa y compartir un poco de la experiencia y entusiasmo con la que asumen gallardamente la empresa de la investigación en música.

En el primer día de esta jornada, tuvimos la conferencia magistral del destacado musicólogo venezolano radicado en Medellín, Juan Francisco Sans titulada: “La edición de uso en la música antigua latinoamericana: “Arias Antiguas del Nuevo Mundo” trabajo que fue merecedor del financiamiento de la Fundación Cultural Grammy Latino y que sin lugar a dudas supone una puesta en valor de la música vocal latinoamericana. Esta conferencia además culminó con una presentación artística de una selección de estas arias a cargo de la Lcda. Silvina Martino, soprano proveniente de la ciudad de Buenos Aires y del Dr. Juan Francisco Sans al piano.

Durante el segundo día de encuentro, nos adentramos en la temática de música de vanguardia, y la conferencista invitada para este espacio fue la distinguida compositora radicada en Guayaquil y docente de la Universidad de las Artes, Dra. Adina Izarra, con la temática “La interactividad electrónica como herramienta en la ejecución instrumental”. En esta conferencia pudimos disfrutar de una demostración de algunos métodos y competencias que los ejecutantes deberían adquirir para asumir este reto interpretativo.

La Dra. Ketty Wong Cruz, eminente musicóloga ecuatoriana radicada en Estados Unidos, donde se desempeña como profesora de musicología y etnomusicología de la Universidad de Kansas, nos visitó y presentó durante el tercer día de nuestro encuentro, una conferencia con el tema “La Música Nacional en el Ecuador” y que en sus propias palabras se “trata de una exploración de los diversos significados que el término música nacional tiene en el imaginario de los ecuatorianos”.

En estas primeras Jornadas de Investigación Musical, contamos con una interesante oferta de talleres, pensados en la necesidad de capacitación de los docentes, investigadores y estudiantes locales y nacionales, es así que durante los tres días que duró el evento, se desarrolló el Seminario de Introducción a la Catalogación Musical con Muscat-RISM, a cargo de los profesores Rodrigo Balaguer y Lucas Reccitelli de la Universidad Nacional de Córdoba-Argentina, y que sabemos que sin lugar a dudas ha sido un paso fundamental en el inicio de la formación en esta área de la documentación musical tan poco desarrollada a nivel nacional y que como resultado inmediato ya ha comenzado a producir el tejido de redes, lo que resulta muy necesario para poder continuar en algunos casos, e

iniciar en otros, los procesos de registro y ordenamiento de archivos y repositorios musicales en la ciudad de Loja y el país.

El taller de producción musical fue desarrollado por el Ing. Daniel Orejuela docente de la Universidad de las Artes, y permitió formalizar y actualizar los conocimientos en esta área profesional en sus diferentes fases y procesos. La actividad de la Producción Musical en la localidad se ha venido dando al menos en buen porcentaje de manera autodidacta y sin mayores referencias externas. Esperamos que el taller haya podido abrir nuevas posibilidades y que despierte las curiosidades necesarias para convertir la producción musical en nuestra Universidad y Provincia en un recurso de posicionamiento para los artistas y redunde en emprendimientos autosostenibles.

La voz es el instrumento musical con el que todos nacemos, pero su desarrollo técnico y expresivo es una ardua tarea que asumen los cantantes. Bajo esa premisa se desarrolló el taller para cantantes líricos, “La voz que está en vos”, a cargo de la Lic. Silvina Martino que nos visitó de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires-Argentina y en el que se adquirieron herramientas para el perfeccionamiento técnico de los participantes.

El uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la creación musical tuvo también su espacio en JOIM con el taller “Interfaces de control para música electrónica en vivo” a cargo del Compositor de origen colombiano Fredy Vallejos y que permitió mostrar la adaptabilidad de la tecnología a las necesidades expresivas y conceptuales del artista.

Como necesario complemento a la apretada agenda académica se realizaron dos presentaciones artísticas, una en el cierre de cada jornada, y que fueron pensadas de acuerdo con las áreas temáticas de cada uno de los días de este encuentro. De esta manera, el primer concierto estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica del Municipio de Loja y la pianista Marianela Arocha, en él pudimos disfrutar de un repertorio centrado en la música académica de compositores nacionales y locales, en algunos casos, estrenos mundiales.

El segundo concierto se trató de una demostración de las nuevas vanguardias compositivas, donde la música electrónica y electroacústica tuvo el protagonismo con obras de compositores nacionales e invitados internacionales de estos estilos.

Creímos necesario realizar un pequeño recuento de los que fueron las JOIM 2020, siendo que resultado de este conjunto de actividades académicas y artísticas se refleja en este libro de memorias. En él, vemos agrupadas las diferentes comunicaciones y conferencias leídas durante el evento; las cuales se organizaron de acuerdo con las siguientes áreas temáticas:

Conferencias Magistrales

Parte I: estudios históricos y patrimoniales:

Parte II: música de vanguardia e interdisciplinariedad

Parte III: Educación musical

Por su parte en el apéndice Reseñas de Conciertos, además de incluir lo referido en relación a las dos presentaciones artísticas principales, se ofrece la posibilidad - a partir de la incorporación de un código QR-, de volver a vivir la experiencia artística visualizando las grabaciones conservadas, lo que además se constituye en un medio para la difusión de mucha de esta música, hasta ahora, poco conocida.

Esperamos pues, que cada una de las comunicaciones acá incluidas sean fuente de reflexión y diálogo, con el fin único de seguir contribuyendo a la academia y al desarrollo de la investigación musical a nivel local, nacional y latinoamericano.

Msc. Chemary Larez

Docente-Investigadora UNL

Coordinadora del comité organizador de JOIM Loja 2020

Editora.

CONFERENCIAS

JUAN FRANCISCO SANS

Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

jfsans@gmail.com

Profesor Ejecutante de Piano, Maestro Compositor, Licenciado en Artes, Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana y Doctor en Humanidades. Sus composiciones son a menudo ejecutadas por destacados intérpretes en muchas partes del mundo, y han sido publicadas en Venezuela y USA. Ha sido curador de las colecciones "Clásicos de la literatura pianística venezolana" (11 volúmenes) y de la integral de la obra sinfónica del maestro Juan Bautista Plaza, entre muchos otros trabajos musicológicos que ha publicado. Es profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Actualmente es profesor del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Arias Antiguas del Nuevo Mundo

Resumen

Alessandro Parisotti (1853-1913) publicó en 1885 *Arie antiche*, una antología de arias y canciones barrocas italianas a solo de los siglos XVII y XVIII de compositores de ese período, en versión para voz y piano. Su idea era rescatar un repertorio de canciones y arias totalmente desconocidas para su época y proveer modelos del arte del canto italiano. Logró un inmediato éxito editorial, publicó dos volúmenes adicionales en 1890 y 1900. Esta antología se constituyó en una de las piedras miliare del movimiento de música antigua, y muy pronto se ganó el favor de las cátedras del arte lírico, convirtiéndose en libro de texto obligado en todos los institutos de enseñanza de canto, lugar que todavía ocupa de forma indisputable. Su amplia difusión coadyuvó a imponer el italiano como lengua “natural” del canto, dejando de lado tradiciones como la alemana, la inglesa, la francesa y la española. Con el ánimo de rescatar una de estas tradiciones – la española, y más específicamente, la hispanoamericana– emprendimos el proyecto titulado *Arias antiguas del Nuevo Mundo*. El libro –inspirado en Parisotti– contiene arias para voz y piano en castellano compuestas durante los siglos XVII y XVIII en las capillas musicales de la América colonial. Se trata de un repertorio virtualmente desconocido por los cantantes de hoy, pero de inmenso valor musical, literario, histórico y pedagógico. Ponemos así a disposición en una edición de uso, un repertorio de muy difícil acceso. El proyecto fue financiado por la Fundación Cultural Grammy Latino, y publicado por la Universidad Central de Venezuela bajo licencia de *Creative Commons*. Este artículo expone los criterios editoriales e interpretativos del trabajo, y procura comprender su importancia para una educación musical acorde con los valores más genuinos de nuestra historia cultural latinoamericana.

Palabras clave: Alessandro Parisotti, Música antigua, Arias, Música para voz y piano, Música Barroca

Abstract

Alessandro Parisotti (1853-1913) published in 1885 *Arie antiche*, an anthology of Italian baroque arias and songs from 17th and 18th centuries, written by composers

of that time, in a version for voice and piano. His idea was to rescue a repertoire of songs and arias totally unknown in XIXth century, and to provide models of the art of the “true” Italian singing. The book achieved immediate success. He published two additional volumes, in 1890 and 1900. This anthology became one of the milestones of the early music movement, and soon gained favor between the teachers of lyrical art, becoming a textbook, required in all singing teaching institutes, a place that still occupies indisputably. Its wide diffusion helped to impose Italian as the “natural” language of singing, leaving aside German, English, French and Spanish traditions. With the aim of rescuing one of these traditions -the Spanish one, and more specifically, the Latin American one- we undertook the project entitled *Arias Antiguas del Nuevo Mundo* (Ancient Arias of the New World). The book –inspired by that of Parisotti- contains arias for voice and piano in Spanish, composed during the seventeenth and eighteenth centuries in the musical chapels of colonial America. It is a repertoire virtually unknown by today's singers, but of immense musical, literary, historical and educational value. Thus, we make available a repertoire that is very difficult to access in a practical edition. The project was funded by the Latin Grammy Cultural Foundation, and published by the Central University of Venezuela under a *Creative Commons* license. This article exposes the editorial and interpretive criteria used in the work, and assess its importance for a musical education in accordance with the most genuine values of our Spanish-American cultural history.

Keywords: Alessandro Parisotti, Early Music, Arias, Music for voice and piano, Baroque Music.

Las Arias Antiguas Como Insumo Didáctico

La casa Ricordi de Milán publicó en 1885 un libro de partituras titulado *Arie antiche*, con una antología de arias y canciones barrocas a solo de los siglos XVII y XVIII, piezas arregladas para voz y piano por Alessandro Parisotti (1853-1913), de compositores italianos como Bononcini, Caldara, Carissimi, Cesti, Jommelli, Legrenzi, Leo, Lotti, Marcello, Martini, Paisiello, Pergolesi, Piccini, Antonio y Domenico Scarlatti, Vivaldi, Traetta, además de otros autores como Gluck y Händel, que escribieron música original con texto en italiano. La idea de Parisotti –expresada de manera explícita en el prefacio de su libro– era la de rescatar de un innmercido olvido todo un repertorio de música para voz con acompañamiento instrumental (ora con orquesta, ora con continuo) de compositores que eran ya totalmente

desconocidos en su época. Su pretensión era proveer a sus contemporáneos de modelos del genuino arte del canto italiano, que permitieran “purificar el gusto” a través de una “resurrección de lo antiguo”. Parisotti “exhumó” –según sus propias palabras– una inmensa cantidad de antiguas ediciones y manuscritos de autores italianos barrocos, de donde tuvo forzosamente que seleccionar unas pocas obras para publicar en su antología, dejando por fuera mucha música de excelente factura. Pero vista la inmediata y magnífica recepción que tuvo la antología, publicó con la misma casa Ricordi un segundo volumen en 1890 y, luego, un tercero en 1900. Estos volúmenes incluyeron arias de Bassani, Blangini, Bononcini, Caccini, Cavalli, Cesti, Cherubini, Cimarosa, Del Leuto, De Luca, Durante, Falconieri, Fasolo, Gasparini, Giordani, Marcello, Monteverdi, Paradies, Pergolesi, Peri, Piccini, Rontani, Rosa, Sarro, Scarlatti, Spontini, Stradella, Tenaglia, Traetta y Vinci, e igual que en el primer volumen, piezas de autores no nativos, pero que escribieron música original con letra en italiano, como Dalayrac y Händel.

En 1894, la casa Schirmer de Nueva York publicó una antología bilingüe del trabajo de Parisotti, con traducciones al inglés a cargo de Theodor Baker, que tuvo un éxito editorial sin precedentes. Por su genuina propuesta, originalidad, accesibilidad y buen criterio editorial, el texto de Parisotti se constituyó en una de las piedras miliare de lo que hoy llamamos la “música antigua”, indiscutiblemente ha contribuido de manera crucial al *revival* del período barroco que se verificaría, no obstante, ya bien entrado el siglo XX. Aunque la colección estaba expresamente destinada a suplir de “música de cámara italiana” a las salas de concierto y a los salones privados, se ganó el inmediato favor de profesores y estudiantes del arte lírico, convirtiéndose en el libro de texto por antonomasia de todas las cátedras de canto de los conservatorios y escuelas de música del mundo, lugar que todavía hoy ocupa de forma indisputable.

Las ininterrumpidas reediciones hasta nuestros días, dan testimonio de que las *Arias antiguas* de Parisotti han constituido uno de los éxitos más resonantes en la historia de la edición musical. Su amplia difusión como texto escolar coadyuvó definitivamente a imponer el italiano como lengua “natural” del canto, estableciendo así un canon que dejó de lado importantes y antiguas tradiciones del arte lírico como la alemana, la inglesa, la francesa y la española. A partir de Parisotti, el canto lírico es canto italiano por excelencia.

Ha sido precisamente con el ánimo de rescatar una de esas relegadas tradiciones de canto, que me animé a producir algo similar con la música barroca en idioma español escrita en Hispanoamérica, más de 130 años después de que Parisotti hiciese lo propio con la italiana. El resultado ha sido la publicación de la antología *Arias Antiguas del Nuevo Mundo*, que recoge más de una treintena de arias, cantadas, oratorios, minuets, seguidillas y villancicos (con sus respectivos recitativos) de compositores de la América española. La publicación se hizo en 2018 bajo los auspicios de la Fundación Cultural Grammy Latino y el Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. Sin que se pueda considerar en sentido estricto como un trabajo musicológico –Parisotti tampoco lo pretendió en su caso– me di a la tarea de recopilar toda la música disponible para voz sola con acompañamiento instrumental, compuesta en las provincias ultramarinas del Imperio Español en los siglos XVII y XVIII, histórica y estilísticamente coincidente con el periodo trabajado por Parisotti. Esta música fue compuesta para las capillas musicales de catedrales, conventos y cortes virreinales en los territorios de la América española. Salvo para los especialistas en música antigua hispanoamericana, se trata de un repertorio prácticamente desconocido por la mayoría de los cantantes actuales, pero de inmenso valor musical, literario e histórico, cultivado en el Nuevo Mundo durante los dos últimos siglos del periodo de dominación hispánica. Maestros como Esteban Salas (1725-1803), Manuel de Sumaya (1678-1755), Esteban Ponce de León (ca. 1692-175?), Juan de Herrera (ca. 1665-1738), Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), José de Orejón y Aparicio (1705-1765), Rafael Antonio Castellanos (1765-1791), Manuel José de Quiroz (1738-1765) o José Francisco Velásquez “el joven” (1781-1822) –quienes ejercieron su magisterio musical en un gigantesco ámbito geográfico que abarcó el Virreinato de la Nueva España (Catedrales de Oaxaca, Puebla y México), el Virreinato de Nueva Granada (Catedral de Bogotá), la Capitanía General de Guatemala (Catedral de Guatemala), el Virreinato del Perú (Catedral de Lima y Seminario San Antonio Abad del Cuzco), la Capitanía General de Cuba (Catedral de Santiago) y la Capitanía General de Venezuela (Catedral de Caracas y Oratorio de San Felipe Neri) – recorren este trabajo con composiciones originales, equiparables en lirismo, calidad musical y técnica a las de sus contemporáneos italianos.

Parte de la música que reproduce en la antología había sido ya previamente editada y/o publicada en sus versiones originales con orquesta por destacados musicólogos hispanoamericanos como Samuel Claro Valdés, Egberto Bermúdez, Miriam Escudero, Diana Fernández Calvo, Alfred Lemmon, Omar Morales

Abril, Aurelio Tello, Bernardo Illari y Montserrat Capelán, a quienes estoy profundamente agradecido por su generosidad y apertura para con este proyecto. De esas publicaciones, la mayoría se encuentra agotada y fuera de circulación, por lo que el acceso de los intérpretes a estos recursos es harto difícil. Se trata además en todos los casos de ediciones musicológicas, con amplios aparatos críticos, en libros grandes y pesados, sin contar con las partes instrumentales requeridas para su ejecución, y no necesariamente pensadas para ponerlas en un atril. Otra parte de la música que incluí en el volumen se encontraba totalmente inédita hasta la fecha, en partes manuscritas en ignotos archivos musicales de América Latina. En el estado en que se encuentran tales materiales –los publicados y los que no– resulta muy difícil de utilizarlos en las cátedras de canto. Se requiere para ello de una adaptación especial si se desea darles ese uso. De hecho, ni estas obras, ni las que Parisotti publicó el siglo antepasado, fueron concebidas originalmente para la enseñanza. Resulta pues indispensable adecuarlas a los usos y costumbres de las cátedras de canto, sin dejar de tomar en cuenta las más escrupulosas prácticas filológicas. Precisamente por ello, su adaptación a nuestros tiempos conlleva un sinnúmero de retos que procuré sortear de la manera menos invasiva en mi trabajo, pero también más eficiente posible: sin duda un equilibrio bastante difícil de lograr.

Mi idea, como la de Parisotti, es estimular a los cantantes líricos formados y en formación –especialmente a los que estudian y trabajan en América Latina y España– al estudio cada vez más intenso y profundo de la música barroca de nuestro continente, poniendo a su disposición estas partituras en un formato plenamente accesible para ellos. Tal como ocurrió con Parisotti y sus tres volúmenes de arias antiguas, existe material suficiente como para elaborar al menos dos volúmenes más, similares al ya publicado, tarea en la estoy abocado en los actuales momentos. Además de los autores ya incluidos en el primer volumen, estoy trabajando con otros ilustres compositores del mismo periodo como Roque Ceruti, Ignacio de Jerusalem, José Cascante o Matheo Tollis de la Roca; así mismo, con otros menos conocidos como Juan de Valdivieso, Bernardo Tría, Martín Francisco de Cruzelaegui, Joseph Roca y Juan de Navas. También intento ubicar obras de las cuales apenas tengo conocimiento por catálogos, como las de Juan Hidalgo, Simón Martínez, Miguel Tadeo de Ochoa, Matías Ruiz, Joseph Gavino Leal, Francisco Javier Ortiz de Alcalá, Joseph Pérez, Martín Cuevas, Diego Lunas, Juan de Navas y José de Loayza; tarea ardua e ingrata en un continente con tan pocas facilidades como el nuestro, se trata de muchos autores apenas conocidos, de cuya música no se sabe mucho, por no decir nada.

Carece totalmente de sentido hacer una edición crítica de esta música si había de cumplir con las metas propuestas en los párrafos precedentes. La oferta explícita de *Arias Antiguas del Nuevo Mundo* resulta de por sí un imposible histórico: una partitura piano-vocal de esta música para uso de estudiantes. Esto obliga forzosamente a un ejercicio de traducción, adaptación y actualización de música escrita para un orgánico instrumental específico (por defecto voz, dos violines, eventualmente viola y continuo), a un nuevo formato para voz y reducción a piano, inexistente en el período barroco. Dada la disponibilidad de estupendas ediciones críticas de muchas de estas obras a cargo de los más destacados musicólogos del continente, consideré más que suficiente recurrir a este magnífico material como fuente de mi trabajo, para elaborar a partir del mismo una edición que permitiese a los intérpretes un acercamiento inicial a esta música. La idea es divulgarla para que, una vez los cantantes la hayan probado, se animen a profundizar en una interpretación históricamente informada de este mismo repertorio y recurran a las ediciones críticas. Utilicé para ello materiales provenientes de trabajos como la *Antología de la Música Colonial en América del Sur* de Samuel Claro Valdés (1974); la *Antología de música religiosa. Siglos XVI-XVIII. Archivo capitular Catedral de Bogotá* de Egberto Bermúdez (1988); *Esteban Salas y la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba. Villancicos y Cantadas de Navidad* de Miriam Escudero (2002); *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco* de Diana Fernández Calvo (2010); *La música de Guatemala en el siglo XVII* de Alfred Lemmon (1986); los Villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco de Omar Morales Abril (2005) y el *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca: Cantadas y Villancicos* de Manuel de Sumaya de Aurelio Tello (1994); obras todas que cuentan con todo el aval y la seriedad de sus muy prestigiosos editores. También recurrí a transcripciones no publicadas, como las realizadas por Bernardo Illari y Montserrat Capelán de obras de Orejón y Aparicio y de Velásquez, cedidas muy gentilmente por sus autores para los fines de este trabajo.

Sin embargo, no todas las piezas fueron tomadas de fuentes de segunda mano. Para el primer volumen, transcribí especialmente algunos manuscritos de obras de Rafael Antonio Castellanos y Manuel José de Quiroz, provenientes del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, acción que seguramente haré con más frecuencia en los volúmenes sucesivos, dado el agotamiento que hice en este de las fuentes impresas.

Notas Sobre El Repertorio

Seleccioné el repertorio incluido en este volumen de *Arias Antiguas del Nuevo Mundo*, procurando una representatividad –aunque fuera mínima– de la música hecha en los tres grandes virreinos del Imperio Español durante los siglos XVII y XVIII (excluyendo al tardío del Río de la Plata), así como las importantes capitanías generales de Cuba, Venezuela y Guatemala. Si bien algunas regiones parecieran sobrerrepresentadas y otras subrepresentadas en la muestra, en realidad ello obedece al peso relativo de la actividad musical en esos lugares. Manuel de Sumaya es un compositor con un extenso catálogo de arias, por lo que México y este autor ocupan un lugar preponderante en el libro, en tanto que las dificultades de acceso a los archivos eclesiales como en Colombia, por ejemplo, da apenas para ejemplos de compromiso. No obstante, es mi aspiración que con la publicación de este texto se estimule la búsqueda de estas fuentes en archivos coloniales, lo que permite un estudio más profundo de estos repertorios.

El libro incluye la cantada de navidad *Tu mi Dios entre pajas* de Esteban Salas, publicada en la estupenda edición de la opera omnia de este compositor cubano llevada a cabo por Miriam Escudero. Esteban Ponce de León escribió su ópera *Venid, venid, deidades*, publicada por Samuel Claro Valdés y Diana Fernández Calvo, de donde extraje arias como *Yo su madre segunda*, *Si en noble competencia* o *Yo que Arequipa soy*. *Corazón osado mío*, también de Ponce de León, es una obra que podría equipararse en belleza, complejidad armónica, fuerza retórica e intensidad expresiva a *Lasciatemi morire* de Claudio Monteverdi. De José de Orejón y Aparicio encontramos las extraordinarias arias *Mariposa* –un ejemplar notable–, *Triunfa feliz* y *Sube Reina feliz*. Del ámbito del Virreinato del Perú hallamos también *Barquero que surcas* y *Ceda la niebla fría* de Tomás de Torrejón y Velasco. *De la alta providencia* de Juan de Herrera es lamentablemente el único ejemplar colombiano incluido en la antología, tomado de una edición de Egberto Bermúdez donde publica música de la Catedral Primada de Bogotá. Espero poder incluir muchos más en el próximo volumen. Del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, transcribí y reduje al piano *Oigan una jacarilla* y *A Bethlem aquesta noche* de Manuel José de Quiroz; así como *Inverso el orden* (con letra alternativa *Al norte fija*), *¡Ay! Ténganmele*, *Oigan una Xacarilla*, *Vaya de jácara amigos* y *Quédate en paz* de Rafael Antonio Castellanos. Como ya dije, el compositor más representado en la antología es el mexicano Manuel de Sumaya con las siguientes obras: *Alegres luces del día*, *Como aunque culpa*, *El de Pedro*

solamente, Ya la naturaleza redimida, Como glorias el fuego, Si ya a aquella nave, Pescador soberano y Oh, muro más que humano. Fueron publicadas originalmente por Aurelio Tello. Tuve acceso a la música del venezolano José Francisco Velásquez (el joven) gracias a las transcripciones de Montserrat Capelán, de quien publiqué *Cruz, árbol el más noble y Por más que el fiero Averno.* Finalmente, incluí dos anónimos de estilo barroco temprano, *Un juguético de fuego y Zagales que me oyen.*

Entre las piezas incluidas en la antología, destaca muy especialmente el aria *Inverso en orden* de Castellanos, escrito en honor a San Pedro Apóstol, que también puede ser utilizada como aria de profesión de monja bajo el título de *Al norte fija*. El manuscrito provee letras diferentes para cada una de las ocasiones. El caso es muy curioso desde el punto de vista estructural, porque para la primera versión, la única letra disponible organiza el texto musical como un *aria da capo* convencional (ABA) precedida de un *arioso*; mientras para la segunda, provee dos letras para el *arioso*, y seis para el aria, lo que convierte la pieza en un villancico con estribillo (el arioso) y coplas (el aria). Visto el interés musical que reviste el contraste entre ambas versiones –dependiente exclusivamente de la letra– así como los diferentes usuarios a los que va dirigido (evidentemente en el caso del aria de profesión la intérprete es una mujer), me animé a publicar las dos versiones.

Ha habido algunos casos en los que fue necesario reconstruir parcial o totalmente la obra por problemas severos o ausencias en la fuente. Ello ocurrió, por ejemplo, con el “minuet de hábito” *Quédate en paz* de Castellanos, carente de la parte del continuo, lo reconstruí según criterios armónicos y contrapuntísticos de la época. Se llama “de hábito” porque está destinado –como en el caso de *Al norte fija*, que ya mencioné– a la despedida de una novicia que va a profesar. Las tomas de hábito solían celebrarse con la pomposidad de un desposorio (al fin y al cabo, las monjas son sponsa *Christi*), con fiestas muy rumbosas e incluso bailes, por lo que este minueto cantado resulta un caso particularmente ejemplar.

En algunas otras piezas como *Corazón osado mío* de Ponce de León, hay evidencias de partes faltantes. Hube de suplirlas de alguna manera por el relleno armónico del continuo. El caso más dramático se presentó sin duda en *Por más que el fiero Averno* de Velásquez, del que se conserva únicamente la parte vocal con su letra. No obstante, a partir de los interesantes motivos y prolijidad de elementos constructivos musicales que esta provee, fue posible una reconstrucción total del acompañamiento muy idiomática –especulativa como toda intervención de este

tipo– que ha permitido recuperar plausiblemente uno de los escasos ejemplos existentes de oratorios a *solo* de los tiempos de la Capitanía General de Venezuela.

En el caso de la cantada de navidad *Pescador soberano* de Sumaya, solo se utilizó la primera aria con su recitativo. Si bien existe la música para un segundo recitativo y unas coplas finales, carecen de letras por lo que una eventual reconstrucción de estas secciones hubiese requerido del concurso de un poeta experto en villancicos dieciochescos.

En todos los casos, indiqué las fuentes utilizadas para cada una de las obras a objeto de que los interesados pudiesen recurrir eventualmente a ellas para consultas musicológicas, o para que los intérpretes puedan hacer una versión con la disposición instrumental original.

Criterios de Edición Utilizados

La idea de este libro jamás fue hacer una edición crítica o musicológica. Por el contrario, estando este libro dirigido particularmente a estudiantes, usualmente no especializados en la interpretación de música barroca (menos aún la de origen hispanoamericano), carecía de sentido dejar a su criterio decisiones que no deberían tomarse sin contar con la sólida formación e información requerida. Muchas de estas decisiones demandan de un buen bagaje de conocimientos de interpretación y estilo de la música del periodo con los que ni siquiera muchos intérpretes profesionales cuentan. En tal sentido, decidí resolver definitivamente todas aquellas indicaciones opcionales que están en los textos, asumiendo como editor la responsabilidad de fijarlas de una manera definitiva en forma silente. Se trata, pues, de una edición de uso.

La reducción para piano ha constituido sin duda uno de los más grandes desafíos de esa antología. La mayoría de las obras seleccionadas está escrita para una orquesta de arcos, con violines primeros (en ocasiones como único violín), violines segundos, muy eventualmente violas, y el infaltable continuo. Solamente *Cruz, árbol el más noble* de José Francisco Velásquez “el joven”, incluye trompas; e *Inverso el orden* (o su otra versión, *Al norte fija*) de Rafael de Castellanos, dos flautas y dos trompas. El problema es que la gran potencia dinámica del piano moderno supera con creces la de la pequeña orquesta barroca (con cuerdas de tripa) para la que se pensó la mayoría de estas obras (Paton, 1991, pág. 7).

Resulta por tanto muy difícil equilibrar la natural pujanza y densidad del piano contemporáneo con la discreta sonoridad y ligereza de los acompañamientos requeridos por esta música. Teniendo esto en mente, procuré recoger todos los elementos musicales concomitantes sin sacrificar partes o líneas sustanciales del original, pero traduciendo de la manera más idiomática posible para el piano la correspondencia de registros entre voces e instrumentos, así como los efectos instrumentales (trémolos, articulaciones, planos dinámicos, texturas orquestales, etc.), contando con todas las posibilidades y limitaciones del piano como medio expresivo (incluyendo los pedales) para emular en lo posible una sonoridad que no traicione del todo el espíritu original del estilo y de las obras. En esto resultaron invalorable los consejos que ofrece la escasa literatura existente sobre esta práctica editorial tan importante en la difusión masiva de la música con orquesta, como el ya bastante antiguo –pero aún vigente– *Reducción al piano de la partitura de orquesta* de Hugo Riemann (2005), o los artículos más recientes de Veit y Ziegler (2013) sobre las técnicas de la reducción pianística en la ópera o el de Sylvie Bouissou (2012) sobre el papel del clavecín en la orquesta francesa del siglo XVIII.

La reducción debía recoger –además de lo que hace cada instrumento escrito explícitamente por el compositor– la parte del continuo omnipresente en las obras incluidas en esta selección, que ha de ser resuelta y refundida con el resto de las partes orquestales, siguiendo en lo posible las convenciones vigentes para esta práctica en los siglos XVII y XVIII en el Imperio Español. Además de atender a las sugerencias hechas por los editores para el continuo, se recurrió a lo preceptuado por Joseph de Torres en sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa* (1702), un socorrido texto de la época, ampliamente difundido en el continente americano. El continuo aflora en aquellas piezas que cuentan con recitativos secos, resueltos en este caso de la manera más simple posible, pero donde son, por supuesto, totalmente bienvenidos eventuales aditamentos del pianista (arpegiados de los acordes, cambio de posición y disposición de los acordes de la mano derecha, añadidura de notas de paso o bordaduras, adornos, etc.) de acuerdo con su menor o mayor habilidad y criterio en estas lides. El continuo se hace también evidente en las obras escritas para voz y bajo, como *De la alta providencia* de Juan de Herrera, *Barquero que surcas* o *Ceda la niebla fría* de Torrejón y Velasco o estas dos piezas anónimas que se han incluido en la selección: *Un juguético de fuego* o *Zagales que me oyen*. La resolución propuesta por mí, como ocurre

siempre en estos casos, fue absolutamente opcional, resolviéndola de forma diferente a la de las fuentes de donde las tomé y dejando al pianista la libertad de intentar otras alternativas para la mano derecha si las considera mejores, más expresivas o más eficientes que las provistas por mí. La mano izquierda recoge lo escrito para el bajo en las fuentes de manera fidedigna y salvo, cuando se duplica en octavas o cuando se trata de una pieza transportada, la nota más grave de cada acorde es la nota escrita por el compositor.

Como es esta una antología pensada con un carácter eminentemente didáctico –sin descartar su uso en conciertos– opté por un registro medio de la voz, factible de ser abordado por la mayoría de los cantantes, evitando los extremos agudos o graves de un registro vocal promedio. Si bien la mayoría de las obras incluidas la dejé en la tonalidad original, otras requirieron de transporte, a fin de adaptarla a un rango promedio. El transporte de la música vocal fue una práctica común en esa época (Paton, 1991, pág. 6), que no se consideraba una afrenta al compositor ni a la obra. Hay que recordar, además, que el patrón de afinación era en la era barroca bastante más bajo que el actual, pudiendo en ocasiones llegar hasta un tono grave debajo del la 440 habitual de nuestros tiempos. Por tanto, algunas obras como *Vaya de jácara amigos* de Castellanos la bajé un tono (de *re a do menor*), facilitando sensiblemente la emisión de los reiterados pasajes agudos de la pieza por parte del cantante. A otras como *Ya la naturaleza redimida de Sumaya*, la subí un tono (de *fa a sol mayor*), para evitar notas extremadamente graves. No obstante, y pese a ser una práctica habitual, la transposición no está libre de obstáculos. Si bien cuando se trata de piezas para voz y continuo constituye un procedimiento relativamente simple, no lo es cuando la obra cuenta con acompañamiento de orquesta, porque en tal caso ocurren severas distorsiones debido al transporte del registro instrumental original, tema que hay que resolver de la mejor manera posible, sobre todo si se trata de transposiciones a intervalos relativamente grandes. Algunas piezas escritas originalmente para voces graves, como *Si en noble competencia* de Ponce de León, *Por más que el fiero Averno* de Velásquez o *Pescador soberano* de Sumaya, han sido transportadas una cuarta hacia arriba, en tanto que otras como *Si ya aquella nave* o *Como glorias el fuego* de Sumaya debieron ser subidas una quinta. Otras para voces sobreagudas como *Oigan una jacarilla* de Manuel José de Quiroz, original en sol menor, fue transpuesta de una cuarta grave a re menor. Si bien esto no ofrece inconvenientes para fines pedagógicos o de conciertos en mi versión con acompañamiento de piano, resulta un obstáculo insalvable al intentar hacerlo con la orquestación original, porque

los registros instrumentales están tan trastocados que simplemente no resultan viables. En este caso, deben ser cantadas preferiblemente por voces con el registro para el cual fueron escritas originalmente.

En este primer volumen, tomé la decisión de normalizar y actualizar el castellano utilizado en las letras, especialmente en lo referido al aspecto ortográfico. También los signos de puntuación, incluyendo los de admiración e interrogación, así como su uso en las interjecciones. La poesía barroca española puede resultar en ocasiones inextricable, y su construcción gramatical y sintáctica extremadamente críptica por el uso constante de retruécanos y otras figuras, por lo que el correcto uso de la puntuación puede ayudar al mejor entendimiento de un pasaje. Se ha procurado, por tanto, aclarar la puntuación, añadiéndola u omitiéndola a discreción cuando ello ha contribuido sin lugar a dudas a mejorar la comprensión del texto. Lamentablemente, las fuentes son muy asistemáticas en lo que a esto respecta, y tampoco se dispone de los textos originales, tal como existían antes de que el compositor los musicalizara. Otro aspecto a considerar con respecto al texto, es la colocación de las sílabas en la línea melódica de acuerdo con la prosodia. En muchos casos, las fuentes suelen ser muy poco claras, cuando no francamente absurdas, con sílabas tónicas en tiempos débiles, sílabas átonas en tiempos fuertes o, simplemente, presentando el texto sin verticalidad alguna con la música que está arriba (e incluso, abajo). Aquí procuré una solución plausible atendida a reglas elementales en la que privase la concomitancia entre prosodia y métrica musical. En cuanto al estilo del texto, eliminé la prolijidad de mayúsculas. Las reservé para cuando se alude directamente a las personas divinas como Dios, Señor, Mesías, Redentor, Nuestra Señora, Virgen o Niño Dios; a nombres propios de astros como Sol y Luna o a nombres propios de instituciones y festividades como Iglesia o Navidad; pero las eliminé en cielo, infierno, alma, nube, santo o fe, que abundan en estas letras. Cuando las piezas no tienen título original asignados por el mismo autor (como es el caso de aquellas arias extraídas de la ópera-serenata *Venid, venid deidades* de Ponce de León), coloqué como tal el incipit de la letra del recitativo.

Normalicé también el propio texto musical a los efectos de facilitar lo más posible la lectura de la partitura. Por ejemplo, la cercanía de este repertorio al universo modal renacentista explica la persistencia de armaduras de clave defectivas en algunas obras (por ejemplo, la armadura de re menor –con un solo bemol– para una pieza efectivamente en sol menor). Su efecto práctico es

el incremento inútil del número de alteraciones accidentales a ser leídas en el texto, ya que lo que no está reflejado en la armadura debe ser incluido como alteración accidental en la música misma, cosa incómoda sobre todo para el pianista, que a menudo debe leer su parte a primera vista. Para evitar esto, actualicé dichas armaduras a los usos de la tonalidad actual. Otro asunto es el referente a la *semitonía subintellecta* tan común en ese período y que deja muchas dudas a los intérpretes acerca de qué opción tomar, en definitiva. Esto lo resolví también en todos los casos de manera silente: ya tendrán los estudiantes oportunidad de elegir en el futuro sus propias opciones con criterios propios. A la par, normalicé la notación rítmica, particularmente en aquellas composiciones escritas con caracteres mensurables, a los que especialmente los pianistas no están acostumbrados porque el repertorio escrito para su instrumento nunca lo exige así. Tomé también numerosas decisiones con respecto a los signos de repetición (barras, *D.C.*, *D.S.*, *segno*, *Fine*), usados de manera muy errática e imprecisa en muchas de las fuentes. Esta música suele ser muy precaria en cuanto al uso de dinámicas en la partitura, alternando en el mejor de los casos entre *forte* y *piano*. Además de aquellas dinámicas que efectivamente se encuentran escritas, también añadí entre corchetes otras derivadas de la estructura lógica de la obra (por ejemplo, *forte* para los *tutti*, y *piano* para los *solí* en el acompañamiento), o de la necesaria anulación de una dinámica previa. Sugerí además un metrónomo entre corchetes, ya que las fuentes no indican siempre el aire. Se requiere de un marco de referencia mínimo para tener una idea aproximada de cuáles deberían ser los *tempi* de esta música. Las articulaciones suelen estar colocadas también de manera muy asistemática, y son en ocasiones extremadamente idiomáticas, por lo que colocárselas a la parte de piano podría haber resultado un poco inoficioso, más allá de reflejar las arcadas que tocan los violines y violas. Por lo tanto, solo las coloqué en casos como el de las corcheas pareadas. En la línea de canto opté por la escritura convencional, colocando ligaduras cada vez que se vocalizaba un melisma, uniendo los corchetes o separándolos por cada sílaba si es el caso.

El trabajo de esta antología de partituras se realizó gracias a un generoso fondo de la *Latin Grammy Cultural Foundation*. Mi compromiso expreso con esa institución fue el de poner a disposición de la mayor cantidad de personas interesadas el contenido de este trabajo, con el fin de que se usara profusamente en los centros educativos del continente. Decidí, por tanto, apostar a publicar el material con el aval de una editorial académica –en este caso, el prestigioso Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela–

pero bajo una licencia *Creative Commons*, de modo que pudiera ser distribuido gratuita y libremente por la red. La partitura se encuentra actualmente disponible en repositorios muy conocidos de música licenciada en estos términos, como el portal *IMSLP Petrucci Music Library*; o en repositorios académicos como *Academia.edu* y *Researchgate*, de donde se puede descargar gratuitamente al buscarlo por el título de *Arias Antiguas del Nuevo Mundo*. La licencia permite incluir el PDF de la publicación en cualquier repositorio a título gratuito, y esto ya ha pasado efectivamente. La página de *Arias Antiguas del Nuevo Mundo* en *IMSLP* ha sido visitada al día de hoy 3.600 veces, 3.000 veces la de *Academia.edu* y 3.200 en *Researchgate*, lo que en un período de dos años y medio desde que apareció, implica un muy alto número de interesados para un tipo de material que podría considerarse bastante elitista. Espero que estas condiciones sean igualmente posibles con los próximos volúmenes que actualmente están en preparación.

He tenido la dicha y la oportunidad de acompañar al piano las arias del libro en diferentes escenarios y países (España, Ecuador, Colombia, Venezuela), con estuendos cantantes como Silvina Martino, Andrea Imaginario, Claudia Galavís, Cristina Núñez, Fabiana Sans, Carlos Godoy, y sus alumnos de la cátedra de canto del *Conservatorio del Tolima*, en todos los casos con gran receptividad tanto de los intérpretes como del público asistente. Asimismo, especialistas como Baltazar Zúñiga o Carmen Moreno han mostrado gran interés en este repertorio, bien sea en el ámbito de la interpretación o de la docencia. He tenido noticia de que el libro ya ha comenzado a ser utilizado en diferentes cátedras de canto en el continente, y que se ha incluido como repertorio opcional en algunos concursos de canto de Latinoamérica. Estoy por tanto convencido de que este libro va a tener el uso para el cual lo pensé inicialmente.

Por último, despido este artículo con la grata noticia de que el proyecto *A Modern Reveal: Songs & Stories of women composers*, iniciado de 2019, tiene prevista la pronta publicación de una antología con veinticuatro canciones y arias de compositoras del renacimiento y barroco italiano. El proyecto se inspira, cuándo no, en Parisotti, y, como el que les he presentado aquí, se ocupa de músicas que hasta ahora han estado relegadas de las historias y los escenarios oficiales.

Referencias

- Bermúdez, E. (1988). *Antología de música religiosa siglos XVI.XVIII*. Archivo Capitular Catedral de Bogotá. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia.
- Bouissou, S. (2012). *Entre notation et pratique musicale: le rôle du clavecin dans les opéras baroques en France*. En C. Reynaud, & H. Schneider, Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip (págs. 191-211). Genève: Bibliothèque Nationale de France, Librairie Droz.
- Claro Valdés, S. (1974). *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Escudero, M. (2002). *Esteban Salas y la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba*. Villancicos y Cantadas de Navidad. Libro Tercero. Valladolid-La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Glares Gestión Cultural.
- Fernández Calvo, D. (2010). *Música Dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
- Lemmon, A. E. (1986). *La música en Guatemala en el siglo XVIII. Antigua: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica*, Plumsock Mesoamerican Studies.
- Morales Abril, O. (2005). *Villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala*, Fundación Tomás Pascual, Centro de Estudios Folklóricos.
- Parisotti, A. (1885). *Arie antiche*. Milan: Ricordi.
- Parisotti, A. (1894). *Anthology of Italian Song of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Schirmer.
- Parisotti, A. (1895). *Anthology of Italian Song of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: G. Schirmer.
- Paton, J. G. (1991). *26 Italian Songs and Arias*. Van Nuys: Alfred Publishing.
- Riemann, H. (2005). *Reducción al piano de la partitura de orquesta*. Barcelona: Idea Books.
- Tello, A. (1994). *Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya*. México D.F.: Centro de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"-CENIDIM.
- Torres Martínez Bravo, J. (1702). *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpha*. Madrid: Imprenta de Música.
- Veit, J., & Ziegler, F. (2013). *Le riduzioni pianistiche di Carl Maria von Weber: testimoni per l'edizione di partitura delle sue opere teatrali? Con un excursus sulla storia della riduzione per pianoforte*. En M. Caraci Vela, La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. Volume III (págs. 379-439). Lucca: Libreria Musical Italiana.

KETTY WONG

Universidad de Kansas

ketwong@ku.edu

Miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, ex-becaria Fulbright y profesora de Musicología y Etnomusicología en la Universidad de Kansas, donde imparte clases de historia de la música europea, latinoamericana y culturas del mundo. Graduada en el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil. Tiene una maestría en Musicología por el Conservatorio Chaikovsky de Moscú, y una maestría y un Ph.D. en Etnomusicología por la Universidad de Texas en Austin. En el año 2010 recibió el Premio de Musicología de la Casa de las Américas con su estudio “La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador”. Una versión en inglés (2012) ganó el premio que la Sección de Estudios Ecuatorianistas otorga al mejor libro publicado sobre un tema ecuatoriano. También es autora del libro Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la Música (2004) y co-autora de los libros Corsino Durán Carrión: un trabajador del pentagrama (1994) y Julio Cañar (1993). Sus artículos sobre la música ecuatoriana han sido publicados en enciclopedias de música y revistas académicas nacionales e internacionales. Fue editora asistente de la prestigiosa Revista de Música Latinoamericana (1995-1997), bajo la dirección del Profesor Gerard Béhague, y presta asesoría musical a varias instituciones educativas y culturales del país. Actualmente investiga la recepción de la cultura occidental en China a través de la práctica de los bailes de salón y continúa su investigación de la música de Luis H. Salgado.

La Música Nacional en el Ecuador

Resumen

Música nacional es un término que la mayoría de ecuatorianos utiliza para referirse a la música popular de raíz ecuatoriana, como el pasillo, el pasacalle, el albazo y el sanjuanito. La visión de lo que es, o debería ser la música nacional en el Ecuador varía según el antecedente socioeconómico, étnico, racial y generacional de los individuos o grupos que hacen la identificación. Para unos, la música nacional está constituida por los pasillos de antaño, como Invernal y El alma en los labios, que son considerados un símbolo de la identidad ecuatoriana y representan la estética musical de las clases alta y media. Para otros son los nuevos pasillos y los sanjuanitos modernos de la década de 1970, que surgieron con los procesos de urbanización y modernización del país. Este artículo analiza la música nacional como una “metáfora” de la identidad nacional—es decir que las ideas y actitudes que tienen los ecuatorianos de diferentes clases sociales hacia las canciones que identifican como música nacional es sintomática de su visión de la nación y de sus connacionales. También se propone examinar los términos música rocolera y música chichera como formas de otredad, con los cuales las élites estigmatizan las expresiones musicales los indígenas y mestizos de las clases populares. En otras palabras, la inclusión o exclusión de los géneros o estilos musicales asociados con la población blanca, mestiza, indígena o afro-ecuatoriana revela como los ecuatorianos imaginan la configuración étnica y racial de la nación ecuatorianas desde su posición social. Este estudio está basado en la revisión de archivos históricos, fonográficos y hemerográficos, así como en una investigación de campo y entrevistas realizadas en Quito, Guayaquil, Madrid y New York (2001-2004).

Palabras clave: Música nacional, música rocolera, música chichera, identidad nacional, pasillo.

Abstract

Música nacional is a term that most Ecuadorians use to refer to popular music of Ecuadorian roots, such as the pasillo, the pasacalle, the albazo, and the sanjuanito. The vision of what música nacional is or should be varies according to the socioeconomic, ethnic, racial and generational antecedents of the individuals or groups

that make the identification. For some, *música nacional* is made up of the pasillos of yesteryear, such as "Invernal" and "El alma en los labios", which are considered a symbol of the Ecuadorian national identity and represent the musical aesthetics of the upper-middle classes. For others, *música nacional* is made up of the new pasillos and modern sanjuanitos composed in the 1970s, which emerged with the country's urbanization and modernization processes. This article examines *música nacional* as a "metaphor" for national identity - that is, the ideas and attitudes that Ecuadorians of different social classes have towards the songs that they identify as national music is symptomatic of their vision of the nation and of their co-nationals. This study also examines the terms *música roclera* and *música chichera* as forms of Otherness, with which the elites stigmatize the indigenous and mestizo expressions of the popular classes. In other words, the inclusion or exclusion of the musical genres or styles associated with the white, mestizo, indigenous or Afro-Ecuadorian population reveals how Ecuadorians imagine the ethnic and racial configuration of the Ecuadorian nation from their social position. This study is based on a review of historical, phonographic and newspaper archives, as well as fieldwork and interviews in Quito, Guayaquil, Madrid and New York (2001-2004).

Keywords: National music, roclera music, chichera music, national identity, pasillo.

Introducción

Este artículo examina la visión que tienen los ecuatorianos de lo que es, o debería ser, la *música nacional* en el Ecuador. Todo país tiene una música popular que lo identifica, y sus ciudadanos normalmente utilizan el nombre del país para referirse a ella; por ejemplo: la música brasileña, la música argentina y la música colombiana. Los ecuatorianos, en cambio, generalmente utilizan el término "música nacional" como sinónimo de "música ecuatoriana". Aunque sabemos que nuestra música es ecuatoriana, preferimos llamarla *música nacional*. A primera vista, esto parece un juego de palabras—la música nacional y la música ecuatoriana—¿acaso no son lo mismo?

Por lo general, los ecuatorianos asociamos la música nacional con el pasillo, un género musical que muchos consideran un símbolo musical de la ecuatorianidad. Cuando se habla del pasillo, se suele pensar en la música criolla o mestiza, la bohemia, el cortejo amoroso y un conjunto de emociones relacionadas con la tristeza, la nostalgia y el orgullo nacional. Sin embargo, la música nacional también incluye otros géneros musicales de procedencia indígena—como el

sanjuanito, el yaraví, el danzante y el yumbo—que no gozan del prestigio social que tiene el pasillo como un símbolo nacional.

La definición de lo que es la *música nacional* en el Ecuador varía según el antecedente socioeconómico, étnico, racial y generacional de los individuos o grupos que hacen la identificación. Por tanto, las ideas y las actitudes que tengan estos individuos y grupos hacia las canciones que identifican como música nacional es sintomática de su visión de la nación y de sus connacionales. En otras palabras, la inclusión o exclusión de los géneros o estilos musicales asociados con la población blanca, mestiza, indígena o afroecuatoriana revela como los ecuatorianos imaginan la configuración étnica y racial de la nación ecuatorianas desde su posición social. Por esta razón, propongo estudiar la música nacional como una “metáfora” de la identidad nacional ecuatoriana (Wong, 2012).

Aquí debo hacer una distinción entre la “música nacional” como un concepto genérico y descriptivo que alude a cualquier tipo de música que representa el sentimiento nacional de un pueblo, y el concepto prescriptivo de la “música nacional ecuatoriana”, que designa una antología de canciones compuestas en el período 1920-1950, las cuales han sido canonizadas como la música que representa el sentimiento nacional ecuatoriano. Esta antología consiste en versiones estilizadas de géneros musicales de origen indígena y mestizo. El primer grupo incluye el yaraví, el danzante, el yumbo y el sanjuanito. El segundo grupo está formado por el fox incaico, el albazo, el pasacalle y el pasillo. Debido a que el pasillo es considerado el símbolo musical del Ecuador, las élites ecuatorianas frecuentemente usan los términos “música nacional” y pasillo como si fueran sinónimos.

Desde fines del siglo XX los ecuatorianos han desarrollado dos imaginarios de lo que eso debería ser la *música nacional*, los cuales están basados principalmente en la transformación estilística y resignificación del pasillo y el sanjuanito, los dos géneros musicales más populares y emblemáticos del Ecuador. En términos generales, solemos pensar que el pasillo es una música mestiza y urbana, mientras que el sanjuanito es una música rural y de raíz indígena. El objetivo de este análisis no es determinar cuál de estos dos imaginarios de la música nacional es el correcto, sino más bien examinar cómo se manifiestan en el plano discursivo y sonoro las ideas que tienen los ecuatorianos de lo que es, o debería ser, la *música nacional*. Estas ideas constituyen una suerte de barómetro que mide y refleja las tensiones sociales, raciales y generacionales que existen en una sociedad compleja y multiétnica como es la ecuatoriana.

Este estudio está basado en una extensa investigación de campo realizada en Quito, Guayaquil, Nueva York y Madrid entre los años 2000 y 2004, cuando Ecuador atravesaba una de sus peores crisis económicas que condujo a la dolarización del país y a la emigración de más del 10% de su población. Por tanto, este estudio presenta una especie de radiografía musical de un período crítico para el país, que se caracteriza por intensos movimientos migratorios a Estados Unidos y Europa principalmente. El análisis está centrado en la ciudad de Quito, donde los dos imaginarios de la música nacional son más notorios; sin embargo, es necesario recordar al lector que cada ciudad del país tiene su propia dinámica social, por consiguiente, estos imaginarios pueden presentarse de distintas formas. La metodología de estudio también incluye una revisión exhaustiva de archivos históricos, fonográficos y hemerográficos, así como entrevistas a cantantes, compositores y un público diverso que escucha la música popular ecuatoriana en sus diversos estilos.

Desarrollo

El origen del término “música nacional” como sinónimo de música ecuatoriana es incierto. No se han encontrado evidencias que documenten el uso de esta frase en el siglo XIX. Según el sociólogo Hernán Ibarra (1998), este término está asociado con el surgimiento de la clase media y la oficialización de varios símbolos nacionales del siglo XX, como la bandera y el escudo nacional. Es posible que los ecuatorianos comenzaran a llamar “música nacional” a las primeras grabaciones de música ecuatoriana que las compañías discográficas internacionales realizaban en las décadas de 1910 y 1920, para distinguirla de la música popular de otros países.

Es interesante observar que, a pesar del regionalismo y las distinciones culturales entre costeños y serranos, no existen muchos géneros urbanos que distinguan la Costa de la Sierra. Aun el repertorio de sanjuanitos, danzantes y yaravies que han entrado en la antología de la música nacional—estilizados y despojados de sus rasgos musicales indígenas—son percibidos como una música nacional, en vez de una música étnica o folklórica. *Pobre corazón*, *Vasija de barro* y *Puñales* son ejemplos de versiones urbanizadas de géneros musicales indígenas. Esto no significa que los ecuatorianos de los estratos sociales medios y altos no conozcan las raíces indígenas de estos géneros musicales; lo que ocurre es que las versiones estilizadas han sido resignificadas con la estética de las élites. En estas estilizaciones, el contenido de las letras y los arreglos musicales han cambiado a

tal punto que la población indígena no se identifica con las versiones estilizadas de los danzantes y sanjuanitos.

El primer imaginario de la música nacional reconoce a los pasillos, pasacalles, albazos y sanjuanitos de antaño, aquellos compuestos entre 1920-1950, como la verdadera música nacional. Este tipo de música nacional es un repertorio de canciones que forman parte de la llamada “antología de la música nacional”, aquellas que la industria discográfica del país (Ifesa y Fediscos) grabó y difundió en programas radiales y canales de televisión. Esta es la música que sonó en los tiempos de la bonanza bananera de los años cincuenta y el boom petrolero de los años setenta del siglo pasado. Es el repertorio de canciones que interpretaron el Dúo Benítez-Valencia, el Trío Los Brillantes, los hermanos Miño-Naranjo, Julio Jaramillo y otros artistas, entre los cuales se destacan los pasillos *Sendas distintas*, *El aguacate* y *El alma en los labios*; el danzante *Vasija de barro*; el yaraví *Puñales*, el albazo *Avecilla* y el conocido sanjuanito *Pobre corazón*.

Este estilo de *música nacional* se caracteriza por sus letras poéticas, el acompañamiento de guitarras acústicas y un estilo refinado al cantar. Estos elementos son usualmente relacionados con los gustos musicales de los sectores de clase media y alta; por ello me referiré a este estilo de música nacional como la “música nacional de las élites”. El pasillo *Invernal* y el sanjuanito *Pobre corazón* ilustran claramente esta estética musical. Es importante aclarar que, aunque el pasillo y el sanjuanito son dos géneros musicales muy distintos en su origen étnico y características rítmicas, podemos reconocer que estas canciones—*Invernal* y *Pobre corazón*—en la interpretación del Trío Los Brillantes y los Hermanos Miño-Naranjo, comparten algunos elementos estilísticos en los arreglos musicales y en la forma de cantar. Este común denominador se puede aplicar a otras canciones de la antología de la música nacional que no son necesariamente pasillos o sanjuanitos, como el albazo *Avecillas*, la tonada *La naranja*, y el pasacalle *Chola cuencana*.

La letra del pasillo *Invernal*, basado en el poema homónimo del poeta laureado José María Egas (1896-1982) y musicalizado por Nicasio Safadi, es un clásico de la “música nacional de las élites” y forma parte de la antología de pasillos que han sido elevados a la categoría de símbolo nacional. Las metáforas y consonancia de sus versos recrean imágenes impregnadas de un aire nostálgico que responden a la estética modernista en la poesía ecuatoriana.

"Ingenuamente pones en tu balcón florido

La nota más romántica de esta tarde de lluvia

Voy a hilar mi nostalgia, del sol que se ha dormido

En la seda fragante de tu melena rubia."

El sanjuanito *Pobre corazón*, del compositor Guillermo Garzón, fue compuesto en la primera década del siglo XX. Su letra hace referencia a una persona que se despide de un ser querido con el corazón entristecido. La estructura de los versos, el acompañamiento con las guitarras acústicas y los cortos interludios musicales entre las coplas muestran elementos de la herencia española en la letra y la música. La melodía con sustrato pentafónico es un indicador de la herencia musical indígena. Cabe destacar que el patrón rítmico de *Pobre corazón* ha sido estilizado y difiere de los sanjuanitos indígenas que se escuchan en las fiestas del Inti Raymi o San Juan.

"Pobre corazón entristecido

Ya no puedo más soportar

Y al decirte adiós, yo me despido

Con el alma, con la vida

Con el corazón entristecido."

El segundo imaginario de la música nacional surge en las postrimerías del siglo XX y reconoce a los pasillos compuestos en las décadas de 1970 y 1980 como la "nueva" música nacional. También se incluye en este rubro a los sanjuanitos bailables que aparecen con la migración internacional en los inicios del siglo XXI. Ejemplos de este tipo de canciones son el pasillo *Diecisiete años* y el sanjuanito *El conejito*. Los ecuatorianos que gustan de la música nacional de las élites clasifican al pasillo *Diecisiete años* como un pasillo rocolero, y no un pasillo nacional. Por otra parte, *El conejito* es un sanjuanito al que usualmente se lo cataloga como un sanjuanito "chichero", para distinguirlo de los sanjuanitos nacionales, como *Pobre Corazón*. Por ser el pueblo el que produce y consume este tipo de canciones, me referiré a estas canciones como la "música nacional de las clases populares", para distinguirla de la "música nacional de las élites".

Es necesario aclarar que la mayoría de los ecuatorianos simplemente dice *música nacional* para referirse a ambos imaginarios de la música nacional, sin añadir adjetivos que la identifiquen como representativa de las élites o de las clases populares. Los términos que utilizo en mi análisis son simplemente una herramienta lingüística para distinguir ambos estilos al referirme a ellos. ¿Cómo puede ser posible que la música que los sectores de clase media y alta llaman “chichera” y “rocolera” sea para la gente de los estratos populares una música nacional? Esta era la percepción de los centenares de personas a las que entrevisté entre los años 2000-2004, tanto en las calles como en los festivales de música popular ecuatoriana que se organizaban en el Coliseo Julio César Hidalgo y en el Estadio Aucas en Quito. Esta era también la percepción de los ecuatorianos migrantes que conocí en las discotecas de Madrid y Murcia. Este imaginario de la música nacional era duramente cuestionado por los ecuatorianos que identifican a la conocida antología de la música nacional como la única y verdadera “música nacional”.

La Música Rocolera y la Música Chichera

Para entender estos imaginarios tan disímiles entre los ecuatorianos de diferentes estratos sociales, es necesario explorar los orígenes de la música rocolera y la música chichera en la década de 1970, dos estilos musicales que surgen con los procesos de modernización, urbanización, e industrialización en el país. Ambos estilos emergen como expresiones del pueblo, formado por grupos indígenas y mestizos de las clases populares que buscan mejores oportunidades de vida en las ciudades. *Cholo, longo, chagra, e indio* son términos despectivos para estigmatizar a este segmento de la población ecuatoriana, que es alienado por su condición social, étnica y racial (Espinosa Apolo, 2000).

Creo no exagerar al decir que la mayoría de ecuatorianos percibe la música rocolera como una música “cortavenas”, es decir, una música que canta al despecho y promueve el consumo de alcohol como una válvula de escape a las penas del corazón. Muchos asocian la música rocolera con las canciones e imágenes que proyectan Aladino, Chugo Tovar y Kike Vega, cantantes que se hicieron famosos con la interpretación de boleros que efectivamente hacen alusión al despecho, al trago y a la cantina; algunas veces en un lenguaje vulgar¹. Sin embargo, en esta época también aparece otro grupo de cantantes que iniciaron sus carreras cantando nuevos pasillos compuestos en las décadas de 1970–1980,

1 Ejemplos de boleros rocoleros: Ascíndeme a mardo, Chúpate la plata y La copa rota.

como Segundo Rosero, Claudio Vallejo, Roberto Zumba, Juanita Burbano, Ana Lucía Proaño y Teresita Andrade, artistas que con el paso del tiempo fueron identificados como cantantes rocoleros.

En relación con las imágenes negativas adscritas al repertorio rocolero, el compositor y arreglista Naldo Campos indica en una entrevista persona:

“No entiendo el calificativo. Ciertas personas menosprecian el valor que tiene [el pasillo de los años setenta]. Gente que canta este tipo de canciones aglutina más de dos mil a cuatro mil personas en un coliseo. No hay que menospreciar, no hay que decirlo con tanto desprecio, “rocolera”, como dicen algunas personas”.

Para Cristóbal Vaca, autor de varios pasillos de los años setenta, la letra de los boleros rocoleros hablan de infidelidades, traiciones y rupturas en la relación de pareja, sin embargo, los pasillos de esa misma época están desprovistos de expresiones ofensivas hacia la mujer; al contrario, son expresiones de amor y admiración por ellas. El público empezó a asociar los pasillos de los setenta con la música rocolera cuando los cantantes de los nuevos pasillos comenzaron a presentarse en los conciertos rocoleros. En otras palabras, no fue el tipo de canciones lo que los identificaba como rocoleros, sino los circuitos y los contextos sociales donde ellos se presentaban, y también donde circulaban sus canciones.

En mi libro *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* explico, a través de un análisis semiótico, como se establece la extraña conexión del pasillo de los años setenta con el trago y la cantina. Diecisiete años es uno de los pasillos más conocidos de esta época; tiene una letra sencilla y bonita sobre una adolescente que despierta un sentimiento de amor en un hombre aparentemente mayor. Él “vivía triste... sin pensar siquiera que existe la vida”; ella “tiene en su mirada los rayos del sol y en su linda boca un lindo candor”. Aunque la canción tiene todas las características musicales de un pasillo (patrón rítmico y acompañamiento de guitarras acústicas), en el imaginario de los ecuatorianos esta canción se ha convertido en una música rocolera. El marcado sustrato pentafónico en la melodía, el timbre agudo del sintetizador y el estilo de cantar con quiebres en la voz son elementos típicos de la música rocolera, pero atípicos de los pasillos nacionales. La canción tiene una letra sencilla y escrita en un lenguaje coloquial muy distinto a los versos poéticos de los famosos pasillos de antología. Por otra parte, Segundo Rosero es una figura emblemática de la

música rocolera y su presencia y estilo de cantar se convierten en índices de lo rocolero. La suma de estos todos estos elementos (sonidos, arreglos y el estilo de cantar) influyeron en en la recepción y resignificación del pasillo de ese tiempo en una música rocolera.

Es importante destacar que en esa época a nadie se le hubiera ocurrido identificar *Diecisiete años* como una “música nacional”, como sucede actualmente, porque las distinciones estilísticas entre la música nacional y la música rocolera eran muy claras. En mi opinión, clasificar al pasillo *Diecisiete años* como una “música rocolera”, en vez de integrarlo al cancionero nacional, es una forma de otredad que estigmatiza no solo la música, sino también a la población que la produce y consume.

En cuanto a la “música chichera”, este es un término peyorativo que una gran mayoría de ecuatorianos de las clases media y alta utiliza para estigmatizar a la población indígena que la escucha. La palabra “chichera” tiene connotaciones negativas muy parecidas a las de los términos “cholo” y “longo”. De hecho, el término “chichera” hace referencia a la chicha fermentada que los indígenas consumen, muchas veces en exceso y hasta embriagarse. Curiosamente, jamás escuché a los indígenas y mestizos de los estratos populares utilizar este término para identificar su música popular durante el extenso período de investigación de campo en el Ecuador.

Generalmente se entiende como música chichera al sanjuanito moderno yailable de los años setenta, que incluye en su arreglo musical el timbre del sintetizador y la guitarra eléctrica (Realpe, 2005). Este es el tipo de sanjuanito urbano que el pueblo bailaba hace veinte años en los conciertos masivos que se organizaban en Quito, cuando la migración internacional era intensa y masiva. Rock Star y Los Conquistadores eran los conjuntos musicales más conocidos de esa época. El primero popularizó la versiónailable del fox incaico *Collar de lágrimas* de Segundo Bautista, una canción que se convirtió en el himno popular de los migrantes ecuatorianos por su letra de añoranza por los seres queridos y el terruño.

"Así será mi destino

Partir lleno de dolor

Llorando lejos de mi patria,

lejos de mi madre y de mi amor."

El grupo Los Conquistadores popularizaron *El conejito*, un sanjuanito moderno con una letra picaresca y de doble sentido que tuvo mucho éxito, especialmente en la interpretación de cantantes y grupos de tecno cumbia. La canción emplea la imagen alegórica del conejo para contar la historia picaresca de un conejito sin calzones que salta a la cama durante la noche. En sus presentaciones, Los Conquistadores solían utilizar accesorios que imitaban las orejas y rabos del conejo y la coreografía incluía vigorosos movimientos corporales.

"Ay mi conejito era tan vanidón, hay caramba

Subiendo a la cama, no quiso bajar; hay caramba

A la medianoche llegó sin calzón, hay caramba."

¿Cómo es posible que Diecisiete años, *El conejito* y *Collar de lágrimas* — canciones tan disimiles en su texto, estética musical, ¿temporalidad y contextos sociales— se vean agrupados bajo la misma clasificación de “música nacional”? En la década de 1980, los sectores de las clases alta y media comenzaron a utilizar los términos “rocolera” y “chichera” para estigmatizar la música que consumen las clases populares. En ese tiempo, a nadie se le hubiera ocurrido llamar “música nacional” a lo que hoy llamamos música rocolera y chichera. Las distinciones estilísticas eran claras: la música nacional de las élites (pasillos, albazos, pasacalles tradicionales) era la música de la clase educada y sensible a las manifestaciones artísticas, mientras que la música rocolera y chichera era la música del pueblo. Sin embargo, desde fines de la década de los noventa las clases populares comienzan a llamar “música nacional” a la música que las élites antes identificaban como rocolera y chichera. Esta es la música que forma parte de su entorno musical cotidiano y la que ha moldeado su visión de la ecuatorianidad desde los tiernos años de la infancia.

El Mestizaje Racial y Cultural en el Ecuador

Es importante examinar el tema del mestizaje en el Ecuador para entender los imaginarios sobre la “música nacional de las élites” y la “música nacional de las clases populares”. En términos generales, el mestizaje implica una mezcla biológica y cultural de diferentes grupos étnicos; sin embargo, en Ecuador, al igual que en toda Latinoamérica, el término “mestizo” ha sido utilizado históricamente para señalar la mezcla específica de lo indígena con lo europeo. Cabe destacar que esta mezcla racial y cultural no es simétrica, como tampoco son simétricas las relaciones de poder entre ambos grupos.

Desde 1998 la Constitución reconoce al Ecuador como un país pluriétnico y multinacional, pero por muchos años fue la ideología de la nación mestiza el discurso oficial del país. Este discurso, concebido inicialmente como una narrativa de unidad nacional, ubica la esencia de la nacionalidad ecuatoriana en la mezcla de las culturas de origen europeo e indígena. Sin embargo, el tiempo ha demostrado que este discurso fue en realidad “una retórica de inclusión que ha operado paralelamente con una práctica de exclusión” (Miller, 2004), puesto que este discurso margina a los grupos indígenas y afroecuatorianos por su condición no mestiza. Fue el General Guillermo Rodríguez Lara, Presidente de Ecuador durante la dictadura militar de 1972-1976, quien oficializó la ideología del mestizaje como meta del gobierno nacional cuando dijo: “El problema del indio no existe porque todos nos convertimos en blancos cuando aceptamos las metas de la cultura nacional” (Stutzman, 1981).

Para comprender mejor el asunto del mestizaje en el Ecuador, tracemos una línea imaginaria y continua que represente los diferentes niveles de mestizaje, colocando la herencia europea en un extremo y la herencia indígena en el otro. Como bien dice el dicho, en América Latina, “el que no tiene de Inga tiene de Mandinga”, es decir que después de tres siglos de colonización y casi doscientos años de vida republicana, todos los ecuatorianos tienen cierto grado de mestizaje racial y cultural en la sangre. Para efectos de análisis, se entiende que un mestizo no es 50% europeo y 50% indígena; hay variaciones en la mezcla de acuerdo con el origen étnico, posición económica, contextos sociales, y nivel de educación de cada persona o grupo social. Los mestizos de clase alta y media generalmente se auto identifican como “blancos”, y utilizan términos despectivos, como *cholo* y *longo*, para referirse a los mestizos de las clases populares. Existe también una identificación ambigua entre el indígena que vive en su terruño y el indígena que se adapta a la vida urbana, convirtiéndose en este proceso de asimilación en un mestizo.

Herencia europea ←———— **Mestizaje** —————→ **Herencia indígena**

Una situación parecida ocurre con la música nacional, una expresión artística y cultural que es producto del mestizaje musical. Para entender las diferencias entre la música nacional de las élites y la música nacional de las clases populares, utilizo la misma línea imaginaria y continua para representar una

variedad de niveles de mestizaje musical en el Ecuador, colocando al pasillo y al sanjuanito en lados opuestos. Los extremos representan la herencia europea (pasillo) y la herencia indígena (sanjuanito) de la música ecuatoriana. Un estilo de música con mayores rasgos europeos se ubicará hacia el extremo de la herencia europea, mientras que una música con mayores rasgos indígenas tenderá hacia el extremo opuesto.



Generalmente se describe al pasillo ecuatoriano como un poema de amor musicalizado. Las letras efectivamente utilizan formas literarias que apuntan a la herencia española, como el uso de la copla, la décima y la metáfora. La música está basada en un patrón rítmico de métrica ternaria, un elemento exógeno a la música indígena del continente americano antes de la colonización, y su forma musical está estructurada en estrofas, elementos musicales que hacen visible la herencia española. Mientras el pasillo *Invernal* (1930) epitomiza la música nacional de las élites con su poesía refinada, timbres de las guitarras acústicas y arreglos musicales elaborados, el pasillo *Diecisiete años* (1980s) introduce algunos rasgos de la música indígena, especialmente en las inflexiones pentafónicas en la melodía, en el estilo de cantar con quiebres en la voz, y en los timbres agudos de los arreglos musicales, que incluye el sonido electrónico de un sintetizador. Estos rasgos estilísticos ubican al pasillo *Diecisiete años* en el centro de la línea imaginaria del mestizaje, indicando con esta posición una presencia del rasgo indígena en la música, mientras que el pasillo *Invernal* tiende hacia el lado de la herencia musical europea.



El sanjuanito, en cambio, es un género musical indígena cuyo estilo y ubicación en la línea continua del mestizaje varía de acuerdo con los arreglos, procedencia de los músicos y contextos sociales y performativos donde se desarrolla. Los sanjuanitos que se escuchan en las fiestas del Inti Raymi de la provincia de Imbabura estarían en el extremo del lado de la herencia indígena puesto que esta música no tiene elementos visiblemente europeos. Los músicos indígenas tocan melodías cortas y heterofónicas con un par de flautas de carrizo

(macho y hembra) y el acompañamiento de un tambor. Estos generalmente se ubican en el centro de un grupo que baila en movimiento circular o espiral a su alrededor. Actualmente se puede observar la presencia de guitarras, rondines, acordeones y otros instrumentos en las fiestas de San Juan, como resultado del mestizaje cultural durante la colonia y época republicana.

Por otro lado, el estilo de sanjuanito que tocan los grupos folklóricos de Otavalo, como la conocida pieza *Ñuca Llacta* (Nuestra tierra) de Nanda Mqñachi, también se ubicaría en el lado de la herencia indígena, puesto que los músicos y la música son indígenas, pero el estilo del sanjuanito estaría ubicado hacia el centro de la línea imaginaria del mestizaje. Este tipo de sanjuanito tiene algunos elementos musicales que no son característicos de la música indígena; por ejemplo, el acompañamiento armónico de la guitarra y la mandolina, el uso de formas musicales más elaboradas y la combinación de varios instrumentos en un mismo conjunto (quena, mandolina, zampoñas, etc.), una práctica musical atípica en la música tradicional indígena.




Canciones como *El conejito*, representan al sanjuanito mestizo, con un estilo occidentalizado y moderno que tiende más hacia la raíz europea que los sanjuanitos que se escuchan en las fiestas indígenas y en los grupos folklóricos indígenas. El estilo moderno y occidental que apuntan hacia la herencia europea del sanjuanito se basa en la inclusión del sintetizador y la guitarra eléctrica, así como de la estructura literaria de la copla.

Al sanjuanito *Pobre corazón* lo podemos ubicar hacia la izquierda de la línea imaginaria del mestizaje. Esta canción presenta los mismos rasgos estilísticos que los pasillos tradicionales de la música nacional de las élites con su arreglo de guitarras acústicas y estilo de cantar sobro y pulido. Es también uno de los pocos sanjuanitos que ha entrado en el canon de la música nacional, y un sanjuanito que los propios indígenas no reconocerían como suyo.

La Identidad Nacional de los Ecuatorianos

La identidad nacional es un constructo mental que muestra como un colectivo de personas que comparten un territorio, una historia y un conjunto de prácticas culturales crean un sentido de comunidad y pertenencia a una unidad nacional. Al ser un constructo mental, las identidades son susceptibles de ser imaginadas de varias formas (Anderson, 1991), dependiendo de quién(es) realiza(n) el trabajo de imaginación. Siendo el Ecuador un país con una población pluriétnica y multinacional, es natural que no exista una sola identidad nacional, sino varias identidades nacionales que coexisten y compiten por la representación oficial y hegemónica de lo nacional. Asimismo, no hay una sola representación de la música nacional, sino varias ideas y percepciones de lo que es, o debería ser la música nacional.

En su estudio de la clase alta en el Ecuador, Karem Roitman (2009) indica que el mestizaje ha sido estudiado generalmente como un proceso de blanqueamiento, en el cual el indígena busca transformarse en blanco para ascender en la escalera social y así ganar acceso a los privilegios negados a la población indígena. Sin embargo, las tensiones raciales y étnicas entre mestizos de diferentes niveles socioeconómicos han sido ignoradas, o no cuestionadas, puesto que los mestizos son percibidos, por lo general, como un grupo homogéneo. Por otro lado, Roitman señala que los estudios de mestizaje rara vez examinan la identidad híbrida de la clase alta porque la palabra “mestizo” está asociada con la conversión de los indígenas a la cultura de los blancos. Del mismo modo señala que, “debido a que la palabra ‘mestizo’ se ha entendido coloquialmente como una etiqueta para aquellas personas que dejaron de ser indígenas, las élites criollas, aunque teóricamente mestizas, no han sido ubicadas en esta estructura étnica debido a que no han sido directamente vinculadas a un pasado indígena”. Si ubicamos a los mestizos de los sectores sociales altos, medios y bajos en la línea imaginaria del mestizaje, encontraremos a los blancos mestizos de la clase alta y media en el lado de la herencia española, mientras que los mestizos populares del lado de la herencia indígena.



Herencia europa ← Mestizaje → Herencia indígena

(Blancos mestizos de clase alta) (Blancos mestizos de las clases populares)

Un argumento central de mi estudio es que la música nacional de las élites representa simbólicamente la ideología del mestizaje como blanqueamiento. Los científicos sociales ecuatorianos indican que los mestizos ecuatorianos tienden a negar la herencia indígena de su identidad mestiza y ven en el blanqueamiento una forma de escalar socialmente. La música nacional de las élites ha sido “editada” para ocultar la raíz indígena y acentuar la herencia europea a través de la estilización de las letras, los arreglos musicales y un estilo refinado al cantar. Para los sectores de las clases alta y media-alta, la música nacional de las élites refleja el verdadero sentido de la nacionalidad ecuatoriana, mientras que los sanjuanitos modernos y los pasillos rocoleros son vistos como una “música del pueblo” y de poca trascendencia o valor nacional.

Otro punto importante que cabe destacar es que las élites ecuatorianas no reconocen la herencia indígena de su identidad mestiza, lo cual se observa simbólicamente en los calificativos peyorativos que utilizan para hablar de los pasillos y sanjuanitos del último cuarto del siglo XX. Reitero que los términos “música rocolera” y “música chichera” son términos despectivos para referirse a la música que escuchan y bailan los grupos indígenas y mestizos de las clases populares, es decir aquellos estigmatizados como *cholos* y *longos*. Básicamente son términos que funcionan simbólicamente como una forma de Otredad y revelan las tensiones étnicas, raciales y sociales que existen entre los varios grupos mestizos ecuatorianos

Como dije en el inicio de este artículo, la música nacional es una metáfora de la identidad nacional. Es decir que las canciones y estilos musicales que los ecuatorianos de distintas clases sociales incluyen o excluyen en su noción de la música nacional revelan como cada individuo o grupo social vislumbra la configuración étnica de la nación ecuatoriana. Si bien las élites excluyen a los mestizos de las clases populares en su visión de la nación ecuatoriana, las clases populares sí se incluyen ellos mismos en su concepto de nación al resignificar su concepción de la música nacional. Es más, suelen llamarla “música nacionalailable” cuando se refieren a los alegres sanjuanitos que animan los bailes y momentos de ocio. A diferencia de las élites, las clases populares no rechazan la música nacional de las élites. La llaman “música nacional antigua” porque actualmente se siguen cantando las mismas canciones de antaño, y en algunos casos, por los mismos artistas que aún viven, como es el caso de los Hermanos Miño Naranjo.

Conclusión

La resignificación de la música nacional y los discursos en torno a ella han sido en este estudio una ventana abierta para explorar las tensiones étnicas, raciales y sociales en el Ecuador. Lo curioso del caso es que los ecuatorianos que migraron a España en los inicios del siglo XXI continuaban en esa época llamando “música nacional” a la música popular ecuatoriana. Es sorprendente que esta práctica lingüística continúe en un país donde numerosos migrantes de otros países latinoamericanos conviven con los ecuatorianos migrantes. Estos podrían llamarla “música ecuatoriana” para distinguirla de la música popular de los argentinos y bolivianos, que en ese entonces llegaban masivamente a España. Esta práctica discursiva indica cuán importante y significativa es la música nacional en el imaginario de la identidad nacional de los ecuatorianos.

No he mencionado la música afroecuatoriana en mi análisis de la música nacional. No es un olvido de mi parte, sino una muestra de la “invisibilidad” de la población afroecuatoriana en el imaginario colectivo de la nación. Rahier lo dice sucintamente así: “Los afroecuatorianos constituyen la última otredad, una suerte de aberración histórica, un ruido en el sistema ideológico de la nacionalidad [...] ellos no son parte del mestizaje” (citado en Roitman, 2009 p. 109). A pesar de que existen canciones muy conocidas en ritmo de bomba, como *Carpuela y Pasito tun tun*, en el repertorio de cantantes nacionales, rocoleros y chicheros, nunca escuché que alguien se refiriera a estas canciones como “música nacional” durante mi investigación de campo en el Ecuador. La bomba es un género “inclasificable” en la antología de la música nacional, de la misma forma en que la población afroecuatoriana ha sido invisibilizada en la construcción de la nación mestiza (Wong 2012).

Desde una posición teórica que examina los discursos y las prácticas culturales de un colectivo de nación, este estudio sobre la “música nacional” muestra cómo las clases populares articulan y reproducen su propio sentido de ecuatorianidad a través de sus prácticas discursivas y musicales cotidianas, las cuales desestabilizan, deshomogenizan y pluralizan las percepciones que tienen los ecuatorianos de su nación (Chambers, 1991). Al hacerlo, las clases populares están visibilizando la herencia indígena de la nación mestiza en su imaginario de la música nacional.

Referencias

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chambers, R. (1991). *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Espinosa Apolo, M. (2000). *Los Mestizos Ecuatorianos. 3a. edición*, Quito: Tramasocial Editorial.
- Ibarra, H. (1998). *La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito: Abya-Yala.
- Meisch, L. (2002). *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press.
- Miller, M. (2004). *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- Moreno Andrade, S. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Roitman, K. (2009). *Race, Ethnicity, and Power in Ecuador. The Manipulation of Mestizaje*. London: First Forum Press.
- Simon, F. (1996). "Music and Identity". Questions of Cultural Identity, ed. Stuart Hall y Paul Du Gay, pp. 108-27. London: Sage Publications Ltd.
- Stutzman, R. 1981. "El Mestizaje: An All-Inclusive Ideology of Exclusion". Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador. Urbana: University of Illinois Press.
- Traverso, M. (1998). *La identidad nacional en Ecuador: Un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*. Quito: Abya-Yala.
- Wibbelsman, M. (2009). *Ritual Encounters: Otavalan Modern and Mythic Community*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Wong Cruz, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Periódicos

El Comercio, Quito

Diario Hoy, Quito.

Últimas Noticias, Quito.

El Universo, Guayaquil.

Entrevistas

Naldo Campos. Guayaquil, mayo del 2001.

Ricardo Realpe. Quito, 23 de Agosto del 2005.

Cristóbal Vaca. Quito, 6 de mayo del 2003.

ADINA IZARRA

Universidad de las Artes (Guayaquil -Ecuador)

adina.izarra@gmail.com

Adina Izarra, es una compositora venezolana actualmente residente en Guayaquil, donde es profesora de la Universidad de las Artes. Se desempeña en las áreas de los electrónicos en vivo y visuales audio-reactivos. Tiene un dúo con Rubén Riera, quien ejecuta instrumentos antiguos y contemporáneos de cuerda pulsada, con quien realiza improvisaciones originales, obras de Izarra, así como versiones de mucha música antigua, transformadas a través de los electrónicos. Acaba de recibir el título de Magister en Postproducción Audiovisual Digital de ESPOL, Guayaquil y posee un PhD en composición de la Universidad de York, Inglaterra.

La Interactividad Electrónica como Herramienta en la Ejecución Instrumenta

Resumen

La música que posee una contraparte gráfica (mayormente aquella derivada de las clásicas europeas) siempre ha tenido la dicotomía de lo que está escrito, y su resultado sonoro. Es en este espacio, entre lo escrito y lo sonoro, donde se ubican la interpretación, la improvisación y lo aleatorio. La consolidación y efectiva reproducción del “estilo” históricamente documentado se realiza en esta franja. En las nuevas músicas electrónicas esto ha pasado de llamarse mera interpretación a conocerse como “interactividad” y queda en manos de un nuevo intérprete con competencias diferentes al clásico tradicional, pues debe conocer y poder activar las nuevas maneras de relacionarse con la música actual.

Palabras clave: Interactividad, aleatorismo, interpretación, improvisación

Abstract

The music which has a graphic counterpart (mostly those genres that come from the classical music of Europe) has always had a dichotomy between what is written and its Sonic result. It is in this fringe, between the written and the sonic, where interpretation, improvisation and aleatorismo are to be found. The consolidation and effective reproduction of “style”, i.e. historically documented interpretations are subscribed to this area. In new electronic music this is no longer known as interpretation, but is known as interactivity, and it is in the hands of new performers, with competences different from the traditional classical trained musician, as they have to know and be able to manipulate the new ways of relating to the present music.

Keywords: Interactivity, aleatorismo, interpretation, improvisation.

Siempre se ha dado por sentado que la partitura, el manuscrito musical, o el registro gráfico de la música constituye la totalidad de una obra musical. Sin embargo, es de todo músico profesional el conocimiento de que largas horas de estudio se dedican a extraer de lo gráfico una versión históricamente documentada con visos de originalidad para presentar la totalidad de la obra. Esta es la vida del músico profesional: dominar físicamente lo escrito para poder transmitir aquello que no lo está. De allí el término “interpretación”. Los grandes maestros logran

versiones sublimes, fuertes o sorpresivas a partir de un porcentaje de la obra plasmado en papel.

Esto nos invita a indagar en este mundo inasible de la interpretación, la interactividad, el aleatorismo y la improvisación, todos miembros de una misma familia, todos participantes en aquello de volver la partitura una realidad.

Los grados en los cuales un intérprete afecta lo escrito, o sea “interpreta” el registro gráfico pueden ser muy variados e inclusive pueden estar sobreentendidos de acuerdo con la época histórica.

En el Barroco conocemos el bajo continuo, donde unas cuantas cifras se colocaban sobre una línea del bajo, y le correspondía al continuista interpretar aquellas cifras, para lo cual recibía un entrenamiento tradicional para la época. Si decía 6/3 sobre un la, se sabía que era una fa mayor, sin embargo, donde ponía cada fa, cada duplicación del acorde y cada do quedaba a su juicio y a su aprendizaje. Convenciones existían, desde luego, las cuales pasaron a la historia disfrazadas de reglas estrictas, pero una vez realizado el continuo, esa improvisación, esa interpretación desaparecía y se volvía a esconder entre la grafía. La obra completa era instantánea y efímera.

Las decisiones del continuista eran improvisadas en el momento y su improvisación desplegaba un aleatorismo controlado¹, pero aleatorismo en sí.

Ante la necesidad de preservar la obra musical y “protegerla” de la improvisación y el aleatorismo de los intérpretes, en la música escrita (entiéndase la de las tradiciones eurocéntricas) a partir del barroco se optó por realizar cada vez más indicaciones de lo que el intérprete debería producir a partir del grafismo, sobre todo cuando el compositor quería interpretaciones más precisas, poco a poco se fueron eliminando las posibilidades de improvisación y como tal esta técnica de la formación musical. Las dinámicas son clara muestra de todo esto. Los simples p y f del barroco pasaron a ser *mf*, *sfz psúbito* en la época clásica, y las ideas generales de humor con que se tocaba una pieza: allegro, mesto, vivace, se alteraron radicalmente con la invención del metrónomo en 1814 (Rogers, 2017), asignándoles tiempos precisos a cada uno.

1 Es un malentendido histórico que el aleatorismo debe producir atonalismo e irregularidad métrica. Esto es consecuencia de que los promotores del aleatorismo en los años 60, compartían esa estética y asumían que los resultados deberían inclinarse hacia esa sonoridad.

De esa manera los compositores restringieron la libertad y la creatividad de los intérpretes cada vez más llegando a su clímax en el siglo XX con las tendencias del serialismo integral, cuando la precisión de variaciones en dinámica, por ejemplo, en el serialismo integral, eran parte importante de la estructura musical y del diseño sonoro, tendiendo que el intérprete poder diferenciar entre *pppp* y *ffff*.

Ya en el siglo XIX se idealizaba el manuscrito como el contenedor del genio musical. La música era el papel, y en consecuencia poco se podía añadir, modificar. Irónicamente en el siglo XX, con el auge del estudio de las músicas antiguas que comenzó en los años 70, bajo la premisa de producir las verdaderas interpretaciones, se abrió la caja de pandora solo para descubrir que la interpretación antes era más libre, más aleatoria y sobre todo más improvisada. Una vez corrido el manto de las transcripciones francesas e italianas del siglo XIX, donde se fijaba y metía en un corsé la libertad en la interpretación de todo lo antiguo, la llegada masiva a los manuscritos originales develó la libertad en la ejecución y el entrenamiento que debería tener el músico en coproducir la partitura en concierto, coproducción que resultaba blasfema en la enseñanza de la música clásica durante todo el siglo XX.

Esta rigidez en el entrenamiento musical de los siglos XIX y XX ya se había visto atacada y retada por personajes tales como Marcel Duchamp (1887-1968) en su *Erratum Musical* del 1913 y John Cage (1912-1992) 4'33" de 1952, donde llevan a extremos las decisiones que debería el intérprete tomar para recrear ambas partituras.

Compositores como Luciano Berio (1925-2003) explotaron otros tipos de notación más libre, que invitaba a la improvisación, en gran parte de su repertorio, notable es la *Sequenza III per voce femminile* (Berio, 1965), donde el autor utiliza notación proporcional, dándole a la intérprete en este caso, libertad en la toma de decisiones en cuanto a ritmo, tempo y altura, recibiendo del manuscrito indicaciones cuasi-teatrales para llevar a cabo la obra.

A finales del siglo XX y plenamente en el siglo XXI en el cual vivimos otras artes tradicionalmente no-interpretables, como las artes plásticas, por ejemplo, comenzaron a incluir la participación de intérpretes como elementos que completan el trabajo del artista. Intervenciones, lo llamaron en ocasiones, y en la mayoría de los casos, los "intérpretes" resultaron ser el público. De allí que los museos pasaron a tener "instalaciones" que urgían de un público "interactuando"

con ellas para ser completadas. De estar el museo cerrado la obra yacía incompleta, anhelante de existir a través de la presencia de la gente. ¿Anhelará el David de Miguel Ángel un público para sentirse completo? Dejemos eso a los filósofos del arte. De estas expresiones surge el término “interactividad”, para describir la relación del público con la obra. Obras interactivas, obras que incluían movimiento, videos, luces, reacciones en general como parte de su narrativa. Y las partituras, en las gavetas, en los archivos pensaban que ellas siempre necesitaron a los intérpretes, siempre dormían inconclusas y solas, hasta las serialistas integrales necesitaban que alguien las tocara para existir.

Pasa de esta manera el término “interactividad” a formar parte del mundo musical electrónico y se instala sobre todo en obras donde el intérprete muchas veces tiene que hacer un poco más que tocar su instrumento, mucho más que interpretar: interpretar e interactuar. Aparecen los controladores MIDI², los efectos para guitarras eléctricas, tipo pedales (filtros, *delays*³, reverberaciones y compresiones), así como programas de audio⁴ que permiten que el instrumento tradicionalmente acústico se expanda, resaltando partes de sus sonidos alteradas electrónicamente⁵, a través de métodos ya estándar de reconocimiento de alturas, o de dinámicas los cuales dispararían procesos, notas o materiales electrónicos en general.

Hace ya casi veinte años que he estado explorando la expansión sonora de instrumentos acústicos, ideas que se basan en las técnicas novedosas de los años 70, pero ya no en producir sonidos “raros” en el instrumento en sí, sino en transformar los tradicionales a través de los medios electrónicos. Mi principal herramienta de trabajo es el software *Max/Msp*⁶, el cual me permite la programación por objetos, principalmente a través de pitchtrackers tales como *Fiddle de Miller Puckette*, que detecta alturas específicas e intensidades extremas y disparan procesos electrónicos específicos por mi requeridos. En su mayoría son parte del desarrollo del dúo al que pertenezco, donde no solo interpretamos mis trabajos, sino de otros compositores venezolanos como Rubén Riera, Miguel Noya, Eduardo Marturet y

2 Musical Instrument Digital Interface. Interfases digitales para instrumentos musicales.

3 Objeto electrónico que copia la señal de audio y la reproduce con un retraso específico.

4 Supercollider, max/msp, PD son programas de audio para la síntesis y el manejo interactivo.

5 PD, Supercollider, Max/Msp, por ejemplo.

6 Diseñado por Cycling74.com

Julio d'Escriván. Algunos de mis trabajos son *DeVisée*, para tiorba, (Izarra, 2004) donde programo la reinterpretación de varias piezas de Robert de Visée⁷ (o sea un re-mix) ejecutadas por Rubén Riera, que a través de las intensidades controla una especie de jardín electrónico, como si el propio Robert De Visée estuviera tocando dentro de un jardín caraqueño lleno de sonidos de ranas y grillos, todo en sincronía con la tiorba. *Toda mi vida hos⁸ amé* (Izarra, 2006) para vihuela y electrónicos, *Sistemas volátiles* (Izarra, 2011) para flauta piccolo y electrónicos, estrenada por Mariaceli Navarro. *Primer Zibaldone* (Izarra, 2013), para archiluto y electrónicos, *La periquera* (Izarra, 2013) para bandola llanera y electrónicos, *Ciclos Circadianos* (Izarra, 2016), para guitarra y electrónicos, *Guinguringongo*, (Izarra, 2016) para guitarra y electrónicos y *Loros* (Izarra, 2019), para guitarra, electrónicos y visuales interactivas.

Conocer estas programaciones interactivas electrónicas ya son parte de las destrezas que se esperan de un ejecutante contemporáneo, a través de las cuales pueda manejar video, electrónicos, luces y cualquier set up propio del mundo del espectáculo.

Es el nuevo ejecutante expandido, cuyo lenguaje cambió.

Deben ahora surgir cursos para entrenar a los jóvenes en esta nueva forma de comunicación con el público a disfrutar de todos estos nuevos medios, improvisar sobre ellos y traer a la luz un gran número de repertorio que los está esperando.

7 (ca. 1655 – 1732/33) Teorbista de la corte de Luis XIV

8 sic

Referencias

- Berio, L. (1965), *Sequenza III*, Londres: Universal Editions.
- Boulez, P. (1950). *Piano Sonata no. 2*. Paris: Heugel & Co.
- Chen, Y. (1999/2019). *Erratum Musical*, 1913.
<https://www.toutfait.com/erratum-musical-1913/Boulez>. Visitado agosto 30, 2020
- Izarra, A. (2004). DeViseé, para tiorba y taptop. https://youtu.be/pA_2sC_6HTM
- _____, (2006). Toda mi vida hos amé, video (con ilustraciones de El Maestro de Luis Milán). <https://youtu.be/GpoJ7COFAPo>
- _____, (2011). Sistemas Volátiles, para flauta piccolo y electrónicos.
<https://youtu.be/lOpYjjRjq5s>
- _____, (2013). La Periquera, para bandola llanera y electrónicos.
<https://soundcloud.com/adina-izarra/la-periquera>
- _____, (2013). Primer Zibaldone, para archiluto y electrónicos.
<https://youtu.be/s-AgOfU5Yt8>
- _____, (2016), Ciclos Circadianos, para guitarra y electrónicos.
<https://youtu.be/yKBTj4VewgA>
- _____, (2019), Loros, para guitarra, electrónicos y visuales interactivas.
- Rogers, K. (2017). "Metronome, music device".

*ESTUDIOS
HISTÓRICOS Y
PATRIMONIALES*

RODRIGO BALAGUER

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

rodrigo.balaguer@mi.unc.edu.ar

Rodrigo Balaguer es Profesor en Educación Musical por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Desde 2012, integra el Grupo de Musicología Histórica Córdoba, bajo la guía del Dr. Leonardo J. Waisman y de la DEA Marisa Restiffo, junto al cual se ha dedicado a labores de catalogación en diversos fondos documentales y archivos musicales locales. En 2019 colaboró en la organización del Primer Seminario Argentino de Capacitación en Catalogación Musical con Muscat-RISM dictado por la Mgter. Jennifer A. Ward (Zentralredaktion de RISM, Fráncfort). Ejerce la docencia como profesor adscripto en las cátedras de Introducción a los Estudios Musicales Universitarios, Introducción Cultural a la Historia de la Música y los seminarios de Interpretación de Música Vocal Antigua. Se desempeña como continuista del ensamble de cuerdas Barroca Under.

De Una Multitud de «Tantum Ergo» y «Zambas de mi Esperanza». La Catalogación de un Repositorio como Experiencia para el Mapeo de una Cultura Musical: El Caso del Convento San Jorge, O.f.m., Córdoba

Resumen

El siguiente escrito es fruto del trabajo del Grupo de Musicología Histórica Córdoba (GMH), del cual formamos parte, en el marco del proyecto de investigación multidisciplinar *Contrapunto: Córdoba y el Virreinato en la historia de la música*, radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Nos proponemos aquí relatar el proceso de conformación del dispositivo “archivo musical” y mostrar la manera en que este proceso condiciona la metodología y los medios de trabajo musicológico a la vez que nos permite elaborar un bosquejo inicial sobre las prácticas musicales dentro del convento de San Jorge de Padres Franciscanos. Asimismo, ha sido posible confirmar algunas hipótesis planteadas por el GMH sobre las prácticas musicales en la ciudad de Córdoba durante el siglo XIX.

Palabras clave: Archivo, Franciscanos, Catalogación, Muscat, RISM.

Abstract

This article is an outcome of the work done by the Córdoba Group for Historical Musicology (Grupo de Musicología Histórica Córdoba, GMH), of which we are a part of, in the context of the multidisciplinary research project *Contrapunto: Córdoba y el Virreinato en la historia de la música* housed by the Arts Production and Research Center (Centro de Producción e Investigación en Artes) of the Arts Faculty de Artes in the Córdoba National University. Here we propose to narrate the process of creation of the “musical archive” device, and show the way in which this process conditions the methodology and means of musicological research while simultaneously allowing us to elaborate an initial draft about the musical practices within the convent of Saint George of Franciscan Fathers. Likewise, it has been

possible to confirm a few hypothesis made by the GMH about musical practices in the city of Córdoba in the nineteenth century.

Keywords: Archive, Franciscan, Cataloguing, Muscat, RISM.

¿Qué es un Archivo? Algunas Reflexiones Teóricas

Para ilustrar los sustentos conceptuales que guían nuestra actividad musicológica, recuperamos los aportes de Arlette Farge, historiadora francesa referente en el estudio de los archivos documentales, especialmente los del siglo XVIII.

[El archivo] es excesivo y abrumante, como una marea, una avalancha, o una inundación [...] uno se siente inmerso en algo vasto, oceánico. [...] Los archivistas y el personal de archivo no se pierden en este océano. Hablan de los archivos en términos de cuántos kilómetros abarcan, de miles de metros lineales de estanterías [...] El documento de archivo es un desgarró en la textura del tiempo, la oportunidad de un vistazo no planeado a un evento inesperado. En él, todo se enfoca por unos breves instantes en las vidas de gente ordinaria, gente que rara vez fue visitada por la historia [...] [El archivo] te cautiva, produciendo la sensación de finalmente haber alcanzado lo real, en lugar de mirar “una narrativa de” o “un discurso sobre” lo real. Esto da pie al inocente pero profundo sentimiento de quitar un velo, de cruzar a través de la opacidad del conocimiento y, como si termináramos un largo e incierto viaje, finalmente accediéramos a la esencia de los seres y las cosas. [...] Restos de vidas dragados de las profundidades llegan a la orilla ante nuestros ojos. Su claridad y credibilidad son enceguecedoras. Los descubrimientos archivísticos son un maná que justifican por completo su nombre: fuentes, refrescantes como manantiales.¹

Nos hacemos eco de estas ideas de vastedad debido a la extensión de nuestro archivo, integrado por más de dos mil obras de música dispuestas en grandes pilas organizadas por alfanuméricamente según el orden en que se encontraron en el momento de iniciar nuestras tareas. También resuena en nuestro trabajo ese inocente “quitar el velo”, especialmente al encontrar concordancias de obras, nombres o instituciones de las que nuestro equipo ya tenía cierta información, lo

1 La traducción al castellano es nuestra.

que nos permite establecer relaciones e imaginar un contexto posible donde estas se dieran. En palabras de Eric Ketelaar (2001), quien recupera a Tom Nesmith, observar *con* el archivo mediante una pluralidad de perspectivas sobre estos documentos nos habilita a leer sus narrativas tácitas; es decir, para nuestro caso en particular, a construir relatos atravesados por diversas ópticas sobre las prácticas musicales del convento y cómo este formaba un nexo en una red de prácticas musicales locales. Para alcanzar esta meta, debemos tomar en cuenta las dimensiones temporales de constitución del archivo. Ketelaar propone tres fases distintas: 1) la *archivalización*, la elección, determinada por factores sociales y culturales, de considerar algo como digno de ser archivado; 2) la *archivación*, término acuñado por Derrida haciendo una lectura psicológica del archivo físico como la impresión de la psiquis invisible y privada, el consignar, inscribir una traza en una locación externa, un espacio afuera: en otras palabras, es el modo en que se reflejan nuestras estructuras conceptuales en la conformación del archivo, especialmente en el diseño y organización del archivo y de las fichas catalográficas; por último, 3) la *captura*, donde se pone la información provista por el documento en términos del sistema de mantenimiento de los registros (catalogación propiamente dicha).

En esta propuesta, la archivalización es el faro con el que recorreremos e iluminamos los documentos antes de constituirlos en un archivo. También debemos considerar el modo en que la tecnología, en nuestro caso un componente importante del proceso de constitución del archivo, influye en la creación, mantenimiento y uso de los contenidos del registro, y también afectan su forma y estructura. Los archivistas, según Brothman (en Ketelaar, 2001), “creamos valor, es decir, un orden de valor, al poner las cosas en su lugar apropiado, al hacer lugares para ellas”; al crear este orden de valor, los registros cruzan las fronteras funcionales de la organización y de los sujetos, para proveer memoria colectiva. Por otra parte, Ketelaar nos advierte que este vislumbrar del archivo refleja las realidades que los archivistas perciben, quienes dan forma a la gente y al paisaje de modo tal que corresponda a sus técnicas de observación. También considera que cada interacción que el creador, usuario o archivista tiene con el registro es una activación del mismo, que lo recontextualiza y realza su valor testimonial e informativo; el registro es una construcción mediada y siempre cambiante. Cada activación del archivo no solo añade una rama a lo que Ketelaar propone llamar la “genealogía semántica” del registro y del archivo, sino que también cambia el significado de activaciones anteriores; ya no podemos leerlos del mismo modo que lo han hecho nuestros antecesores. En el proceso catalográfico

surge información que actualiza tanto los registros hechos como el procedimiento para ingresar nueva información, de manera expansiva en cada hallazgo.

El documento no se abre solo ni habla por sí mismo, sino solo por inferencias que parten de su genealogía semántica. Este concepto nos da la oportunidad de revisar cualquier construcción o deconstrucción de lo que toda la gente implicada en la creación y uso de archivos puede haber querido significar al archivar y archivar. El trabajo de archivo también tiene que ver con la formación de un relato. Recrear los caminos desde el creador a los archivos es restaurar la conexión entre “la realidad de los registros en las manos de sus creadores y esos mismos registros en una institución que los conserva”; así lo cree Laura Millar con quien coincidimos. El desgaje de estas capas de intervención e interpretación tiene que ver con el *contexto*. Para contar un relato sobre las prácticas musicales del Convento de San Jorge (Balaguer y Pedrotti, 2019), además de considerar cada documento en sí mismo, rastreamos relaciones que los materiales pudieron tener entre sí, relaciones que nos dan claves para una interpretación y una puesta en relación del archivo con ese contexto.

Sobre la Orden Franciscana en Córdoba

Los franciscanos llegaron a Córdoba en 1575 desde Santiago del Estero, fue la primera orden regular en asentarse en la ciudad y la única durante una década. Su actuación se destacó y desde el principio tuvo actividades musicales en sus celebraciones dentro y fuera del templo. Sostenemos que las actividades musicales que nuestro equipo ha podido documentar en el siglo XVIII (Pedrotti, 2017) continuaron su curso durante el siglo siguiente. Mediante el relevamiento de los papeles de música conservados en este convento podemos suponer que la música siguió siendo parte de la práctica con fines litúrgicos, paralitúrgicos, espirituales y de entretenimiento. En la actualidad, en el convento de San Jorge de Padres Franciscanos, donde se custodia el archivo en cuestión, se desarrollan tareas pastorales, formativas, educativas y de preservación de patrimonio.

El Archivo Musical

Desde algún tiempo remoto (de acuerdo con las narraciones de los propios frailes) los documentos que hoy conforman el archivo musical de la orden se encontraban en el coro alto de la iglesia, para su uso litúrgico. A principios de la

segunda década del siglo XXI se procedió a reubicar las existencias del coro alto junto con los demás documentos presentes en el archivo y bibliotecas del convento. En el traslado y posterior reubicación se alteró el ordenamiento original de las piezas de música que, inferimos, estaba dispuesto según los géneros musicales y sus correspondientes funciones litúrgicas.

El archivo contiene alrededor de unas 2000 piezas de música. En principio encontramos dos grandes grupos de obras: por un lado, música religiosa destinada al culto litúrgico católico (el grupo más numeroso) y por el otro, piezas de música secular, entre las que distinguimos dos subgrupos: música académica o de concierto y música popular. Alrededor del 70% de las obras pertenecen al repertorio religioso para la solemnización del culto. Según las inferencias que los documentos nos permiten elaborar respecto de la pervivencia de prácticas coloniales, estos papeles de música se intercambiaban o prestaban a otras casas de la misma familia franciscana, así como a otras instituciones religiosas de la ciudad. De modo similar circulaban los músicos entre las instituciones: en los papeles de música y en los libros de gastos aparecen nombres que prueban este intercambio.

En un ordenamiento amplio, la sección de las obras sacras del repositorio se compone de misas y música para el Oficio divino y, en menor medida, piezas para celebraciones devocionales (procesiones, rogativas, consagraciones, profesiones de los frailes). En cuanto a los compositores allí representados, se trata de autores mayormente activos en Europa desde las últimas décadas del siglo XVIII y cuya música se difundió en territorio americano. Por otro lado, la sección de obras seculares está conformada por colecciones encuadradas a mano de ediciones impresas de piezas para guitarra, colecciones e impresos sueltos de piezas para piano solo, instrumentos solistas y piano, y unas pocas piezas orquestales y de cámara.

Las obras religiosas se destacan en su mayoría por haber sido compuestas para voces masculinas y órgano u orquesta. Responden a las prescripciones litúrgicas pre-conciliares. Suponemos que fueron encargos de la propia orden traídos de Europa, y copiados en Córdoba, junto a otras obras compuestas posiblemente por músicos presentes en la ciudad y que dan cuenta de la actividad musical del convento durante los siglos XIX y XX.

Otro elemento importante en el archivo son los libros de gastos conservados en el convento, en los que se consignaron todos los pagos realizados

por la orden: alimentos, mobiliario, insumos cotidianos como cera para velas y yerba mate, los salarios del personal que trabajaba en el convento, pagos eventuales por labores de mantenimiento edilicio, y gastos en músicos, clases de música, instrumentos, insumos como cuerdas para piano y papel de música, y el mantenimiento del órgano y del piano.

El Proceso de Catalogación

Iniciamos nuestro trabajo en el convento en el año 2013, pero este se interrumpió al año siguiente por no contar con la autorización de los encargados de la orden. En 2017, pudimos reingresar al archivo y continuamos relevando el material a medida que elaboramos criterios para organizarlo. Como mencionamos antes, intervenciones previas a nuestro ingreso al archivo desarmaron su ordenamiento original y los papeles se reordenaron con un criterio completamente ajeno a cualquier labor musicológica: los encontramos apilados según su tamaño. Todo orden interno que pudiera haber ilustrado el uso del material se perdió, excepto por segmentos que casualmente tuvieran el mismo tamaño. Comenzamos el trabajo realizando un inventario donde se consignaron datos como nombre de la pieza, autor, fecha, género, orgánico, edición impresa o manuscrita, observaciones y ubicación, que se designó alfanuméricamente; el orden fue alterado nuevamente por nuestra decisión de priorizar la catalogación de manuscritos. Fue en este proceso de relevamiento donde aparecieron algunos nombres familiares, como Inocente Cárcano, compositor, y Pedro Nolasco Palacios, copista y organista, ambos músicos activos en la ciudad de Córdoba en el siglo XIX, y Bonifacio Asioli, Carlos Baguer, Angelo Madonno y Saverio Mercadante, compositores europeos cuya música circuló en Latinoamérica en la misma época, presentes en otros fondos documentales de la ciudad y la región.

El paso siguiente fue pensar un sistema de organización mediante signatura topográfica que diera cuenta de los géneros que consideramos más importantes. El proceso de inventario reveló que muchas obras estaban agrupadas en grupos homogéneos y en colecciones heterogéneas (es decir, todos los ítems pertenecen al mismo género o a géneros distintos). Se optó por asignar distintas letras que reflejaran esta división ilustrando diferencias de función, género y orgánico. En el caso de las colecciones heterogéneas, se decidió designarlas con la letra X, por *mixto*: por ejemplo, el registro X005 contiene tres piezas, dos *Tantum Ergo* para voz y teclado, y una obra para instrumento solista y teclado. Para los conjuntos

homogéneos, decidimos subdividir entre piezas instrumentales y piezas vocales (con o sin acompañamiento). En el caso de las obras instrumentales, se creó una categoría exclusiva para piezas para órgano, **OR**, y se decidió dividir los demás documentos en piezas, **IN** y métodos, **IM**. Para las obras vocales, subdividimos entre obras religiosas y obras seculares. La primera categoría comprende misas (**M**), otros géneros litúrgicos, entre ellos invitatorios, secuencias, vísperas, letanías, magníficats (**O**) y piezas devocionales como himnos, gozos, ruegos y oraciones en lengua vernácula (**D**). Para las piezas de carácter secular, se formaron las categorías populares (**P**) y no popular (o “de concierto”) (**NP**).

Una vez establecido el mecanismo de *archivación* mediante el cual clasificamos los materiales, le dimos entidad física a la estructura organizativa: empezamos a cargar los registros en la plataforma Muscat, provista por *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), organización internacional dedicada a documentar fuentes musicales de todo el mundo. Esta potente herramienta permite al usuario navegar registros de documentos musicales, hacer diversos tipos de búsquedas y, con previa autorización de la Oficina Central, crear nuevos registros. Leemos esta etapa del trabajo como el momento de *captura* de los documentos, donde se sistematiza y normaliza la información que estos proveen según los estándares de catalogación RISM, basados en el estándar internacional MARC21; todos los registros del archivo comparten la sigla RA-Ccsj. Este proceso permite hacer lecturas transversales de lo catalogado, ya que podemos organizarlo de modo virtual según el criterio requerido: hacer estadísticas, establecer correspondencias con otros fondos documentales, etc. Luego de este proceso, llega la etapa de limpieza y recuperación física de los documentos, realizada por otro equipo de archivólogos.

Nuestra labor catalográfica, aún en curso y con mucho material por abarcar, al día de hoy da cuenta de 450 registros². De ellos, aproximadamente 100 son versiones del *Tantum Ergo* en su mayoría para una o dos voces y órgano, usualmente cantado durante la adoración del Santísimo Sacramento. Otros sesenta son misas, cuyo orgánico se reparte equitativamente entre voces solistas con órgano y coro con orquesta; la cantidad de obras y la variedad en el orgánico ilustran el lugar central de la música en el culto y la importancia de cada segmento de la liturgia según el tamaño de las fuerzas vocales e instrumentales. Por otro

2 A la fecha de revisión de este trabajo para su publicación (septiembre de 2020), el registro total de fichas catalográficas bajo la sigla RA-Ccsj cuenta con 964 entradas.

lado, durante el proceso de inventariado se encontró una cantidad considerable de impresos de canciones populares de amplia circulación en el territorio argentino desde mediados del siglo XX (aires criollos, zambas, tangos, milongas, polcas, entre otros) en una variedad de instrumentaciones camarísticas. Ya que se trata de un volumen de música impresa que no reviste un interés particular para nuestra investigación (centrada más en la pervivencia de costumbres coloniales dadas durante y después del proceso de independencia nacional) y debido a su cantidad, decidimos acotar nuestra *archivalización* haciendo un corte en 1940, año que, si bien puede coincidir con el momento de aparición de este material en el archivo, se basa en la fecha de fundación de la Orquesta Sinfónica de la Provincia; todo material posterior queda relegado al inventario.

Libros de Gastos

La lectura de los libros de gastos aporta una nueva perspectiva sobre la vida musical del convento. En los libros de gastos que estudiamos, que cubre el período entre los años 1832 y 1888 (con una laguna en el segmento 1866-1871, contenido en un libro que se ha perdido), encontramos además gastos que permiten reconstruir algunas de las prácticas musicales del convento. Si bien estos datos pueden darnos un panorama, debemos tomar ciertos recaudos al interpretarlos, ya que su registro no siempre fue hecho de modo prolijo y sistemático. Un análisis caligráfico a simple vista revela que el libro fue llenado por diversas manos durante períodos, a veces, no mayores que un año; esto obliga a considerar como criterio el registro de cada gasto cambia con cada mano: donde un escriba anota cada nombre de los músicos pagos para una fiesta importante, detallando instrumentos, cantantes y el monto que recibió; otro escriba apunta simplemente “a los músicos, 50\$”.

Podemos ver cómo el puesto de organista pasó de estar registrado de modo esporádico a regularizarse después de que el órgano se afinó en mayo de 1850. Si bien este tipo de pago se registra en su gran mayoría como “al organista”, se nombran dos músicos que ocuparon el puesto: “el ciego” Lucas y José Galarza. El primer pago que nombra a Lucas como organista se registra en 1832; a lo largo de los gastos apreciamos que ocupó el puesto de organista en varias oportunidades y también que fue pagado por cantar en 16 oportunidades. La primera entrada de José Galarza data de 1852 y aparece regularmente en los registros hasta 1881, año en que finaliza nuestra lectura de los libros; se nombra 123 veces, con alrededor de 60 pagos por el puesto de organista, y se pueden trazar los aumentos dados al puesto durante su

ejercicio, desde 4\$ a 18\$. También se le pagan numerosas “gratificaciones”, aunque no podemos saber si corresponden a actividades musicales o no.

Podemos ver en los gastos algunos instrumentos con los que contaba el convento. Se registra un piano “del noviciado” desde 1834, reparaciones y repuestos para el órgano entre 1836 y 1858, la “compostura” (arreglo) de un bajo en 1855 (presumiblemente un violone, según se desprende de otros pagos por música tocada en celebraciones), un armonio en 1877, y arreglos a la campana para llamar a misa entre 1836 y 1861. También encontramos compras de papel pautado en cuatro oportunidades entre 1859 y 1881, y compras por dos “misas nuevas” en 1846.

La fiesta del Patriarca durante el mes de octubre, la función de la Purísima en diciembre y la Indulgencia de la Porciúncula celebrada en agosto registran los mayores gastos de cada año, con la función del Patriarca en primer lugar: en 1860 a Don Gustavo (van Marcke, músico belga radicado en Córdoba dos años antes) se le pagó la cuantiosa suma de 198\$, “por la orquesta del día del Patriarca”, varias veces el valor del gasto mensual promedio; otros registros de la fiesta muestran la mayor cantidad de músicos empleados en el año. También en esta fiesta se registran dos pagos a Inocente Cárcano, compositor italiano radicado en la ciudad, por “misas del Patriarca”; si bien todavía no hemos encontrado una misa de Cárcano en este repositorio, existe una “Misa pastoral” de su autoría en el Fondo Musical Pablo Cabrera, en la sección Americanista de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades, también catalogado por nuestro equipo de investigación (RA-Cff CMPC MI.13 en la plataforma Muscat). Aún no podemos establecer que sea alguna de las misas encargadas.

Ya mencionamos a los organistas y junto a ellos aparecen cerca de treinta músicos. Los más nombrados son el Mtro. Gigena, violinista y cantor, con 15 entradas entre 1836 y 1846; el padre del copista Pedro Nolasco Palacios, cantor y organista José Asencio Palacios, con seis entradas entre 1836 y 1859. Su firma aparece en cinco documentos catalogados. Otras investigaciones dan cuenta de su actividad y la de su hijo en otra institución religiosa de la ciudad, la Orden de Mercedarios (Furlani, 2003). Sin embargo, el pago más importante fue hecho a Tomás Perafán, músico activo en la orden de Mercedarios, a quien en 1872 se le abonaron 400\$ “por enseñanza de música en tiempo de mi antecesor”; un pago de este valor tan grande puede señalar una actividad prolongada que acumuló deudas canceladas en único pago. También recibió un pago por “3 músicos por la función” en el mes de octubre, probablemente por tocar en el día del Patriarca.

Conclusiones

El trabajo llevado a cabo, nutrido por una reflexión del proceso desde las múltiples perspectivas expuestas, nos provee de elementos para relatar un contexto musical cordobés del siglo XIX que poco tiene que ver con las canónicas Historias de la Música centradas en la figura del compositor, el concepto de “obra” y el repertorio instrumental. Nuestro proceso catalográfico y la lectura de gastos hablan de un escenario donde, si bien la actividad compositiva está presente, el peso está dado en la práctica musical, principalmente litúrgica, de un repertorio eminentemente vocal, interpretado por un conjunto de músicos de la orden en sus versiones de orgánico reducido, al que se sumaban músicos profesionales de la ciudad y de otras instituciones religiosas para las ocasiones que requerían un mayor ceremonial. La vastedad de la porción del archivo que resta catalogar (estimamos llevar procesado menos de un 25% del volumen total) hace completamente provisoria cualquier estimación sobre el repertorio litúrgico específico; sin embargo, lo realizado hasta el momento nos ha permitido comenzar a vislumbrar algunas narrativas tácitas de las prácticas musicales cordobesas en el siglo XIX a través del Convento.

Referencias

- Balaguer, R. & Pedrotti, C. (11 de septiembre de 2019). *“El archivo musical del convento de San Francisco: hacia la construcción de una historia local de la música en Córdoba”*. Ponencia leída en las XXIII Jornadas de Investigación en Artes. CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Farge, A. (2013). *The Allure of the Archives*. New Haven: Yale University Press.
- Furlani, A. (2003). *Música en la Merced de Córdoba*. Córdoba: Edición del autor.
- Ketelaar, E. (2001). *“Tacit Narratives: The Meanings of Archives”*. *Archival Science* 1: 131-141.
- Pedrotti, C. (2017). *Pobres, negros y esclavos: música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1830)*. Córdoba: Editorial Brujas.

JESÚS ESTÉVEZ

Universidad San Francisco de Quito
jesteves@usfq.edu.ec

Musicólogo e investigador venezolano con preferencias en el estudio del patrimonio musical eclesiástico en Quito, especialmente en la Iglesia y Convento de San Francisco. Candidato doctoral por la Universidad Complutense de Madrid (2019); Máster en Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia (2016); y Licenciado en Música Contemporánea (magna cum laude) por la Universidad San Francisco de Quito (2014). Desde el año 2014 ejerce como docente en el Colegio de Música de la Universidad San Francisco de Quito.

Producción y Adquisición de Libros Litúrgicos- Musicales En La Iglesia y Convento de San Francisco De Quito¹

Resumen

Hasta el momento, los estudios realizados en el Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE) han carecido de enfoques que evidencien breves rastros de actividad musical en la Iglesia y el Convento de San Francisco de Quito. Por lo tanto, a través de un enfoque musicológico, el presente artículo busca brindar información acerca de la producción y adquisición de libros litúrgico-musicales. Asimismo, este trabajo procura seguir complementando y enriqueciendo la investigación musical en Ecuador y Latinoamérica, así como también la historiografía musical de la emblemática Iglesia y Convento de San Francisco de Quito.

Palabras clave: Iglesia y Convento de San Francisco de Quito, Ecuador, AGOFE, libros litúrgico-musicales, historiografía.

Abstract

Hitherto, research works carried out in the General Archive of the Franciscan Order in Ecuador (AGOFE) have lacked approaches showing some traces of musical life in the Convent of San Francisco de Quito. Therefore, through a musicological approach, this article aims to provide information concerning the production and acquisition of liturgical-musical books. Likewise, this work seeks to keep complementing and enriching musical research in Ecuador and Latin America, as well as the musical historiography of the emblematic Church and Convent of San Francisco de Quito.

Keywords: Church and Convent of San Francisco de Quito, Ecuador, AGOFE, liturgical- musical books, historiography

¹ Este trabajo es un adelanto del desarrollo de la tesis de quien suscribe para optar al grado de Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo, los resultados de esta investigación fueron presentados como propuesta de publicación en octubre de 2019 en la revista *Acta Musicologica*.

Introducción

A pesar de que el Archivo General de la Orden Franciscana en Ecuador (AGOFÉ), ha sido consultado desde fines del siglo XIX con la obra de Compte (1885); posteriormente en el siglo XX, con los trabajos de Gento Sanz (1942) y de Kennedy Troya (1980) y, finalmente, en el siglo XXI, con los minuciosos y confiables aportes de Susan Verdi Webster (2002, 2012a, 2012b y 2013), así como también aquellos de Ramón Gutiérrez (2003), Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo (2010) y el extenso trabajo de más de 20 años de Mercé Gandía y Gallegos Arias (2011), estos han brindado exiguas pistas en torno a la documentación musical en esta institución franciscana. Radica aquí, pues el interés presentado en realizar una breve observación al AGOFÉ desde una perspectiva musicológica, que permita brindar nuevas luces en lo concerniente a aspectos musicales en Iglesia y Convento de San Francisco de Quito, como es el caso de los libros litúrgicos.

En este sentido, las investigaciones musicológicas más relevantes respecto a cuestiones musicales en instituciones religiosas en Ecuador se resumen a aquellas de Stevenson (1963 y 1989) en la Catedral Metropolitana de Quito; a las de Rodas (1989), Freire Soria (2012) y Molerio Rosa (2015, 2016 y 2017) en la Catedral Matriz de Cuenca; a la intervención de Peñaherrera Wilches (2016) en la Congregación de las Madres Oblatas de Cuenca; a las ediciones y transcripciones de Juárez (2018) (con introducción del Dr. Diego Lobato) en la Diócesis de Ibarra; a la gran labor de Godoy Aguirre (2004, 2005, 2012a, 2012b, 2012c y 2016) quien ofrece una perspectiva más general de Ecuador aunque con ciertos tonos etnomusicológicos; entre otras.

La intervención musicológica más reciente en la Iglesia y Convento de San Francisco es la catalogación y documentación de la colección de códices manuscritos de canto llano (con algunos vestigios de polifonía), recientemente, publicada por Estévez (2019). No obstante, en lo que a la documentación musical dentro del AGOFÉ se refiere, los trabajos en la institución franciscana todavía permanecen escasos, lo que representa nuestro principal objeto de estudio.

Para poder vislumbrar la documentación musical en la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito se recurrirá al AGOFÉ como fuente de información. Se revisarán algunos apartados que puedan brindar información valiosa en torno a la producción y adquisición de libros para la ejecución de la liturgia en el convento², organizándolos de manera cronológica desde el siglo XVII hasta el siglo XX.

2 Se agradece especial a Fray Miguel Ángel Cartuche y a Fray Marcos Álvarez, quienes en todo momento brindaron su generosa atención y colaboración para llevar a cabo la revisión del AGOFÉ.

Producción y Adquisición de Libros- Litúrgico-Musicales

La fundación del Colegio de San Buenaventura en el último cuarto del siglo XVII por Fray Dionisio Guerrero, Ministro Provincial y Lector Jubilado de la orden (Vargas, 1965), parece haber sido clave en el proceso de producción de códices por parte de los franciscanos. La trascendencia lograda por Guerrero dentro de las nuevas instalaciones puede evidenciarse a través del impulso brindado a la confección de libros corales miniados durante el siglo XVII, de lo que quedan algunos testimonios fieles. El primero de ellos es un códice de 132 folios de los Santos Franciscanos copiado por Fray Francisco de Peña Herrera en 1673 y que reposa actualmente en la Catedral Metropolitana, mencionado por Stevenson (1989); los otros, fueron documentados por primera vez en el trabajo de quien suscribe (Estévez, 2019). Se refieren a tres códices copiados, igualmente, por Fray Francisco de Peña Herrera (el antifonario EC-P12BSF12 ca. 1675 y los dos antifonarios EC-BSF36 y EC-BSF37 de 1677). En este sentido, podemos conjeturar que otros códices también pudieron haber sido creados dentro de las instalaciones franciscanas. Este es el caso del antifonario EC-BSF8 copiado por Fray Francisco de Herrera³, uno de los amanuenses más destacados dentro del convento franciscano en el siglo XVII (Gento Sanz, 1942) y muy probablemente, de tres de los cuatro "libros corales que se conservan en Quito", indicados por Vargas (1989)⁴.

En efecto, se podría entrever que la confección de cantorales tuvo su origen dentro de las instalaciones franciscanas, sobre esta posibilidad glosa Fray José María Vargas:

Ahora se puede apreciar ya la labor de los «apuntadores» de libros de canto y los pintores «miniaturistas». La enseñanza de canto y tañido de instrumentos requería abundante copia de ejemplares, para la *Schola Cantorum* de San Andrés y luego para los maestros de capilla

3 El día 25 de diciembre de 1658, con 16 años de edad, hizo profesión para el coro Fray Francisco de Herrera (1642-?). Véase AGOFE, Libro donde estan scriptos..., 4-6, Leg. 4, N. 2, L. 1, f. 61r. Con algunas reservas, podemos afirmar que este fraile es el copista del antifonario EC-BSF8 (1671) y de otro códice que fue mutilado para reúso fechado en 1672, como consta en la hoja de guarda del EC-BSF15. Véase Estévez (2019, pp. 30-32).

4 Véase la nota al pie en Vargas (1989, p. 161), en donde se da fe de cuatro códices que se conservan en la ciudad de Quito: uno de origen Italiano, elaborado en Roma por Fray Nicolaum Brosset Gallum en 1681; los otros tres son de origen quiteño, uno copiado por Fray José de Aguilar en 1686 y que está resguardado en el Museo de Santo Domingo, otro por Fray Manuel Betancourt en 1766 y el último por Fray Ignacio Mideros en 1790 y que reposa en el Museo Colonial. De este último amanuense franciscano se da fe como "autor de Códices miniados" en Gento Sanz (1942, p. 23).

y músicos de la catedral y demás iglesias. Los Conventos de Regulares conservan todavía los *Antifonarios* y *Responsoriales* que se utilizaban, durante la Colonia, para el canto de los «oficios de Tiempo» y de las fiestas de los principales santos. Son libros de grantamaño y sus folios de pergamino de cuero de borrego y de becerro. (p. 160).

Del convento quiteño se destinaban algunos ejemplares a otros conventos franciscanos del país, lo que podría sustentar la idea de Vargas respecto a la producción de códices para "los maestros de capilla y músicos de la catedral y demás iglesias". De hecho, gracias a los datos proporcionados por el AGOFE y por la *Historia de la Obra Constructiva* de Gento Sanz⁵, más adelante se confirmará la circulación de algunos códices por otros conventos franciscanos. No obstante, la producción y adquisición de libros corales y litúrgicos en el convento franciscano, a juzgar por la bibliografía existente y los relatos crónicos, sigue siendo materia pendiente de comprobación. Por ello, se procederá a brindar, someramente, información inédita al respecto.

Siglo XVII

En 1647, se sabe que el venerado coro de la iglesia ya contaba con su propia librería, la cual poseía "cantuales miniados, destinados al rezo y canto del Oficio Divino, con muchos y muy ricos libros" (Gento Sanz, 1942). Basándonos en la documentación primaria, se tiene que el 26 de agosto de 1693 se le pagaron 9 pesos a Antonio de Ibarra por encuadernar dos libros y dos manuales de coro (AGOFE 10-1, f. 235v), y el 22 de marzo de 1694 otros 2 pesos a alguien no especificado para pagar cintas y hechuras de dos breviarios para el coro (AGOFE 10-1, f. 243r). El 23 de abril de 1694 se le pagaron 148 pesos a Martín de Niquesar quien dio misales nuevos para la sacristía del convento (AGOFE 10-1, f. 245r). Durante el provincialato de Fray Joseph Janed (1694-1697), la institución franciscana adquirió varios libros provenientes de España, según lo dicho por (Gento Sanz, 1942) y, además, el 20 de septiembre de 1697 se invirtieron 38 pesos para encuadernar "cuatro libros grandes de Choro" (AGOFE 10-2, f. 64v)⁶. A tenor de esto, se puede decir que el costo de encuadernación de un libro coral en la provincia quiteña a fines del siglo XVII rondaba los 9,5 pesos. En Lima, por ejemplo, una

5 A pesar de no tener un enfoque musicológico, este trabajo proporciona información sumamente valiosa, la cual se ha corroborado con el AGOFE, y se ha puesto en un contexto musicológico mediante esta investigación.

6 Citado también en Gento Sanz (1942, p. 53).

encuadernación lujosa costaba alrededor de 7 pesos en la segunda mitad del siglo XVI (Gembero-Ustároz, 2016). Lamentablemente, la ausencia de documentos en el archivo que correspondan tanto al siglo XVI como al XVII, impide rescatar información relevante para reconstruir ciertos hechos históricos y musicales⁷.

Siglo XVIII

El 30 junio de 1706 se pagaron 10 pesos para adquirir materiales y cosas necesarias para la confección del libro del oficio de San Pascual Bailón (AGOFÉ 10-1, f. 369r). Alrededor de 1740, durante el segundo provincialato de Fray Bartolomé de Alacano y Gamboa (1738-1741), continuó la confección de códices en el convento:

[...] Dio por Cedula d[ic]ho n[uest]ro herm[an]o el syndico treinta y dos p[eso]s pesos para pagar los costos de pergamino, libros de oro, colores y Encuadernaciones con chapas de fierro, para tres libros de Choro, el uno de Laudes y todas las Horas, para este convento grande y los otros dos para el Colegio de Misiones [de San Diego] (AGOFÉ 10-9, f. 20v)⁸.

Considerando lo citado, se pueden deducir dos puntos relevantes: primero, que no solo se adquirían libros de España, sino que, mediante la compra de materia prima, también se fomentaba la creación de libros corales aún en el siglo XVIII; y segundo, que estos libros servían también para abastecer a otros conventos franciscanos de la provincia⁹. En este punto vale la pena comentar que, de los 38 códices que reposan actualmente en la Iglesia de Convento de San Francisco de Quito, solamente el antifonario EC-BSF6 (de 1741) y el gradual EC-BSF15 (reusado en el s. XX) presentan piezas esquineras de hierro. No obstante,

7 Respecto a este tópico, Gento Sanz informó que la mayoría de los archivos de los siglos XVI y XVII fueron enviados a Lima para la famosa obra crónica de Fray Diego de Córdova Salinas. Véase Gento Sanz (1942, p. 50).

8 Citado en Gento Sanz (1942, p. 70).

9 Del Convento Máximo de San Francisco (conocido antiguamente como San Pablo de Quito) habían salido una gran cantidad de frailes con misiones evangelistas y fundadoras en otras tierras. Ya entrado el siglo XVIII, la orden franciscana contaba con 19 conventos fundados, entre ellos los de San Diego, Pomasqui, Otavalo, Ibarra, Latacunga, Ambato, Guano, Riobamba, Cuenca, Loja, Guayaquil, Zaruma y Pasto, así como también el del Colegio de San Buenaventura.

ninguno de estos códices contiene "Laudes y todas las Horas", por lo cual resulta imposible relacionarlos con uno de los tres mencionados en la cita anterior¹⁰.

Más tarde, Fray Agustín Marbán, quien fuera Maestro de Artes en el Colegio de San Buenaventura y Ministro Provincial entre 1759 y 1762, financió los gastos pertinentes para la adquisición de material para crear más libros de coro, aunque solo se terminó uno (Gento Sanz, 1942, p. 87). Posteriormente, en un inventario del 23 de agosto de 1766, realizado por Fray Gregorio Mozo de Cepeda, aparecen "dos misales nuevos, el uno impreso en Madrid" que utilizaba el padre Ramón Sequeira y Mendiburu (AGOFE 7-45, f. 2r), y "beinte, y un Missales, los dose benecianos, y los otros nuebe anturpianos [...] Mas beinte, y quatro quadernos de Missa de Requiem" (AGOFE 7-45, ff. 10r-10v). Los veintiún misales se adquirieron con 200 pesos donados por Fray Agustín de Santa María y fueron importados por el franciscano Fray José Díaz de la Madrid, quien fuera Obispo de Quito entre 1793 y 1794. Esto se pudo comprobar gracias al inventario del 18 de agosto de 1784 hecho por el Sacristán Fray Ignacio Mideros, y a un resumen de gastos de la iglesia durante el capítulo provincial de Fray Javier de la Graña (1792-1796), en donde además se invirtieron 4 pesos "pa[ra] comprar ocho Quadernos del Canon de la Misa, para [añadir a] los Misales viejos" (AGOFE 10-9, f. 172v)¹¹. De estos veintiún misales con oficios renovados, dieciocho quedaron en el Convento Máximo, mientras que los tres restantes se enviaron a los conventos de Pomasqui, San Diego y al Colegio de San Buenaventura (Gento Sanz, 1942, p. 106). Precisamente, estos dieciocho misales y los cuadernos de misas de réquiem también son mencionados por Mideros en el inventario de 1784:

Misales

Primeram[en]te Dos misales forrados en baqueta de moscobia consus cantoneras de plata.

Ytem. Un misal nuevo, quello dio N. P. Prov. Fray Christobal Romero, delos espolios del R. Peres.

Ytem. Dies, y ocho misales, ya biejos, deesos se renovo el uno.

10 Se aclara aquí que, luego de realizar una observación detallada, el antiguo códice de pergamino que ha servido como soporte para ser reusado con papel en el siglo XX contiene el Oficio de la Ascensión del Señor y de la Fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María, por lo que tampoco coincide con el contenido litúrgico descrito.

11 Citado también en Gento Sanz (1942, p. 99).

Ytem. Un misal pequeño con S[an]tos dela Orden, que llevo ala limosna el P. Fr. Mariano Herrera como consta desu resivo lo volvio.

Ytem. Un misal grande forrado todo en plata sobre terciopelo carmesí, con manillas delo mesmo, y registros de sintas de persiana, que lo dio Fr. Ygnacio Mideros.

Ytem. Un misal grande, nuevo, que lo dio N. P. Prov. Fr. Christobal Romero.

Ytem. Mas un misal nuevo syn Santos dela Orden lo dio Fr. Ygnacio Mideros.

Ytem. Dies, y ocho misales quedio el I[lustrisi]mo S[eño]r Madrid.

Quadernos

Primeram[en]te dos quadernos de Misas de Requiem que siven a los Prelados.

Ytem. Beinte, y seis quadernos ya biejos de misas de Requiem [...] (AGOFÉ 7-45, ff. 43r-43v)

Inicialmente, destacan las especificaciones decorativas de algunos misales, los cuales contenían la muy fina y costosa vaqueta de moscovia, plata y terciopelo, elementos que describen verdaderas obras de arte en la encuadernación. Seguidamente, a pesar de que Fray Ignacio Mideros poseía considerables habilidades como copista¹², resulta arriesgado suponer que el misal "dado" por este hubiese sido confeccionado por él mismo, ya que el calificativo "misales" hace referencia a los impresos y no a los libros corales manuscritos. Luego, el aporte del Ministro Provincial Fray Cristóbal Romero y, finalmente, los misales importados por Díaz de la Madrid, donde se corrobora la existencia de dieciocho en el Convento Máximo. Estos, según el inventario de Mozo de Cepeda en 1766, provenían de Venecia y Antuerpia (actual Amberes, en Bélgica), por lo que seguramente eran impresos¹³. Por otro lado, debido a los costos especificados, seguramente los cuadernos del Canon de la Misa y de Réquiem no eran de calidad

12 Véase la nota 3.

13 Esto se considera así ya que, tanto en Venecia como en la antigua Antuerpia, se encontraban las imprentas más demandadas de Europa, misma que proveía libros litúrgicos a numerosas instituciones religiosas. Para más detalles pueden consultarse los trabajos de autores como De los Reyes Gómez (2000), así como la amplia bibliografía suministrada por Gembero Ustárroz (2006).

manuscrita sino impresa; de hecho, se cree que el calificativo "quadernos" no hace referencia a un soporte de escritura en pergamino, sino por el contrario, en papel¹⁴.

Lo cierto es que, para fines del siglo XVIII, el Convento Máximo de San Francisco tenía 43 misales (probablemente de canto llano, de los cuales 22 eran de origen extranjero, entre ellos uno impreso en Madrid) y 28 cuadernos de Misas de Réquiem. Finalmente, en el inventario de 1784 del padre Mideros también constan "un atril grande de plata que sirve alas Visperas de N. P. S. Francisco y alas Completas que lo dio Fray Ignacio Mideros [...] mas dos atriles grandes labrados, que los trajo de Lima Fray Feliz Fernández" (AGOFE 7-45, f. 22r).

Siglo XIX

Durante el siglo XIX, una época bastante oscura y de mucha crisis para la institución franciscana, parece que la producción de códices tuvo un receso, ya que la ausencia de información en los archivos no permite precisar otros detalles. Es muy probable que aquellos libros de coro confeccionados desde el siglo XVII y los misales y cuadernos impresos adquiridos en el ocaso del siglo XVIII hayan sido útiles a lo largo de la décimo novena centuria.

A través de los inventarios correspondientes a este siglo, se pueden evidenciar algunos cambios significativos. El 14 de abril de 1803, el Sacristán Fray Manuel Duque indicó que todavía se conservaban los atriles detallados por Mideros en 1784, así como también el misal de terciopelo carmesí "que sirve para el patriarca [San Francisco]", los dos misales de vaqueta de moscovia "que son para el día de S[an]to Domingo", los misales que dio el Obispo Madrid (donde se reportan dos como robados), "diesy seis misales viejos comunes. dos se dañaron p[ar]a componer otros y quadernos trese ya viejos" (AGOFE 7-45, f. 88v). También permanecen los atriles que sirven para la festividad de San Francisco y los de Lima que trajo el padre Fernández.

Un nuevo inventario hecho el 20 de mayo de 1815 por el Sacristán Fray Luis Noroña, muestra la permanencia del misal de terciopelo carmesí y los de vaqueta de moscovia, además de diez en buen estado de los del Obispo Díaz de la Madrid y "cuatro mas bastante maltratados de los mismos que dio el S[eño]r Madrid" (AGOFE 7-48, f. 21r). En el mismo folio del documento se añaden "dies,

14 Considerando las acepciones 1 y 2 del diccionario de la RAE.

y seis misales de la Ord[e]n q[u]e dio el S[ñe]o[r] Ob[is]po Madrid, de los cuales hay dos nuevos, y todos los demas estan compuestos, seis por N. P. Sousa, los siete por el P. Noroña", y también "dies misales biejos, los quatro compuestos por el P. Luis [Noroña?], q[ue] estan sirbiendo, y los inserbibles" (AGOFE 7-48, f. 21r). Asimismo, se da fe de cuatro cuadernos de misas para difuntos.

En otro documento fechado el 30 de octubre de 1839 por el Sacristán Fray Mariano Ramos, se evidencia el misal de terciopelo carmesí, dos Romanos impresos en el Vaticano¹⁵ y trece más, de los cuales cuatro no son de la orden, y de los nueve restantes, dos son nuevos y los otros "muy biejos, estropeados y desenquadernados". También se indica que hay uno faltante, que fue robado de la sacristía en presencia del H[ermano] Bermeo, quien quedó encargado "quando Fr. Mariano Ramos se fue à la Provincia" y once cuadernos de misas de difuntos (AGOFE 7-48, ff. 42v-43r). Finalmente, un inventario realizado cerca de 1850 por el Sacristán Fray Antonio Bosano, muestra exactamente el mismo contenido de aquel de 1839 (AGOFE 7-48, f. 56r). Aparentemente, hay una laguna en los inventarios de la segunda mitad del siglo XIX, lo que puede significar que desaparecieron los folios correspondientes a los misales y al coro o que fueron ignorados en el momento de su realización.

Siglo XX

Los pocos inventarios correspondientes al siglo XX, que datan de 1908 a 1915, contienen información musicológicamente valiosa y novedosa. En el primero de estos, fechado en 1908, consta la existencia de seis misales Romanos, un pontifical, catorce misales Seráficos "de ellos dos son muy nuevos", seis misales de difuntos y un ritual Romano (AGOFE 7-52, p. 7). En algunas páginas subsecuentes, aparece un nuevo inventario de 1908 en donde se detallan los objetos del coro, entre los cuales resaltan un órgano, un melodio pequeño "para el canto de la salve", un armonium, un facistol grande, dos facistoles pequeños "del hebdomario y cantores" y "libros corales grandes" sin especificar la cantidad (AGOFE 7-52, p. 16). Por fortuna, en el inventario de 1909 (idéntico al de 1908) se especifica que los "libros corales" son 23 (AGOFE 7-52, p. 39) al igual que en 1910 (AGOFE 7-52, p. 68). En el siguiente documento de 1911 (de similar contenido), se añaden "dos breviarios grandes para los acólitos en el oficio, el nuevo Ritual de la Orden y las meditaciones espirituales de [Luis] de la Puente" (AGOFE 7-52, p. 93).

¹⁵ Por su procedencia, pudieran ser estos los de vaqueta de moscovia.

Por último, en el inventario de 1913, se señalan adicionalmente dos ejemplares del Cantus Varii y dos para el oficio de Difuntos, dos del *Liber Usualis*, tres del gradual Romano, ocho del gradual Romano Seráfico, dos del vespéral Romano Seráfico, y uno del *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani* "ya anticuado" (AGOFE 7-52, pp. 129-130).

Mediante estos documentos se evidencian no pocas singularidades. Primeramente, la coexistencia de libros de distintas tradiciones litúrgicas, sobresale el ejemplar de las *Meditaciones Espirituales* del sacerdote jesuita español Luis de la Puente (1554-1624). Luego, el uso de instrumentos musicales distintos al órgano y los tres facistolos, lo que indica la presencia de otros ministriles, cantores y demás personajes como el hebdomario y los acólitos. Por último, para inicios del siglo XX se totalizan 54 libros litúrgicos en uso, entre impresos y manuscritos, naturalmente con énfasis en los de la orden seráfica.

Contrario a lo sucedido durante el siglo XIX, en la primera mitad del siglo XX sí se tienen testimonios de códices, al menos, adquiridos, si bien su confección indica otras particularidades. Para ejemplificar mejor lo dicho, comento la descripción del gradual EC-BSF15, está copiado en papel sobre pergamino reusado y con letra gótica redonda en las hojas de guarda, sobre las cuales se observa la inscripción *P. fr. franciscus de herrera anno dni. 1672* (Estevez, 2019, pp. 32-33). Se conoce que esta perjudicial técnica se practicó en la institución franciscana, por lo menos, hasta 1930, fecha del códice EC-P2BSF20, de similares características en el inventario actual de la colección (Estévez, 2019). ¿Cuántos tesoros paleográficos, de repertorio y de festividades litúrgicas fueron estropeados como consecuencia de esta invasiva técnica, que guillotiné numerosos folios en pergamino para utilizarlos como soporte de escritura? A menos que se intervengan químicamente estos códices para despegar el antiguo papel y, además, se arme el "rompecabezas" de los tantos folios mutilados, se podrá tener una noción de esos tesoros, una tarea que realmente parece imposible. Al momento, no nos queda más que, como musicólogos, documentar lo existente y lo visible.

En el Anexo N°1 se muestra una cronología aproximada de la producción y adquisición de códices litúrgico-musicales en la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII¹⁶. Lamentablemente,

16 Únicamente se han añadido aquellos códices de los cuales se tiene la certeza que fueron adquiridos (aunque su procedencia sea desconocida) y/o producidos en el convento franciscano.

debido a la falta de detalles en la información suministrada por los archivos, resulta complicado comprender cuáles de todos estos códices coinciden con algunos de la colección que reposa actualmente en la biblioteca de la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito.

Conclusiones

Una vez realizada una aproximación inicial al AGOFE, desde una perspectiva que permitiera rescatar información musical, se pueden resaltar algunas conclusiones:

- * La orden franciscana del Ecuador no solo fue pionera en la formación de músicos religiosos, así también en la creación y confección de libros corales.
- * En este escrito se ha dado testimonio fiel de la producción de, al menos, ocho libros corales en el siglo XVII y otros cuatro en el siglo XVIII, además de la adquisición de otros 55 libros litúrgico-musicales durante el siglo XVIII (ver Anexo N°1). Para mediados del siglo XIX, constan solo 16 misales y 11 cuadernos de misas de réquiem. Ya a inicios del siglo XX se totalizan 54 códices, de los cuales 23 eran libros corales manuscritos y los demás eran impresos.

A pesar de lo resumido, ciertos objetivos quedan pendientes de estudio para futuras investigaciones. Primeramente, corroborar la cantidad de misales impresos que existen en la actualidad en la biblioteca del Convento Máximo de San Francisco de Quito, así como también la procedencia de estos con el propósito de realizar comparaciones con los inventarios señalados en el AGOFE. Posteriormente, identificar posibles plantillas de ministriles, maestros de capilla y cantores con sus respectivos salarios, lo que también permitirá establecer comparaciones con otras instituciones religiosas de la región como las catedrales de Santiago, Lima o México e, incluso, nacionales como la de Quito y la Matriz de Cuenca. Asimismo, la adquisición y reparación de los órganos tubulares que tuvo la institución representa otro tópico a investigar, que podría también brindar nuevas noticias que pudieran cotejarse con otras instituciones eclesíásticas. Estos y otros tópicos podrían colaborar con algunos objetivos de la musicología transatlántica en proyectos como MUSAM17, que persigue, entre otras cosas, reconstruir el intercambio musical entre Europa y América. La revisión exhaustiva del AGOFE

17 Véase (Marín-López, 2018).

desde una perspectiva musicológica e historiográfica representa uno de los dos ejes transversales de la tesis doctoral en desarrollo, lo cual también aportará, indudable y significativamente muchos más datos para la historiografía musical ecuatoriana.

Anexo:

Anexo N°1

Aproximación cronológica de la producción y adquisición de libros litúrgico-musicales.

DESCRIPCIÓN	CONDICIÓN	OBSERVACIONES	DESTINO
"dos libros y dos manuales de coro" (1693)	Producidos	La encuadernación costó 9 pesos y fue realizada por Antonio de Ibarra	Convento Máximo (2)
"dos breviarios para el coro" (1694)	Producidos	Se pagaron dos pesos por cintas para la hechura.	Convento Máximo (2)
"los misales nuevos para la sacristía" (1694)	Adquiridos?	Se pagaron 148 pesos a Martín de Niquesar	Convento Máximo (?)
"quatro libros grandes de Choro" (1697)	Producidos	La encuadernación costó 38 pesos.	Probablemente para el Convento Máximo (4)
"tres libros de Choro" (ca. 1740)	Producidos	Se pagaron 32 pesos para adquirir pergaminos, tintas y encuadernaciones.	Convento Máximo (1) Convento San Diego (2)
"un libro de coro terminado" (ca. 1759)	Producido	Gastos en materiales para la creación de libros de coro, financiado por Fray Agustín Marbán.	Probablemente para el Convento Máximo (1)
"veintiún Misales con todos los Oficios renovados" (ca. 1766)	Adquiridos	Se pagaron 200 pesos y fueron traídos de Venecia (12) y de Antuerpia (9) por Díaz de la Madrid.	Convento Máximo (18) Convento Pomasqui (1) Convento San Diego (1) Colegio San Buenaventura (1)
"dos misales nuevos" (ca. 1766)	Adquiridos	Uno impreso en Madrid.	Convento Máximo (2)

"beinte, y quatro quadernos de Missa de Requiem" (ca. 1766)	Adquiridos	Procedencia desconocida.	Convento Máximo (24)
"ocho Quadernos del Canon de la Misa" (ca. 1794)	Adquiridos	Se pagaron 4 pesos.	Convento Máximo (8)

Fuentes Documentales

Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE)

* Serie 7: Escrituras, Títulos e Inventarios

– 7-45 Leg. 7, N. 1, C. 1

– 7-48 Leg. 7, N. 1, C. 2

– 7-52

* Serie 10: Ingresos y Egresos de los Conventos

– 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8

– 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1.

– 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6.

Referencias

Compte, Fr. F. M. (1885). *Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador; desde la fundación de Quito hasta nuestros días* 2 vols. Quito: Imprenta del Clero.

De los Reyes Gómez, F. (2000). *El Libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)* 2 vols. Madrid: Arco Libros.

Estevez, J. (2019). *The Music Manuscripts in the Church of San Francisco de Quito: An Undocumented Collection*. *Fontes Artis Musicae* 66(1), 26-41.

Freire Soria, C. (2012). *La música en el Azuay: dinastías musicales. Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador Vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012)*. Mario Godoy Aguirre (ed.), 93-111. Quito: Gráficas Argenis.

Gembero-Ustároz, M. (2006). *Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio*. En *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), 147-179. Kassel: Edition Reichenberger.

- (2016). *Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena*. Resonancias 20(39), 13-41.
- Gento Sanz, Fr. B. (1942). *Historia de la Obra Constructiva de San Francisco desde su fundación hasta nuestros días 1535-1942*. Quito: Imprenta Municipal.
- Godoy Aguirre, M. (2004). *La música en la época colonial, en la presidencia y en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Nina.
- (2005). *Breve Historia de la Música en el Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- (2012a). *La Música Ecuatoriana: memoria local-patrimonio global, una historia contada desde Riobamba*. Editorial Pedagógica Freire.
- (2012b). *La Música, los Caciques y la Sociedad Quiteña en la Época Colonial. Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador Vol. 1 (Loja, 22-26 de Octubre de 2012)*. Mario Godoy Aguirre (ed.), 321-370. Quito: Gráficas Argenis.
- (2012c). *La Música en los Monasterios de la Real Audiencia de Quito. Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador Vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012)*. Mario Godoy Aguirre (ed.), 388-425. Quito: Gráficas Argenis.
- (2016). *La música en la época colonial, en la presidencia y en la Real Audiencia de Quito: capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios 2 vols*. Quito: Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Gutiérrez, R. (ed.). (2003). *Quito: el gran convento de San Francisco*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Juárez, M. P. (ed.). (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas: Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador siglos XVII y XVIII*. Quito: Fundación Filarmónica Casa de la Música.
- Kennedy Troya, A. (1980). *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Kennedy Troya, A. y Ortiz Crespo, A. (2010). *Recoleta de San Diego de Quito: Historia y restauración*. Quito: Ediciones FONSA.
- Marín-López, J. A propósito de la Comisión de Trabajo «Música y Estudios Americanos» (MUSAM/SEdeM): apuntes sobre una musicología transatlántica desde la perspectiva española. En Congreso Internacional Musicología Transatlántica: un momento para reflexão Alejandro Reyes Lucero y David Cranmer (coords.), 35-62. Lisboa: Caravelas - Núcleo de Estudio da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL, 2018.

- Mercé Gandía, J. y Gallegos Arias, J. (2011). *Iglesia y Convento de San Francisco: una Historia para el Futuro*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Molerio Rosa, A. (2015). *La Catedral Matriz de Cuenca en los inicios del siglo XIX. La capilla musical, función de los primeros maestros de capilla*. Neuma 8(2), 72-109.
- Molerio Rosa, A. (2016). *Caracterización de los Músicos en la Catedral Matriz de Cuenca desde inicios del Obispado y durante el siglo XIX*. Plantillas institucionales de músicos. Resonancias 20(39), 175-200.
- Molerio Rosa, A. (2017). Músicos indígenas en el corpus institucional religioso de la Catedral Matriz de Cuenca, Ecuador, en el siglo XIX. *Revista del IIMCV* 31, 79-96.
- Peñaherrera Wilches, J. (2016). *Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos los Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX*. Tesis Doctoral. Universidad Católica Argentina.
- Rodas, J. (1989). *El maestro de capilla y la música sacra en Cuenca*. Tesis de Grado en Musicología. Universidad del Azuay.
- Stevenson, R. (1963). *Music in Quito: Four Centuries*. The Hispanic American Historical Review 43(2), 247-66.
- (1989). *La Música en Quito. 2a ed.* Quito: Banco Central.
- Vargas, Fr. J. M. (1965). *Historia de la Cultura Ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- (1989). *El Arte Ecuatoriano*. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones.
- Webster, S. V. (2002). *Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la colonia. En Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy Troya (ed.), 67-85. Hondarribia: Editorial Nerea.
- (2012a). Quito, *Ciudad de Maestros: Arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Quito: Abya-Yala.
- (2012b). La Desconocida Historia de la Construcción de la Iglesia de San Francisco de Quito. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 35(1), 37-66.
- (2013). *The Secret Lives of Buildings in Colonial Quito*. Construction History 28(3), 21-46.

VERÓNICA PARDO FRÍAS

Universidad Nacional de Loja
veronica.pardo@unl.edu.ec

Magíster en Pedagogía e Investigación Musical, cursa los seminarios doctorales, como Aspirante al Doctorado PhD en Música en la Pontificia Universidad Católica Santa María de Buenos Aires. En el campo de la investigación científica ha participado de varios proyectos y ha escrito diferentes artículos y capítulos de libros relacionados con la pedagogía, la investigación musical, la musicología histórica y la estética. Ha sido ponente y moderador en varios eventos académicos en donde ha presentado avances y resultados de sus investigaciones. Es docente titular de la Cátedra de Metodología de la investigación en la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja.

La Presencia Musical en el Archivo Catedralicio de Medios del Siglo XIX al XX en la Iglesia Catedral de Loja. Aproximación desde la Musicología Histórica

Resumen

Los archivos catedralicios han sido y son los custodios de la información que se genera dentro de una parroquia a la que pertenece la Iglesia Catedral de una diócesis. A través de esta ponencia, pretendo dar a conocer los avances del proceso de investigación que desarrollo relativo a la música existente en el archivo catedralicio y cómo desde la musicología histórica se analiza este tipo de archivos, identificando los tipos de fuentes que permiten la reconstrucción y puesta en valor del mismo. Para ello, explico cómo ha sido el levantamiento de la información dentro del archivo catedralicio de la ciudad de Loja y cómo a partir de los hallazgos de varios documentos (v.g. pago de músicos, adquisiciones, herencias, folios y otras pertenecientes al maestro de capilla) el entorno musical de la capilla determinar su presencia musical en los siglos XIX y XX en la ciudad de Loja-Ecuador.

Palabras Claves: Inventarios, Cabildo, Capitulares, Cancionero, Manuscritos, Música.

Abstract

The cathedral archives have been and are the custodians of the information generated within a parish to which the Cathedral Church of a diocese belongs, through this paper I intend to make known the progress of my research process and as from the Historical musicology analyzes this type of archives, identifying the types of sources that allow the reconstruction and enhancement of the same, for this it will be explained how the information was collected within the cathedral archive of the city of Loja and how to start of the findings of several documents among them: payment of musicians, acquisitions, inheritances, folios and others belonging to the chapel master allow an analysis of the musical environment of the chapel and determine its musical presence in the nineteenth and twentieth century in the city of Loja- Ecuador.

Keywords: Inventories, Cabildo, Capitulares, SongBook, Manuscripts, Music.

Introducción

El arte de investigar ha estado acompañado de muchas actividades que van desde leer, reflexionar, auscultar y levantar información con el único propósito de generar propuestas que coadyuven a la sociedad del conocimiento, a través de la creación y divulgación del mismo, convirtiéndose este en un factor esencial para transformar los procesos de desarrollo del pensamiento en aras de generar productos que permitan formar personas flexibles y de pensamiento crítico; tal como es el caso de la investigación en musicología, disciplina perteneciente al campo de las ciencias sociales y que, de acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico de la Música* (Latham, 2008), es “el trabajo creativo llevado a cabo de forma sistemática con el fin de incrementar el volumen de conocimientos, incluyendo el conocimiento del hombre, la cultura y la sociedad, y el uso de esos conocimientos para derivar nuevas aplicaciones” (p.1026). Desde la teoría de G. Adler, citado por Claro (1967):

La historia de la ciencia y de la filosofía presenta una constante tendencia a organizar el conocimiento, por lo que, siguiendo este ejemplo, la musicología adopta el concepto epistemológico de espacio y tiempo y divide sus materias en dos grandes secciones: sistemática e histórica. (p. 10).

La musicología histórica, desde sus inicios, se consideró dentro del paradigma positivista; *Díaz et al* (2006) explican las propuestas de Adler de este modo:

A finales del siglo XIX, Guido Adler (1985) clasificó los estudios musicológicos (...). Así, mientras la musicología histórica se dedicaba a la evolución histórica de la música (según pueblos, imperios, naciones, ciudades, escuelas y músicos), la musicología sistemática trataba de establecer las leyes de los distintos campos de la música. (p. 17-18).

De acuerdo con Adler, la musicología histórica es la encargada de reformular desde la investigación, los orígenes del patrimonio musical, sus antecedentes, su desarrollo y cómo la personalidad de sus protagonistas se mantiene intacta en archivos, manuscritos, cintas de audio, video y demás fuentes; aspectos permiten al investigador reconstruir desde el pasado, la preservación de la memoria social musical de los pueblos y naciones. Cuando esto se realiza también se pone en valor los hallazgos que develan la singularidad de sus protagonistas, su legado y contribución.

La musicología, de acuerdo con la American Musicological Society (1955), según López (2010), “es un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del arte musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural” (p. 2). Estos argumentos constituyen fundamentos teóricos del estudio preliminar que se presenta en este ensayo, cuya ocupación de estudio la constituye la música del archivo catedralicio. Efectivamente, a través de la investigación musicológica histórica en archivos religiosos, se aspira a identificar con objetividad, el estudio y análisis del repertorio que se ejecutaba en las iglesias o instituciones religiosas desde el periodo colonial hasta la República, además de conocer su aporte y su incidencia en la época.

Desarrollo

De acuerdo con Dahlhaus (1977), la función de la historia de la música no depende exclusivamente del inestable juicio sobre el valor del recuerdo de lo pasado, en tanto instancia de orientación en el fárrago de sucesos y estados presentes. La historiografía musical se legitima de manera distinta que la política; se diferencia de esta en que los hechos esenciales del pasado y sus obras musicales son, en primer lugar, objetos estéticos que representan un fragmento del presente; de ahí la importancia de contextualizar el entorno en el que se desarrolla el objeto de estudio, para después, centrarnos en él; esto garantizará la objetividad y el ordenamiento de la investigación para, ulteriormente, determinar su aporte.

A partir de las teorías de Adler, la musicología histórica ha adquirido un papel relevante dado por sus contribuciones a la musicología y, por ello, el estudio de la música colonial se ha vuelto una tendencia necesaria para conocer o determinar el nivel de contribución que la época heredó a Hispanoamérica a través de la evangelización y de la religión católica, y cómo esta influencia, traída desde el viejo continente, ha incidido hasta hoy en la identidad cultural de los pueblos.

Diferentes son los motivos por los que se estudia la música colonial en el periodo seleccionado (1876-1976), pues las historias generales, frecuentemente, se inician con un capítulo dedicado a la actividad musical anterior a las guerras de independencia titulado “música bajo la dominación española”, “música en los siglos XVI, XVII, y XVIII” o “música colonial” (Pérez, 2004). Esa necesidad de redescubrimiento ha motivado el estudio de muchos archivos que, hasta hace

muy poco, estaban inexplorados, con vistas a caracterizar el comportamiento creativo a lo largo de esa centuria. Entre otros motivos, se trata de establecer un juicio estético sobre la práctica musical sustentada en las libertades expresivas que propició el pensamiento ilustrado y de estudiar la superposición de lenguajes musicales derivados de la coexistencia entre el pasado musical contra-reformista y el presente racionalista (Escudero, 2014).

El uso de la palabra colonial, de acuerdo con Waisman (2019), “no se basa en los sistemas legales sino en las prácticas sociales, económicas y sobre todo ideológicas, cuyos aspectos musicales se intentan desentrañar” (p.12). Por ello, como consecuencia de la conquista española, existen varios estudios de música colonial que guardan similitudes, tales como: la ejecución musical y la composición de la mano de negros, esclavos e indígenas, permitiendo con facilidad, la inserción de la música religiosa europea en la práctica musical colectiva convirtiéndola en parte de la cultura e identidad de los pueblos; además de actividades musicales de maestro de capilla, compositor, arreglista, corista, organista e instrumentista que se desarrollaban en el periodo colonial en parroquias, catedrales, capillas de música, arquidiócesis e instituciones religiosas cuyo principal objetivo era evangelizar a través de la cultura.

Como resultante de ello, existen evidencias que permiten reconstruir, desde la musicología histórica, la presencia musical en cada uno de sus archivos; entre esos hallazgos se pueden apreciar varios que en la actualidad forman parte de nuestra memoria social: villancicos, motetes, sonatas, corales, canciones, entre otras.

Fuentes para el Estudio de la Presencia Musical en los Archivos Catedralicios

Para Vivas y Pérez (2011):

Los archivos eclesiásticos son considerados como los custodios del camino seguido por la Iglesia a lo largo de los siglos, de ahí que sean tenidos en cuenta como bienes culturales de singular magnitud. Prácticamente desde sus orígenes, la Iglesia ha intentado conservar los documentos por ella generados. (p. 441)

Desde esta perspectiva, puede determinarse que durante muchos años la Iglesia Católica ha sido la apoderada de la información, razón por la que sus custodios guardan celosamente sus archivos y velan a quienes acceden a ellos, pues en estos reposan la historia, el legado cultural de las ciudades y la identidad de las naciones. De ahí que reconstruir, desde la musicología histórica, la presencia musical en los archivos catedralicios, se convierte en un gran desafío; a pesar de que existen a nivel mundial, trabajos investigativos similares, cada catedral posee una característica diferente en cuanto a la forma de llevar el archivo.

En los archivos eclesiásticos, existen diferentes tipologías, por eso es necesario conocerlas para después, identificar aquellos documentos que permitirán manifestar la presencia musical en los mismos, entre ellos: archivos parroquiales, catedralicios, diocesanos, conventuales-monacales, de beneficencia, de órdenes de vida activa y de seminarios (Vivas y Pérez, 2011).

El aporte de la revisión de los archivos catedralicios, desde la investigación histórica, permite reconstruir y analizar los eventos del pasado y su relación con el presente, examinando las diferentes acciones humanas y cómo estas se corresponden a través de su registro, llevando al investigador al análisis hermenéutico cuya historia real se convierte en el objeto de estudio.

Vivas y Pérez (2011) en *La Información Histórica en los archivos eclesiásticos: principales series documentales para la investigación*, consideran que:

El archivo parroquial es la unidad básica del sistema de archivos de la Iglesia católica. Su misión, en líneas generales, consiste en conservar los documentos que las parroquias producen o reciben en el desarrollo de su ministerio, así como los relacionados con la administración de sus bienes. Como todos sabemos fue el Concilio de Trento el que instauró la obligación de archivar la documentación eclesiástica (parroquial y diocesana) en archivos. Los párrocos y vicarios fueron los encargados de estas tareas. En España, de forma concreta, fue el rey Felipe II el que por decreto de 12 de julio de 1564 impuso estas cuestiones, que fueron aceptadas sin mayor complicación dado que muchos archivos parroquiales ya habían comenzado con estas prácticas tiempo atrás. (p. 445).

Dadas estas aserciones, se puede establecer que la etapa de trabajo de campo y recolección de datos es transcendental, ya que forma parte del proceso

auscultatorio o exploratorio de la misma; este proceso se refiere también a la consulta de las fuentes, un acceso a la información que puede ser de primera o de segunda mano. Según Umberto Eco (1993): “Por lo general se acepta el tema si se sabe que se tiene posibilidad de acceder a las fuentes, y se ha de saber dónde son accesibles, si son fácilmente asequibles, y si estoy capacitado para manejarlas” (p. 75).

En todo proceso investigativo, el diseño metodológico marca la pauta del tipo de trabajo que se piensa realizar, los métodos y el tipo de enfoque (cuantitativo, cualitativo o mixto) y brindan una orientación al proceso; adicional a ello, es importante definir la perspectiva desde la cual se va a trabajar, consiguientemente, Hernández et al (2014) recomiendan: “además de que adoptemos un enfoque [...] tenemos que elegir un encuadre principal para abordar nuestro estudio o establecer que perspectivas lo conducirán” (p. 4).

Esta sugerencia permite direccionar el rumbo de la investigación ya que, al momento de su desarrollo, la misma puede estar complementada con otras disciplinas del conocimiento cuyos aportes otorgan datos relevantes al proceso investigativo. Considerando esta reflexión, es posible adentrarnos en la recolección de datos, que de conformidad con Bernal (2010), es una etapa muy importante en el proceso investigativo, pues de ella dependerá la fiabilidad y validez del estudio; de ahí que considere: “Los datos o información son el medio a través del cual se prueban las hipótesis, se responden las preguntas de investigación y se logran los objetivos del estudio originados del problema de investigación” (p. 191).

Desde estos fundamentos, la clasificación de las fuentes se convierte en una necesidad al momento de orientar las vertientes que brindarán luces de sapiencia para el trabajo investigativo. Para Chiantore et al (2016), estas se diferencian en fuentes primarias y secundarias¹, cada una de ellas está acompañada de técnicas de recolección de datos que se determinarán de acuerdo con el método y tipo de la investigación.

Con el propósito de adentrarnos en el estudio de los archivos eclesiales, se tomará como referencia la catalogación propuesta por Vivas y Pérez (2011) en su texto,

1 Las fuentes primarias (o de primera mano) son aquellas de las cuales extraemos directamente información para nuestro texto, mientras que las fuentes secundarias (o de segunda mano) son aquellas a través de las cuales otra persona nos proporciona información, ideas o referencias acerca del tema que estamos tratando. [...]. No debe olvidarse, por otra parte, que las fuentes secundarias suelen ser a menudo, al mismo tiempo, fuentes primarias en lo que se refiere opiniones de quienes las han escrito. Un texto puede proporcionarnos información acerca de una determinada obra musical, pero al mismo [tipo] nos proporciona datos acerca de cómo el autor de ese texto aborda esa misma obra (Chiantore et al, 2016, p. 44)

La Información Histórica en los archivos eclesiásticos: principales series documentales para la investigación, quienes plantean el estudio de seis secciones fundamentales: administración, fondos musicales, gobierno, instituciones parroquiales, organismos supra parroquiales y sacramentales; dado su importancia para la investigación histórica, el autor las ha organizado en series documentales:

Tabla 1.

Archivo parroquial

Series documentales	Contenidos	Otros archivos
Capellanías y obras pías	Economía espiritual, relación de bienes, religiosidad, arte, etc.	Diocesanos, monásticos y conventuales
Reliquias	Religiosidad popular, arte	Catedralicios, monásticos y conventuales
Breves y Bulas	Curia Romana	Diocesanos
Comunicaciones con la Santa Cruzada	Cruzadas	Diocesanos
Partidas sacramentales	Datos	Diocesanos (en depósito)
Beneficencia	Mendicidad, epidemias, niños	Beneficencia, órdenes de vida activa

Fuente: Vivas y Pérez, 2011, p. 449.

Es importante resaltar, que dentro de la clasificación de la serie documental capellanías y obras pías, parte de su contenido está relacionado con historia y arte; por tanto, Vivas y Pérez (2011) destacan que “los contenidos históricos cuentan con las actas fundacionales de las capellanías y obras pías [...] con datos nominativos” (p. 446), en los que las familias favorecían a la Iglesia con sus patrimonios entregando como herencia bienes y piezas de arte de mucha cuantía. De igual forma, se encuentran “los fondos musicales [...] libros de música y partituras” (p. 447); los mismos aparecen en los archivos catedralicios, capitulares, conventuales y monásticos. Es menester resaltar, que “la fuente primaria que deviene del archivo capitular” (p. 452), además del contenido histórico, posee información sobre la capilla musical compuesta por libros de cantos, partituras, expedientes de músicos, obras de encargo, difusión de obras de grandes compositores y la nómina de los artistas.

Reconstrucción y Puesta en Valor del Archivo Catedralicio de la Ciudad de Loja: Siglos XIX Y XX.

En el año 1763, lo que actualmente se conoce como la Diócesis de Loja perteneció al Obispado de la ciudad de Cuenca; sin embargo, el 29 de diciembre de 1862, la Bula Pontificia erige la nueva diócesis que inició su funcionamiento el 12 de julio de 1865 (Vargas et al, 1966). La diócesis de Loja comienza sus actividades con veinticinco parroquias bajo su cargo, entre las cuales se encuentra la Inmaculada Concepción de Loja, cuya iglesia matriz es la Santa Iglesia Catedral; esta posee un archivo catedralicio que atesora documentos de la parroquia de El Sagrario.

Desde hace varios meses fue posible nuestro ingreso al archivo catedralicio de la parroquia el Sagrario. Siguiendo los protocolos respectivos, se procedió a revisar el mencionado archivo, vale recalcar que este trabajo aún se encuentra en fase de revisión y de levantamiento documental. El custodio de este repositorio es el párroco de la Iglesia Catedral, quien brindó todas las facilidades para su respectiva revisión y puesta en valor. Algo muy importante que nos ha permitido hacer un juicio a priori, se refiere a la dimensión del tiempo que posee el archivo desde su fundación, conjuntamente con la erección de la Diócesis (1862), y la escasez de documentos. La interpretación de estos factores nos llevaría a afirmar que el archivo está incompleto. Por otro lado, para continuar en la fase de revisión y de digitalización fotográfica, se procederá a la posterior revisión del archivo histórico de la diócesis de Loja.

En la revisión del archivo catedralicio no se observó la existencia de algún inventario de los documentos que allí reposan, de ahí que no se evidencie un ordenamiento archivístico que permita la localización de la información; consecuentemente, se ha recurrido a la ayuda de una ficha o matriz donde se ha ido ubicando o registrando la documentación localizada:

Tabla 2. Archivo catedralicio de la parroquia El Sagrario

Tipo de documento	Contenido	Año	Tipo de conservación
Cantus passione Sinagoga	Recitativo litúrgico	1862	En buen estado
Cantus passione Jesucristo	Recitativo litúrgico	1862	En buen estado
Cantus passione Christus	Recitativo litúrgico	1862	En buen estado
Cantus passione Chronista	Recitativo litúrgico	1862	En buen estado
Cartas	Documentos de directrices de la Santa Sede	1969	En buen estado
Libro de Hijuelas	Nómina de herencias y adquisiciones	1862	Con hongos, roto, tinta de la letra ilegible, con humedad
Libro de priostes y mayordomos	Nombramiento de priostes y mayordomos	1777	Con hongos, varias páginas rotas y con humedad
Cancionero y libro de apuntes del maestro de capilla. Tomo 1, 2	Partituras	S/F	Hojas manchadas, hojas pegadas sobre las partituras, con humedad
Hemerografía	De varias iglesias nacionales e internacionales	1900	Ordenada por editoriales
Libros de derecho Canónico	Norma Jurídica, el pueblo de Dios, la función de enseñar de la Iglesia, las funciones de santificar a la Iglesia, los bienes temporales de la Iglesia, las sanciones en la Iglesia y los procesos.	1917	Con humedad, y polvo

Misal Romano	Ordinario de misa, santoral, misas votivas y misas de difuntos	1962	Con humedad, y polvo
Libro de liturgia de las horas	Oraciones, laudes, vísperas y completas	1911	Con humedad, y polvo
Libro de Vesperale Romanum	Canto llano y partituras	1913	Con humedad, y polvo
Libro de Graduale Romanum	Cantos para la misa	1908	Con humedad, y polvo
Libros de contabilidad	Pago a los músicos Pago de trabajos varios	1941 hasta 1963	En buenas condiciones
Actas Sacramentales	Actas de bautizos Actas de Matrimonios	1900 hasta la actualidad	Con humedad, hongos y polvo

Fuente: Elaboración Propia

Con ayuda de la tabla 2, se ha podido establecer el alcance de la investigación, cuyo universo estará ubicado en la actividad musical desarrollada en los siglos XIX y XX. Para efectos del trabajo que se realizará en el archivo de la Catedral de la ciudad de Loja-Ecuador, se considerarán los libros de hijuelas, libros de contabilidad, revistas, el libro de apuntes del maestro de capilla, libro de nombramiento de priostes y mayordomos, cantus passionis chronista y otros que permitan reconstruir la presencia musical de la parroquia, alcanzada a través de quienes estaban a cargo de acompañar los oficios religiosos². En cada uno de estos documentos citados, se podrá evidenciar información que permita determinar el objeto de estudio de la investigación, tales como: pago de músicos, compra de instrumentos musicales para la parroquia, partituras, herencia de instrumentos u obras para la parroquia, actas bautismales.

² Los oficios religiosos son misa rezada, cantada, solemne, concelebrada, de difuntos, de gallo, de cuerpo presente, de purificación, etc.

Presencia Musical de los Archivos de la Parroquia El Sagrario.

La presencia musical en los archivos de la parroquia está dada por el cancionero original del maestro de capilla Miguel Cano, de quien se han encontrado la mayoría de documentos musicales que coadyuvarían a determinar la presencia musical en la parroquia. En el mencionado cancionero, se ha podido encontrar misas de J. L. Battman³, Giuseppe Concone⁴, A. Dierix⁵, Michael Haller⁶, así como, obras de Schubert, G. Meyerbeer⁷ entre otros compositores, cuya influencia alemana y francesa era muy propia de la época.

Conclusiones

Tomando como sustento teórico, los conceptos sobre musicología histórica de Guido Adler referidos a la investigación musical del patrimonio musical, antecedentes, desarrollo y presencia de sus protagonistas en los archivos en la reconstrucción del pasado, se llevará a cabo el estudio del repertorio musical ejecutado en las iglesias o instituciones religiosas desde el periodo colonial hasta la República, además de conocer su aporte y su incidencia en la época seleccionada (1876-1976), en la parroquia El Sagrario, de la ciudad de Loja, Ecuador. Se hace inminente la auscultación del archivo histórico de la Diócesis de Loja con la finalidad de completar la información ya que se sospecha que este archivo se encuentra incompleto. Para ello, el estudio que está en desarrollo se estructura en tres apartados: Fuentes para el estudio de la presencia musical en los archivos catedralicios; Reconstrucción y puesta en valor del archivo catedralicio de la ciudad de Loja: siglos XIX y XX y, Presencia musical de los archivos de la parroquia El Sagrario. Entre los hallazgos se citan: villancicos, motetes, sonatas, corales, canciones. En la revisión de los documentos no se aprecia un ordenamiento archivístico que posibilite la localización de la información por lo que se confeccionó una ficha que permitiera ubicar la documentación localizada estructurada en sobre la base de los siguientes criterios: tipo de documento

3 Jacques- Louis- Battmann, organista y compositor francés del siglo XIX.

4 Giuseppe Concone, profesor de canto del siglo XVIII.

5 A. Dierix, organista y compositor de obras corales para el rito litúrgico.

6 Michael Haller, compositor de varias obras litúrgicas del siglo XIX.

7 G. Meyerbeer, compositor alemán de ópera.

(cantus, cartas, libros, cancionero, hemerografía, misales, actas), contenido, año y tipo de conservación. Dicho esto, queda claro que llevar a cabo esta investigación constituye un reto de los estudios musicológicos en la ciudad de Loja.

Referencias

- Bernal, C. (2010). *Metodología de la Investigación*. Colombia: Pearson.
- Chiantore, L., Dominguez, Á. y Martínez, S. (2016). *Escribir sobre música*. Valencia: Musikeon Books.
- Claro, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la Musicología Hispanoamericana. *Revista Musical Chilena*. Chile. Guerra, C. [ed.]. Vol. 21, pp. 8-15; julio-septiembre.
- Dalhaus, C. (1977). *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Díaz, M. et al. (2006). *Introducción a la Investigación en Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones.
- Eco, U. (1993). *Como se hace una Tesis. Técnicas y Procedimientos de Investigación, estudio y escritura. Primera edición, 1977*. Barcelona: Gedisa.
- Escudero, M. (2014). *La Música de Hispanoamérica en el Periodo Colonial: Reflexiones*. En: NAGORE, M. y SÁNCHEZ, S. V. (2014). *Allegro Cum Laude. Estudios Musicológicos en honor a Emilio Casares*. Madrid: Universidad Complutense de Ciencias Sociales.
- Gómez, M. (2009). *Introducción a la Metodología de la Investigación Científica*. Argentina: Brujas.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. [Primera edición, 2000]. México: Mc Graw Hill Education.
- Juárez, M. (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas. Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, E cuador Siglos XVII y XVIII*. Quito. Fundación Filarmónica Casa de la Música. Imprenta Mariscal.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, R. (2010). *Musicología*. Manual del Usuario. Versión Online.
- Mancuso, H. (1999). *Metodología de la Investigación en ciencias sociales. Lineamientos Teóricos y prácticos de semioepistemología*. Buenos Aires: Paidós.

- Molerio, A. (2015). Reconstrucción de la actividad musical -litúrgica y religiosa- en la Arquidiócesis de Cuenca, Ecuador en el siglo XIX. [*Tesis Doctoral Inédita*]. Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.
- Pérez, J. (2004). *Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, *Fronteras de la Historia*, Vol. 9, pp. 281-321.
- Stevenson, R. (1962). *The Bogotá Music Archive*. *Journal of American Musicological Society*. Publicaciones: University California Press, Vol. 15, No. 3, pp. 292-315. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/829865>.
- Stevenson, R. (1964). México City Cathedral Music (1600-1750). *The Americas*. Publicaciones: Academy of American Franciscan History, Vol. 21, No. 2, pp. 111-135. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/979056>.
- Torres, R. (2010). La capilla de Música de la Catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII. [*Tesis Doctoral Inédita*]. Universidad Autónoma de México.
- Vargas, J. M. (Fray y Sacerdotes). (1966). *Monografía de la Diócesis de Loja, Comisión de 1966*. Loja: s.n.
- Vivas, A. y Pérez, M. G. (2011). *La Información Histórica en los archivos eclesiásticos: principales series documentales para la investigación*. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. *Documentación de las Ciencias de la Información*, Vol. 34, pp. 441-467.
- Waisman, L. (2019). *Una Historia de la Música Colonial Hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Walter, G. (1986). *La Música en el libro "Inventarios" de la Catedral de Caracas (1806-1913)*. *Latin American Music Review*, Texas: Publicaciones University of Texas Press, Vol. 7, No. 2, pp. 254-301. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/780218>.

JIMENA PEÑAHERRERA

Universidad de Cuenca
jimena.penaherreraw@ucuenca.edu.ec

Doctora en Música, Magíster en Pedagogía e Investigación Musical y Licenciada en Ciencias de la Educación, especialidad Musicología. Ha trabajado en proyectos de investigación como el inventario Cultural de la Cuenca del Río Santa Bárbara, ha generado proyectos de formación de Coros y Orquestas Infanto Juveniles de desarrollo social. Ha publicado artículos en el área pedagógica, de investigación cultural y producción artística; su trabajo actual de investigación se centra en la recuperación de patrimonio musical, especialmente dentro de la música religiosa de la ciudad de Cuenca-Ecuador. Trabajó como directora de la Escuela de Música, Subdecana y Decana de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Actualmente se desempeña como Profesora titular de la Universidad de Cuenca Ecuador.

ARLETI MOLERIO ROSA

Universidad de Cuenca
arleti.molerior@ucuenca.edu.ec

Doctora en Música, Magíster en Pedagogía e investigación musical y Licenciada en Dirección de Orquesta. Actualmente se desempeña como Profesora titular de la Universidad de Cuenca Ecuador. Dirigió la primera maestría en Musicología en Ecuador. Preside equipos de investigación y dicta cursos de postgrado en la Universidad de Cuenca. Ha participado en artículos dentro del área de la pedagogía e investigación musical, en revistas especializadas como Neuma, Resonancias, Revista del Instituto de Investigación Musicológico Carlos Vega, entre otros. Su campo de investigación se centra en el trabajo de la musicología histórica, con el perfil de recuperación de patrimonio sonoro religioso en la ciudad de Cuenca.

La Congregación de las Madres Oblatas de Corazón de Jesús y María en Cuenca, Primera Mitad del Siglo XX: Canciones Dedicadas a la Santísima Virgen María

Resumen

A través de un breve recorrido por la historia religiosa musical de la Congregación Oblata de la ciudad de Cuenca durante la primera mitad del siglo XX, en la presente ponencia se exponen las manifestaciones sonoras dedicadas a la advocación de la Santísima Virgen María. La música litúrgica y religiosa de la Congregación Oblata, dentro del convento y la iglesia a la que pertenecían (Iglesia de Todosantos), cumplió una función dedicada a la oración y al canto del oficio divino, caracterizada por constituirse generalmente en coro y por transmitir dicha práctica musical mediante la tradición oral. En el análisis del repertorio musical manuscrito, recuperado en el Archivo de la Congregación, se destacan las advocaciones que dentro de sus cánticos hacen alusión a: María, Jesús, san José, al Santísimo Sacramento, a los santos y a diversos patronos. Con estos antecedentes, la comunicación tiene como objeto de estudio, el análisis del contexto de la advocación de la Santísima Virgen María, presente en la música recuperada del archivo de la Congregación Oblata de la ciudad de Cuenca, tomando como modelo de estudio un cántico del libro denominado *Anuario Lírico*, "Mes de María", que contiene una compilación de cantos utilizados para la veneración de la Santísima Virgen María dentro del calendario religioso del mes de mayo.

Palabras clave: Congregación oblata, archivo musical, música a la Santísima Virgen María, edición crítica de la obra *A María*.

Abstract

Through a brief tour of the musical religious history of the Oblate Congregation of the city of Cuenca during the first half of the twentieth century, this paper presents the sound's displays dedicated to the Blessed Virgin Mary. The liturgical and religious music of the Oblate Congregation inside the convent and the Church which they belonged to (Church of *Todosantos*), fulfilled a function dedicated to prayer and the singing of the divine office, characterized by being

generally a choir and for being transmitting traditional oral tradition. In the analysis of the manuscript musical repertoire, recovered in the Archives of the Congregation, the principal avocations are those that make reference to: *María, Jesús, San José*, the Blessed Sacrament, the Saints and other patrons. With this background, this paper aim at studying the analysis of the context of the dedication of the Blessed Virgin Mary, present in the music recovered from the archive of the Oblate Congregation of the city of Cuenca, taking as a model a song of the book called *Anuario Lírico*, "Month of Mary", which contains a compilation of songs used for the veneration of the Blessed Virgin Mary in the religious calendar of the month of May.

Keywords: Oblate Congregation, Musical Archive, Music to the Blessed Virgin Mary, Critical edition of the A María

Introducción

Las congregaciones religiosas, a lo largo de la historia de Latinoamérica, constituyen un importante punto referencial para la difusión, recolección y enseñanza de la música litúrgica y religiosa; dentro de ellas, han realizado significativos aportes las comunidades jesuita, salesiana, carmelita, franciscanos y oblatos, mediante la educación tanto religiosa como escolarizada; su reservorio musical forma parte del pensamiento latinoamericano de su época y del ámbito cultural en el cual se encuentra inmersa dicha práctica musical.

Si bien, existen estudios sobre las congregaciones religiosas femeninas en América Latina y específicamente en Ecuador, quedan diversos espacios pendientes de investigación, especialmente en lo referente a la función musical y al patrimonio sonoro religioso construido a lo largo de la historia. Por ello, el presente estudio tiene sus antecedentes en la tesis doctoral elaborada para el Doctorado en Música, con la especialización de Musicología aprobada en la Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires- Argentina, titulada "*Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX*" (Peñaherrera, 2016). Cuatro años más tarde, surgen nuevas perspectivas en lo referido a la ampliación de algunos temas que no pudieron ser desarrollados en el trabajo inicial, debido a la amplitud del *corpus* documental de la tesis citada. Por ello, se incorporan nuevas investigaciones que utilizan herramientas teóricas

que intentan reconstruir la práctica musical de la Congregación Oblata, con la finalidad de responder preguntas que el *corpus* inicial no dejó de formularse.

Dando continuidad a la necesidad de plasmar en documentos este legado patrimonial, el presente estudio se plantea como objetivo analizar, contextualizar y caracterizar la Congregación Oblata en la ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, tomando como objeto de estudio, el repertorio que hace alusión a la advocación de la Santísima Virgen María, recuperado del Archivo Musical de la Congregación Oblata¹, del libro denominado *Anuario Lírico*; para este análisis se ha escogido el ciclo “Mes de Mayo”, porque en él se exponen los cánticos que utilizaba la Comunidad Oblata para venerar a la Santísima Virgen María, patrona de la Congregación.

La música sacra dedicada a la Santísima Virgen María dentro de la iglesia católica se denomina canto mariano; esta adoración, desde el punto de vista teológico, es conocida como el culto de hiperdulía (veneración suprema), que se tributa a la Madre de Dios de una manera muy especial. La música generada para esta advocación se caracteriza por una melodía dulce, que pretende ser fiel reflejo de esta especial condición atribuida a la Virgen María. De esta manera, el llamado canto mariano, en diversas comunidades religiosas, se muestra como una manifestación con un profundo amor filial de los cristianos hacia la madre de Dios, teniendo como resultado -dependiendo del lugar- una variedad de cánticos característicos de los diversos contextos culturales en los que se desarrollan las comunidades religiosas, dentro de la ciudad y del país.

Estos antecedentes constituyen fundamentos para la formulación del siguiente problema científico: ¿Cómo caracterizar las manifestaciones musicales de la advocación a María dentro de la Congregación Oblata, utilizando como recurso, el repertorio mariano recuperado de su archivo musical?

Si bien, este proyecto amplía la investigación, no abandona el instrumental teórico desarrollado en las investigaciones anteriores; por ello, el presente trabajo plantea una mirada del patrimonio musical, desde la perspectiva de la adoración a la Santísima Virgen y la significación que implica este evento dentro de la práctica musical de la Congregación. El estudio pretende también relevar las características del repertorio mariano, a través de un recorrido inductivo que se

1 Se puede tener acceso a la catalogación y archivo digital en la siguiente dirección: www.archivomusicaloblatas.com

inicia en elementos de contextualización de la congregación hasta llegar al análisis crítico de una de las obras del repertorio.

La metodología desarrollada es cualitativa, y se expone en las siguientes fases: la primera fase describe la *Congregación Oblata*, el posicionamiento del Archivo Musical a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX dentro del actual *Complejo Patrimonial de Todos Santos*, además, se presenta una síntesis de las madres que aportaron al quehacer musical de la época. La segunda fase exhibe los fundamentos teóricos que permiten generar una edición crítica del cántico *A María* correspondiente al día 29 del mes de mayo, perteneciente a la obra denominada Mes de María², la cual se presenta para formato de voz y teclado.

Para finalizar, se realiza una conclusión que intenta contribuir a la integración de la reconstrucción de la historia de las Madres Oblatas en el ámbito musical mariano.

² La obra contiene treinta y tres cantos utilizados en el mes de mayo con una estructura de: canto de entrada, cantos para cada día del mes y canto de despedida.

Desarrollo

Posicionamiento de la Congregación de las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María en la Ciudad de Cuenca-Ecuador a Finales del Siglo XIX y Primera Mitad del Siglo XX

En la ciudad de Cuenca, situada a 448 kilómetros al sur de Quito, se encuentra ubicada la *Congregación de las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María*, fundada en el año de 1892 por el padre Julio Matovelle³. La congregación surge como una extensión de los postulados de los padres Oblatos⁴ y tiene su origen en esta ciudad, expandiéndose luego a lo largo del Ecuador.

La Congregación de las Madres Oblatas está posicionada en el barrio de Todosantos⁵, conformada por la casa conventual, la escuela y la iglesia de Todosantos. Fundamentado en un proyecto de restauración del denominado *Complejo Patrimonial de Todosantos*⁶, ha generado una nueva estructura y

3 Sacerdote cuencano nacido el 8 de septiembre de 1852, fallece el 18 de junio de 1929; hombre polifacético abogado, político y literato; al terminar la escuela, ingresa al Colegio Seminario, regentado por los Jesuitas, quienes fueron sus mentores. A la edad de 18 años pertenece a la *Congregación de la Anunciata* (esta hace referencia a las prédicas de la *Congregación de las Hermanas Dominicas de la Anunciata*, fundada en agosto de 1856 por el Padre Francisco Coll; la misma se enmarca en la anunciación del Ángel a María, no solo como la madre que gestará al hijo de Dios sino la madre que le acompañará durante toda su vida). Se ordena como sacerdote en el año de 1880. Fundador de las Congregaciones masculinas y femeninas de los Oblatos en el Ecuador, 1884 y 1892 respectivamente (Vega, 1952).

4 La Congregación de *Sacerdotes del Amor divino* obtiene su aprobación transitoria de funcionamiento, el 17 de septiembre de 1884, sus bases fueron aprobadas el 6 de octubre del mismo año. Nacen de la mano del padre Julio Matovelle, el padre Adolfo Corral, Manuel de Jesús Arriaga y el padre Adolfo Bravo. Su funcionamiento y obras se inician en la parroquia de Azogues, donde fundan: para los caballeros, la *Conferencia de San Vicente de Paúl*; para los obreros la *Congregación de San José*; para las madres de familia, la *Cofradía del Rosario*; para las señoritas, la *Asociación de Hijas de María* y para los indios, la *Cofradía de Burgos*; los domingos se dedican a enseñar el catecismo a los niños, atendiendo de esta manera a la toda la población. Con estos antecedentes, el Obispo de la época Miguel León, quien inicialmente no aprobaba dicha fundación, se siente motivado por las obras de los mencionados sacerdotes y presta todo su apoyo, para que trasladen su Congregación a la ciudad de Cuenca. De esta manera, en el mes de septiembre de 1887, los establece canónicamente como *Congregación Religiosa Diocesana*, con todos sus derechos y privilegios. Se instauran en el convento de la Merced, junto a la iglesia del mismo nombre entregada por el prelado, se convierten en un referente de virtudes religiosas, que se ve reflejado posteriormente en la fundación de la *Congregación femenina de las Madres Oblatas* (Matovelle, 1943; Moreno, 1952).

5 La erección de esta parroquia se realiza el 9 de abril de 1885, el auto de erección fue emitido por el Obispo Miguel León y aprobado por el gobernador. La administración estuvo a cargo del padre Rafael Vargas.

6 "Misión: Somos un Complejo Patrimonial ubicado en Cuenca (Ecuador-Sudamérica) que involucra la historia, la tradición, la religiosidad y la cultura de *Cuenca Santa Ana de los Cuatro Ríos*, abriendo una

mirada del pasado para consolidar su presente, se intenta con ello, revalorizar las tradiciones culinarias, gastronómicas, educativas, artísticas y religiosas; en dicho contexto, se inserta una nueva etapa que pretende la reconstrucción sonora del archivo musical.



Figura 1.

Foto de la fachada de la Iglesia de Todosantos de las Madres Oblatas, parte delantera de la casa conventual. Tomada por Daniel López en el año 2013

La *Congregación Oblata* constituyó un importante punto de referencia para la difusión, recolección y enseñanza de la música religiosa dentro de la ciudad de Cuenca; en ella se desarrolló, fundamentalmente, la música vocal y tuvo su reconocimiento a lo largo de la historia por sus afamados coros y madres cantoras. El testimonio de esta actividad se ha ido develando a través del trabajo con los diferentes archivos musicales, y específicamente, con el repertorio recuperado que hace alusión a la veneración de la Santísima Virgen María, objeto de estudio de la presente investigación.

ventana que conjuge el pasado y el presente, por medio de la puesta de valor de cada uno de nuestros espacios. Visión: Ser un ícono histórico, cultural y educativo; reconocido a nivel nacional e internacional, de la Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad, donde se pueda sentir la simbiosis del tiempo." (*Complejo Patrimonial Todosantos*, Cuenca, [s.n.], 2012).



Figura 2

Fotografía de las Madres Oblatas, practicando el canto

Tomada del archivo fotográfico del Complejo Patrimonial de Todosantos, 2014.

Un acontecimiento que merece mención, y que sin duda influyó en la creación y práctica de la música mariana dentro de la Congregación Oblata, fue la Consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de María en el año 1892, dentro del gobierno de Luis Cordero Crespo (González, 1893). Este hecho se produce como resultado de un largo proceso en el que la devoción mariana de los ecuatorianos resurgía en copiosas muestras de religiosidad. También es importante señalar, que uno de los cultores dentro de la poesía mariana fue el propio Julio María Matovelle, fundador de las Oblatas.

En este contexto, las imágenes de la Virgen pueden encontrarse tanto dentro de la Casa Madre como de su iglesia de Todosantos; ejemplo de ello es el altar a la Virgen del Pilar, la cual se encuentra precisamente sobre un pilar; se presume que procede de Zaragoza-España, y mediante una donación llegó desde Quito como imagen de candelero; a su llegada, la misma fue policromada por la Comunidad Oblata y hasta el momento forma parte de la iglesia.

Otra imagen que puede ser mencionada es la Virgen de la Caridad; se destaca por ser Virgen y Reina Madre, se encuentra sobre un altar con un anagrama mariano y fue elaborada alrededor de 1921, por pedido del padre Abelardo Ortega, capellán de las oblatas en aquel entonces. Se puede resaltar también, la Virgen del Rocío, ubicada en la nave lateral izquierda, de igual manera se le considera Virgen Madre y Reina, esta imagen tiene relación con el Santuario del Rocío creado por el reverendo Daniel Muñoz en el año de 1893 en la iglesia de la Merced, lugar donde radicaban los padres Oblatos (Ochoa, 2018).



Figura 3

Fotografía de la Nave Central de la Iglesia de Todosantos, a lado izquierdo se encuentra la Virgen María. Fotografía tomada por Jimena Peñaherrera, 2014

Madres Oblatas Destacadas en la Práctica Musical

Sin duda alguna, la *Congregación Oblata del Corazón de Jesús y María* nació con la música. Se conoce, que el padre fundador Julio Matovelle -dentro de la formación de las oblatas-impulsó también la enseñanza de las actividades artísticas; entre ellas, el aprendizaje musical como el canto o la ejecución de instrumentos, principalmente, de teclado; tuvo como iniciadores en el canto y en la música a los padres oblatos, y entre ellos se destacó el padre Virgilio Maldonado⁷.

Otro referente de gran importancia en el desarrollo musical, fue el maestro de capilla de la iglesia de la Merced, Jesús Orellana⁸; el mismo apoyó constantemente a las religiosas y contribuyó a que se destacaran las cantoras Oblatas entre las profesas, además de instruir en el aprendizaje del canto y el teclado (Nieto, 2001). Las madres iniciaban su labor musical junto a la actividad religiosa.

7 El padre Oblato, que apoyó a la naciente comunidad religiosa junto a Matovelle, posteriormente fue Administrador Apostólico de la ciudad de Portoviejo-Ecuador (Arias, 2010).

8 Conocido como *Jesúsito Orellana*, señor de todos los coros, maestro de capilla de la Iglesia de la Merced y músico que apoyó a la iglesia colonial de Todosantos. Se conoce también que se rodeó de los grandes maestros de capilla del siglo XIX y aprendió de ellos, como Miguel Morocho. Se le reconoce como copista de música de diversos géneros, y en especie de música religiosa como marchas de iglesia, misas, canciones y música orquestal (Astudillo, 1956).

A partir de 1899, se registra como primer dato histórico, la existencia de un coro formado por cinco religiosas y una novicia, quienes actuaron por primera vez en la natividad con villancicos y algunos instrumentos apropiados para la fecha; a la llegada del nuevo año, 1900, se presentaron con la *Misa en Re*, aunque no existen referencias de su autor (Nieto, 2001). De igual manera, se tiene testimonio que, en el año 1914, el capellán Juan de Dios Landívar proveyó de un melodio de transporte y de un armonio a las *Madres Oblatas*, con la finalidad de que las celebraciones fueran acompañadas de un instrumento musical (Arias, 2010).

Posteriormente, a la salida del maestro de capilla Jesús Orellana, la hermana Josefina Moreno se hace cargo de la música y el canto. Nacida el primero de agosto de 1880, fue educada por las Madres Oblatas (Corral, s/f); se conoce que tocaba el melodio y cantaba en la iglesia de Todosantos. Sus conocimientos musicales sirvieron para la preparación y acompañamiento de las voces oblatas, realizando su labor en el cantón Biblián y en parroquias, principalmente en Todosantos y Bellavista, convirtiéndose estos en los centros principales de su fecundo apostolado⁹.

Otra de las madres destacadas en el acompañamiento del canto a través del piano, fue Filomena Abad, nacida el primero de mayo de 1854, en Azogues. Trabajó siempre por su comunidad, especialmente en la Casa de Biblián hasta los 70 años de edad; posteriormente, se mantuvo en la Casa Central de Cuenca hasta su fallecimiento producido el 27 de abril de 1955 (Corral, s.f.).

Una de las principales madres que se destacó por su voz y dotes musicales, fue Rosa María Iñiguez (Arias, 2010), conocida como la maestra cantora de las Oblatas y alumna del destacado maestro organista de la época, Luis Pauta Rodríguez (Guerrero, 2004-2005). Varios de los textos, tanto impresos como algunos libros de recopilación de manuscritos del archivo musical de la Congregación Oblata, pertenecen a la mencionada Madre.

A la Madre María Rosa Iñiguez se le atribuye la composición de algunas obras, entre las que podemos mencionar *Misa a la Niña María*¹⁰ y un Himno a

9 En el año de 1906 reemplazó a la Madre Micaela Iñiguez, tanto en la escuela San Miguel como en la música y el canto en la iglesia de Todosantos (Corral, s.f.).

10 Se presume que esta Misa es la que reposa en el archivo de la Congregación Oblata con el nombre de: *Misa de la Natividad de la Santísima Virgen*, y que ha sido revisada por Luis Pauta, el 8 de septiembre de 1926, como consta en el manuscrito; además, en la primera hoja antes de la carátula, se presenta escrito a lápiz: A la niña María.

Cristo Rey (Arias, 2010). Dentro del Archivo Musical hemos encontrado la *Misa a María*, llamada *Misa de la Natividad de la Virgen Santísima* a dos voces, revisada por Luis Pauta, profesor de la Hermana Rosa María. También puede destacarse que, en su primera hoja, se encuentra a lápiz, la denominación de la obra como *Misa a la Niña María*, por lo cual se presume, sea de su autoría.

A dicha oblata le acompañaban las madres Amparo de la Cruz Calderón y Julia Carpio, se conoce que sus habilidades musicales les permitían acompañar los cánticos en los Jubileos, además de sus voces, con instrumentos como el tambor, pandereta y el triángulo.

La Madre Teresa de Jesús Jarrín, nacida en el pueblo de Paute el 10 de abril de 1887, se destacó en la música por su extraordinaria voz; se reconoce como una de las principales cantoras religiosas de la época. Devota del Santísimo Sacramento y principalmente de la Santísima Virgen, a quien honraba, además de la oración, con canciones en el mes de María. Esta Hermana vivió muy poco tiempo en la Congregación, pues falleció el 17 de septiembre de 1907 (Corral, s.f).

Otra de las Madres destacadas por su voz y por la escritura musical, fue Magdalena de la Cruz Basth, nacida en la ciudad de Guayaquil en el año 1896; se destacó por su conocimiento cultural y gran talento vocal, con el que entonaba las canciones de la Congregación; falleció en 1920 (Corral, s.f).

También se destaca en la actividad musical, Amparo de la Cruz Calderón, nacida el 2 de mayo de 1877 en la ciudad de Cuenca; se desempeñó como maestra de coro en la iglesia y en la comunidad, y se conoce, además, que participaba con su voz en el canto de las solemnidades, sobre todo en las fiestas de los Jubileos; tocaba adicionalmente, el melodio y la flauta. A partir de 1926, junto a la Hermana Virginia Urigüen, la Madre Amparo apoyó el trabajo de la reconstrucción del templo de Todosantos; falleció el 8 de noviembre de 1928 (Corral, s.f). En el año 1918, al realizarse la ampliación de las edificaciones de las Oblatas, se consigue mejorar el salón contiguo al locutorio donde las Madres y las alumnas podían hacer sus prácticas musicales, pues se tiene conocimiento que, en ese espacio, se colocó un piano destinado a dichas actividades. En ese momento, se destacaron en el estudio de la música, las siguientes Hermanas: Teresa Córdova, Julia María Carpio (tocaban el armonio y el violín dentro de la comunidad, rendía culto a la gloria de Dios y a la Virgen a través de sus interpretaciones), Zoila Crespo y Elina González (se destacaron en la década de 1920,

tocaban el piano y la flauta, respectivamente) y María de Jesús Durán, quien aprendió la ejecución del armonio, el mismo que había sido donado por su padre (Nieto, 2001).

Durante los años 1921-1922, las Madres de la Casa en Cuenca contaban con treinta minutos diarios para el aprendizaje de la música; se tenía un grupo estable y al no tener profesor, aprendían unas de otras y utilizaban los libros de música que reposaban en la comunidad; además, desarrollaban el aprendizaje a través de sus habilidades personales.

De esta manera, lograron mantenerse en la práctica musical y no utilizaron un servicio externo para las solemnidades religiosas, como el Jubileo de las cuarenta horas o los Oficios de la Semana Santa, entre otras. Se tiene conocimiento, que, en el año 1924, cuando se realizó la entronización de la imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* en la torre del templo de Todosantos, el acto estuvo acompañado de cánticos religiosos y el coro de la comunidad se destacó al entonar a tres voces, el *Himno al Sagrado Corazón* de Luís Pauta Rodríguez (Arias, 2010).

A la Madre Clorinda Nieto Ortega, nacida el 24 de septiembre de 1900, se le reconocen también sus habilidades en la música y la pintura; a ella se debe la redacción de *Crónicas de la Congregación*. Ocupó los cargos de Maestra de Novicias, Superiora en Todosantos (Nieto, 2001).

En años posteriores, en 1928, se cita a la Madre Filomena Cordero, nacida en la ciudad de Azogues, en mayo de 1910; se destacó en la ejecución del piano y por estar dotada de una voz de soprano lírica; de acuerdo con las palabras de la Madre Cecilia Muñoz, alcanzaba sonidos muy agudos y entonaba los cantos antiguos como el *Ave María* y el *Stabat Mater* de José María Rodríguez¹¹ (Peñaherrera, 2012). Ejerció el cargo de Superiora General desde el año 1960 hasta 1971; en sus años como Superiora, supo presentar al coro conformado por las novicias y religiosas de su comunidad, quedando en alto las aptitudes artístico/musicales de las mencionadas religiosas formadas (Corral, s/f).

11 Nace en Cuenca en el año de 1847 y muere en 1940. Criado en casa de músicos, donde se reunían maestros como Don Miguel Morocho, Don Miguel Espinosa, Ascencio Pauta. Se destacó muy pronto por sus dotes musicales y al morir sus padres, ocupó el cargo de maestro de capilla en la Iglesia de Carmen de la Asunción; allí recibe de Miguel Espinoza, clases de solfeo, armonía y composición, por pedido de Matovelle. Compuso música popular, himnos religiosos y varias obras para las Madres Carmelitas. Se conoce, que contrajo matrimonio con la hija del mencionado maestro. Se destacó como pianista, compositor y maestro. Dentro de su repertorio se puede mencionar el *Stabat Mater Dolorosa*, *Llanto de María*, *No hay fin de mayo* (Astudillo, 1956).

También es posible mencionar a la Madre María Victoria Santacruz; se le conoce en la música, por la ejecución del violín. Las dos Hermanas, Filomena y María Victoria, recibían las enseñanzas del músico Luís Pauta Rodríguez (Nieto, 2001).

A partir de 1932, la Madre Judith Flores se considera una figura representativa en la música. Se destacó como pianista y preparadora de los afamados coros de Todosantos (Nieto, 2001). Finalmente, se destaca el nombre de la Madre Cecilia Muñoz, reconocida por su voz; pasó sus últimos años en la Casa Madre de Todosantos, de la cual se han podido recuperar cantos a *capella*, según Peñaherrera (2012).

Existen sin duda, un sinnúmero de hermanas que han apoyado la actividad musical, sin embargo, hasta aquí se ha presentado una selección de los nombres más representativos de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, de acuerdo con los propósitos trazados en la investigación, de acuerdo con lo descrito en las fuentes documentales y en los testimonios personales de las *Madres Oblatas*.

El Archivo Musical de las Madres Oblatas, Cuenca-Ecuador. Edición Crítica de la Obra a María, Perteneciente al Ciclo Mes de María

El archivo musical de las Madres Oblatas se encuentra ubicado dentro del denominado Complejo Patrimonial de Todosantos y se localiza en la biblioteca de la Casa Conventual. El repertorio pertenece a las Madres Oblatas que practicaban el quehacer musical, consta en total de 120 cuadernos de diferentes géneros religiosos y profanos; se presentan encuadrados a modo de folios, sin contemplar una organización por material; es una compilación de diferentes tipos de obras donde los cuadernos han sido numerados desde el 1 al 120 en una primera organización general, de acuerdo con la cantidad de libros conservados.

La catalogación realizada por la investigadora Jimena Peñaherrera (2012-2016), dentro del proyecto doctoral: "*Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todosantos*" (2016); la autora documenta 56 libros catalogados y codificados que pertenecen al género litúrgico y religioso. Los libros recuperados contienen, aproximadamente, dos mil partituras entre impresos y manuscritos, y se destaca un número representativo de cantos a la Santísima Virgen María, desde pequeñas canciones, Plegarias, Letanías, Ave María, ciclos para el mes de mayo hasta grandes géneros como la Misa.

Dentro del archivo, podemos citar obras dedicadas a la Virgen María como el reconocido *Stabat Mater* o *Plegaria a María* del compositor José María Rodríguez, *Cinco Ave María* pertenecientes a ciudades del Ecuador Ambateña, Quiteña, del Quinche, Porteña y Latacungueña, el cántico *Tota Pulchra* de Amadeo Pauta, *Misa del Corazón de María* de Ascencio Pauta, varias obras del compositor quiteño Aparicio Córdova como *Canto al nombre de María*, *Ave María Quiteña*, *Plegaria a María*, obras del compositor cuencano Luis Pauta como *Con guirnaldas de rosas* o la canción *Triunfaste María*, *Himno al Corazón de María* u otras como *Himno a la dolorosa del Colegio* del padre Carlos Crespi; incluso, podemos mencionar una obra del fundador Julio Matovelle titulada, *A María en su soledad*, entre otras.

El repositorio refleja gran parte de las prácticas musicales de las madres de la congregación, y devela su fervor hacia la veneración de la Virgen María a través de los repertorios marianos, recuperados en el archivo.

Los criterios de catalogación utilizados se basaron en el sistema conocido como RIMS¹²; se tomó este modelo, porque propone una estructura por bloques que contiene varios elementos internos a modo de ficha, que precisa las características y notas de los manuscritos o documentos impresos en catalogación (González, Ezquerro, Gonsálvez y Crespi, 1996).

De la música recuperada ha sido posible rescatar autores de varias de las obras, algunos de ellos ecuatorianos -primordialmente compositores cuencanos¹³ y otros se encuentran sin autoría, en proceso de determinación de su procedencia.

Existen varias hipótesis sobre el origen de las obras, una de ellas hace referencia a que las madres músicos de la Congregación, realizaban las transcripciones y algunas creaban obras de repertorio religioso, otras llegaron como obsequios realizados por diversas comunidades religiosas o finalmente, fueron proporcionadas por compositores y músicos de la época para su interpretación dentro de la práctica musical de las Oblatas¹⁴. No es posible descartar ninguna de

12 RIMS: Repertorio Internacional de las Fuentes Musicales creado en el año de 1952.

13 Ascencio Pauta, Amadeo Pauta, Luis Pauta Rodríguez, José María Rodríguez, Alberto María Saquisela, José Yadaicela.

14 Se puede visualizar en los manuscritos del repositorio musical, leyendas en las obras donde se explicita su procedencia, por ejemplo: "Pequeño obsequio dedicado a mi hermanita Sor Mercedes Nieto. O.R. Su afectísimo hermano David Nieto". Cf. AMOB 71.1. Otras con el nombre de otra comunidad: "Misa para Media

las hipótesis planteadas hasta que sea realizado un estudio a profundidad sobre el tema. Las obras recuperadas constituyen una muestra fehaciente del tipo de prácticas musicales y de los repertorios utilizados por las Madres Oblatas.

Crterios Establecidos para la Edición Musical de la Obra del Ciclo Denominado Mes de María

El proceso de edición musical de una obra comienza con el compositor, quien –con diversos recursos musicales– construye una obra. El germen compositivo está sin duda, en su pensamiento, pero, ¿cómo transmitirlo?; este tendría dos opciones para preservarlo: una, en tiempo real (registro audible analógico o digital) y la otra, en código escrito. Actualmente, la partitura con notación tradicional occidental es más o menos un sistema común de lectura y escritura, globalizado.

El proceso musicológico editorial ha utilizado, desde sus orígenes, enfoques y visiones de la filología literaria. Sans (2015), la detalla como un proceso investigativo en tres fases: ecdótica (selección y recuperación de los textos), heurística (ordenación del material y proceso de edición) y hermenéutica (interpretación de los textos y crítica a la edición).

No existe ninguna postura absoluta en la práctica de edición crítica de una obra musical, pues no es solamente una actividad metódica, sino también “... interpretativa, y por lo tanto no puede pretender ser una ciencia exacta o producir documentos definitivos. No hay dos editores que produzcan la misma pieza exactamente de la misma manera” (Latham, 2008). Por esta razón, las ediciones se deben trabajar según fundamentos y consensos, para que la obra obtenga funcionalidad; cuando se aborda una edición crítica musical, existen diversos enfoques sostenidos por la comunidad musicológica que deben ser formalizados por el investigador, quien, en último término, tomará la decisión más certera y adecuada, dependiendo del objeto de estudio y de su contexto.

La edición crítica es aquella que profundiza sobre elementos como la construcción compositiva (ritmo, altura, métrica, dinámica, articulación), elementos instrumentales (arcos, pedales, respiración, registro, digitación, texto),

Solemnidad Obsequiada al Colegio de Marianas de Jesús de Loja por L.A. Moreno.” Cfr. AMOB 113.1, o también obras de compositores cuencanos como Luis Pauta, quien además era conocido por dedicarse a la transcripción de repertorios.

época y estilo interpretativo. Además, el editor se encarga de proponer soluciones a errores que puedan haber aparecido en la transcripción o directamente en el estilo compositivo, las cuales son detalladas en el texto editorial (Grier, 2008).

En el presente análisis, la obra de estudio denominada *A María*, día 29, pertenece al ciclo *Mes de María*, se encuentra inserta en el libro 46, que tiene en su primera página una portada con el nombre “Anuario Lírico”.



Figura 4

Portada del libro No. 46 del Archivo Musical de las Oblatas.

En la edición de la obra se trabajó sobre el manuscrito recuperado del archivo. Se realizó la digitalización íntegra a soporte digital en el software *Finale*¹⁵. De esta manera, se construyó un estudio analítico de la estructura y estilo de la composición. La obra tomada como modelo se identifica dentro de la catalogación con las siglas: AMOB 46-115, significa Archivo Musical de las Oblatas, y dentro del libro 46, es la obra 115.

Posteriormente, se realizó la edición en sí, corrigiendo aspectos musicales como errores melódicos y armónicos de transcripción, elaboración de la parte del acompañamiento en función del estilo de la obra y finalmente, el ordenamiento silábico en el texto cantado. Además, se establecieron criterios de dinámica y articulación. Como elemento final, se unificó el criterio de presentación del texto editorial en cuanto a márgenes, tipografía y tamaños.

¹⁵ Puede consultarse el software *Finale*. [en línea]. Disponible en web: [http:// www.finalemusic.com](http://www.finalemusic.com)

Se trabajó un cántico, a manera de modelo de estudio, como representación del ciclo mariano. La obra seleccionada contiene cambios editoriales que ejemplifican, de forma general, el trabajo realizado con todo el ciclo del Mes de María en lo referente a la edición crítica del corpus.

A María (Día 29)

Los cánticos a María surgieron como producto del mestizaje religioso y sonoro entre España y América, se caracterizaron por utilizar el sistema tonal en su estructura melódica y armónica; así como, presentar características del estilo hispánico con influencias europeas, adoptando nuevas sonoridades del lugar y de la época.

El orgánico de la obra, como ya se ha expresado anteriormente, aparece escrito para voz y teclado. La voz se encuentra en forma de dúo junto con el piano, y como elemento característico de la época, el de acompañar con el teclado a la voz cantada utilizando intervalos de tercera en la mayoría del discurso, así como, intervalos de sexta, quinta y unísono. Se presenta inicialmente en la tonalidad de Sib Mayor, para en su segunda parte, realizar una inflexión armónica hacia su modo relativo menor, Sol menor, utilizando la dominante como parte de la inflexión armónica, y finalmente regresa a la tonalidad original.



Figura 5
Inicio de

el teclado dobla la primera voz e incorpora una segunda voz.

El acompañamiento no presenta dificultades técnicas y emplea arpeggios y acordes. Desde el aspecto estilístico, la obra se identifica con un estilo de factura sencilla y frases musicales trabajadas por grados conjuntos. La forma musical

de la canción tiene dos partes con repeticiones y un solo texto¹⁶ que resalta la adoración a la Santísima Virgen María.



Figura 6
Acompañ

A continuación, se presenta la edición del cántico A María.

¹⁶ Los versos, del cántico propuesto a modo de ejemplo, están basados en versos tomados del Devocionario Poético publicado por Don Miguel Agustín Príncipe en Madrid, y ha sido reeditado por el Gobierno Eclesiástico en Bogotá en el año de 1859; con algunas nuevas poesías, su texto se sitúa en los versos de adoración al Mes de Mayo, día 6.

A María

(Día 29^o)

Compositor: No registra



Moderato (*1)

mf Don-de po-dré en-con-trar ma-dre que

The first system of the musical score, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are 'Don-de po-dré en-con-trar ma-dre que'. A performance instruction (*1) is noted above the system.

ri-da tu-ni flor tu-be-lay-de-ll-ce-da, tu-

The second system of the musical score, continuing the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'ri-da tu-ni flor tu-be-lay-de-ll-ce-da, tu-'. A performance instruction (*2) is noted above the system.

pu-ru her-mo-say per-fa-ma-da que me-er-ca lle-gar has.

(*3)

(*4)

The third system of the musical score, concluding the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'pu-ru her-mo-say per-fa-ma-da que me-er-ca lle-gar has.'. Performance instructions (*3) and (*4) are noted above the system.

- N.T. (*1) Cambio de texto, por concordancia silábica-rítmica
 N.T. (*2) Se reestructura el acompañamiento, de mano izquierda
 N.T. (*3) Cambio de barras de repetición
 N.T. (*4) Cambio rítmico melódico, por concordancia silábica

A Maria

9 ta tus pies, Tan taa tus pies mas las flor - res te - rre - nas *mf*

12 tie - nen man - chas si se ven a tu la - do Vir - gen pu - ra al a - *mp* *mf*

15 ro - ma le fal - ta la fres - ra y dig - na *(*)3*

17 de tu al tar nin - gu - na es al a gu - na es. *(*)4*

N.T. (*5) Adción de casillas de repetición

N.T. (*6) Se rectificó acorde de Re M, en toda la sección se adiciona Fa#

N.T. (*7) Se adiciona segunda vos en concordancia con pasaje presentado en la primera parte

A Manera de Conclusión

El patrimonio cultural musical religioso de la Ciudad de Cuenca presenta características significativas en sus prácticas musicales, las que le confieren rasgos identitarios, especialmente las congregaciones religiosas femeninas; entre ellas, las Madres Oblatas de la Congregación Oblata del Corazón de Jesús y María radicada en el Complejo de Todosantos, una de las últimas congregaciones fundadas por el padre Julio Matovelle en 1892. Esta Congregación ha desempeñado un significativo rol en la difusión, recolección, y enseñanza de la música religiosa cuencana, especialmente en la música vocal, coral y de las madres cantoras.

Si bien existe conocimiento y certeza de que la tradición musical religiosa de esta congregación se efectuaba preferentemente a través de la transmisión oral, existen también documentos recuperados (partituras, particellas y otros archivos escritos) que ofrecen testimonio de un repertorio vigente y de una práctica subyacente, constatando el significado de las investigaciones que develen la presencia de este repositorio ya digitalizado.

Dentro del repositorio del archivo se constata el fervor por la Virgen María, de ahí la selección de la obra objeto de análisis, A María, día 29 escrito para voz y teclado, trabajada en sistema tonal, utilizando intervalos de tercera en la mayoría del discurso e intervalos de sexta, quinta y unísono; pertenece al ciclo Mes de María, insertada en el libro 46, en el libro Anuario Lírico, obra 115 e identificada con el código AMOB 46-115.

Este análisis evidencia la relevancia que adquiere la investigación de archivo documental, mediante la incorporación de los entornos virtuales que organicen y preserven estos materiales intangibles, y de este modo pueden ponerse a disposición de investigadores y estudiosos en general interesados en las prácticas musicales del Complejo de Todosantos, como patrimonio musical de la ciudad.

Referencias

- Arias, J. C. (2010). *Añoranzas de la Casa Madre*. Cuenca.
- Astudillo, J. M. (1956). *Dedos y Labios Apolíneos*. Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Complejo Patrimonial de Todos Santos. (2012). *Mes de María*. AMOB 46.115: 54 folios.

- Documento digital: Diapositivas. Disponible en: www.archivomusicaloblatas.com
- Corral, A. (s/f). *“Rosas y Azucenas”*. (Texto mecanografiado ubicado en la Biblioteca de la Congregación Oblata). Cuenca.
- González, F. (1893). *Historia general de la República del Ecuador 1844-1917*. Tomo cuarto. Quito: Imprenta del Clero.
- Gonzalez, J.; Ezquerro, A.; Iglesias, N.; Gosálvez, C. & Crespi, J. (1996). *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas*. España: Editorial ArcoLibros.
- Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Tomo II. pp. 1098-1099. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música historia, método, y práctica*. (Traducción Andrea Giráldez). España: Ediciones Akal.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música* (Oxford Companion to Music) México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Matovelle, J. (1943). *Memorias y Documentos de las Congregaciones religiosas de Sacerdotes Oblatos y Hermanas Oblatas de los Corazones Santísimos de Jesús y María*. Quito: Imprenta del Clero.
- Moreno, V. (1952). *“El Camino de un Asceta”*. Julio María Matovelle. En el centenario de su nacimiento 1852-1952. Cuenca: Editorial Amazonas.
- Nieto, C. (2001). *Una Historia de Oblación*. Tomo I-II. Quito: Primera Edición.
- Ochoa, E. (2018). *Una puerta hacia la historia. Restauración y puesta en valor del Complejo Patrimonial Todosantos*. Cuenca. GAD Municipal del cantón Cuenca: Editorial Don Bosco.
- Peñaherrera, J. (20 de octubre 2012). Entrevista realizada a la Madre Cecilia Muñoz, en la Congregación Oblata de Todos Santos. [Inédita]. Cuenca.
- _____. (2015). *Archivo Musical de la Congregación de las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María*. Disponible en: <http://www.archivomusicaloblatas.com>
- _____. (2016). *“Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX”*. (Tesis doctoral). Universidad Católica de Santa María de los Buenos Aires. Buenos Aires.
- Sans, J. F. (2015). *La edición crítica de música*. Universidad Central de Venezuela.
- Vega, T. (1952). *A la memoria del Reverendísimo Señor Doctor Don José Julio María Matovelle, en el primer centenario de su nacimiento, 1852-1952*. Cuenca.

MIGUEL P. JUÁREZ-CÚNEO

Universidad de los Hemisferios
miguelj@uhemisferios.edu.ec

Magíster en Musicología y Licenciado en Artes Musicales. Publicó en 1996 el libro de su autoría “Censo y Estudio de los Órganos de la República Argentina”, editado por la Conferencia Episcopal de Argentina. En 1995 comenzó un relevamiento de los órganos de tubos del Ecuador y Perú (investigación terminada pero aún inédita). Se desempeña como pianista preparador en el Teatro Nacional Sucre, profesor del Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito, profesor de Historia de la Música, Acústica, Contrapunto y Fuga en la Universidad de los Hemisferios, y en los Conservatorios Mozarte y Superior de Música Jaime Mola. Ha transcrito por primera vez 38 obras de música colonial polifónica coral del Ecuador fechadas entre 1670 y 1730 y pertenecientes al Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra.

El Aporte Patrimonial de la Música Sacra de la Ciudad de Cuenca-Ecuador. Tradiciones Europeas y Mestizaje Postcolonial

Resumen

El presente artículo propone establecer y describir dos aportes artísticos patrimoniales en la música sacra del Ecuador; los mismos pertenecen al pasado cultural y religioso de la ciudad de Cuenca (Prov. del Azuay), testigo referencial del proceso de evangelización en América. En torno a la liturgia de la Iglesia católica, apostólica y romana, nacieron, crecieron y se transformaron diversas expresiones artísticas que contribuyen hoy día a incrementar el Patrimonio Cultural de la Humanidad. Se ha utilizado una metodología cualitativa y analítica desde fuentes documentales correspondientes a partituras y fotografías. El primero corresponde a una forma musical para órgano, producto de un mestizaje entre una danza tonal profana y versos de ritmo libre con giros pentafónicos ancestrales. El segundo pertenece a una extensa tradición y adaptación en Latinoamérica: la construcción de órganos de tubos según modelos provenientes de la Península Ibérica, que ajustándose a las particularidades geográficas dieron lugar a diferentes escuelas de organería a lo largo y ancho de todo el continente.

Palabras clave: Cuenca, Guamán, tono triste, órgano, pasacalle, pentafonía, Juárez

Abstract:

The present article proposes to establish and describe two artistic patrimonial contributions in the sacred music of Ecuador; they belong to the cultural and religious past of the city of Cuenca (Azuay state), a referential witness of the Evangelization process in America. Around the liturgy of the Catholic, Apostolic and Roman Church, they were born, different artistic expressions that contribute to the increase the Cultural Heritage of Humanity. A qualitative and analytical methodology has been used from documentary sources corresponding to scores and Photographs. The first corresponds to a musical form for organ, product of a miscegenation between profane tonal dance and free rhythm verses with pentaphonic turns ancestral The second belongs to an extensive tradition and adaptation in Latin America: the construction of pipe organs according to models

from the Iberian Peninsula, that adjusting to the geographical particularities gave rise to different schools of organ-building throughout the continent.

Keywords: Cuenca, Guaman, sad tone, organ, pasacalle, pentaphonic, Juárez

Introducción

Desde mediados del siglo XVI, ya se advertían las primeras manifestaciones de mestizaje en la cultura y el arte; entre ellas comenzó a abrirse paso una incipiente línea intercultural en la liturgia cristiana de la Iglesia Romana, que fusionaba tradiciones de cultos ancestrales con las del cristianismo (De la Vega, 1609, Libro II, p. 71).

La división cuaternaria del mundo, establecida en el Tahuantinsuyo con sus cuatro puntos cardinales, se asimilaba a los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento de la Iglesia. La división binaria del bien y el mal existente en el Cosmos, se reflejaba en los astros Sol (derecha) y Luna (izquierda), presentes en las cruces a la entrada de los templos católicos (Zaldumbide, 2017, p. 9). Carmen Bernand, en su artículo *Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas*, afirma:

La Iglesia no extirpó las fiestas indígenas; el dominico Diego Durán en México es al respecto muy explícito [1570]. "Todos los pueblos tienen fiestas", dice, y por lo tanto es impensable extirparlas (porque es imposible y porque tampoco conviene). El mismo desfila como los indígenas con un ramo de flores en una fiesta cristiana que coincide con la celebración de Tezcatlipoca. Para él se trata de una costumbre antigua y no de una idolatría. Una costumbre, un hábito, que encubre, fagocita en cierto modo el contenido pagano. La introducción de elementos profanos dentro de lo religioso es quizás el elemento más importante de la estrategia de la evangelización. (Bernand, 2009, p. 92)

Si bien no es posible establecer formas musicales que sobrevivan en las obras de arte sonoro en los pueblos originarios del continente americano, en cambio, sí es posible constatar la existencia de prácticas del pentafonismo, presente en los aerófonos de las diversas culturas relevadas por la arqueología contemporánea. En un proceso de tres siglos, la asimilación con el heptafonismo, dio lugar al mestizaje tonal, más tarde presente en el temperamento igual, pero conservando los procedimientos selectivos de cinco tonos en construcciones musicales motívicas.

Este proceso fue perdiendo perfil durante el siglo XX, excepto en los casos que los compositores de raigambre nacionalista, lo requiriesen expresamente en sus obras.

Del mismo modo, diversos pies rítmicos locales, perdurarán en los géneros folclóricos tradicionales del Ecuador. También es posible reconocer tradiciones sonoras ancestrales en agrupaciones y ensambles de instrumentos originarios, anteriores a la llegada de instrumentos musicales, orquestas y bandas europeas.

Las llamadas “bandas mochas” y “bandas de pueblo” aún conservan vivas estas tradiciones transmitidas por vía oral; es posible reconocer secuencias rítmicas típicas que no se corresponden con ninguna procedente de Europa o África. Aires andinos como el yaraví, presente en toda la cordillera de Sudamérica, evocan en ritmo y melodía, el sufrimiento y dolor de los indígenas, antes y después de la llegada de los conquistadores (Mullo, 2009, p. 42).

Hasta el presente ha sido imposible hallar manuscritos o restos de manuscritos de música para órgano del siglo XVIII asociada a la existencia de órganos coloniales en la Real Audiencia de Quito. Para comprender este fenómeno, en primer lugar, es conveniente recordar que la práctica musical del organista en las funciones litúrgicas se limitaba a la intervención solista del órgano en alternancia con versos a cargo del coro en canto llano o en polifonía. Tanto en las partes del Ordinario de la Misa como en las estrofas de los salmos del Oficio, el organista improvisaba breves interludios que en la mayoría de los casos jamás se anotaban en partituras. El órgano no acompañaba el canto de la asamblea, excepto en algunas festividades muy restringidas del año litúrgico; el canto en el Coro estaba reservado exclusivamente a los canónigos, seises (niños cantores), y a unas pocas voces viriles contratadas como refuerzos. Las voces femeninas estaban estrictamente prohibidas en las iglesias seculares, solamente se las podía escuchar en los templos conventuales de órdenes regulares de monjas, en Cuenca era posible hallar estos coros en el Monasterio de la Concepción (1599), y en el del Carmen de la Asunción (1682) (Arias, 2018, p. 72).

Es fundamental tener presente que toda la liturgia de la Iglesia Católica Romana se celebraba en latín, y la misma había quedado consolidada durante cuatro siglos desde el Concilio de Trento (1545 – 1563) hasta el Concilio Vaticano II que la reformó en su Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium* en 1963 (Constitución *Sacrosanctum concilium* sobre la sagrada liturgia, 1963).

El acompañamiento a las voces del coro en motetes, salmos, himnos, y otras formas litúrgicas, se realizaba con la duplicación de partes a cargo de instrumentos de viento, y en su defecto con el órgano en la práctica de la intabulación (reducción) de las partes corales para ser ejecutadas con las dos manos del organista. El acompañamiento del bajo continuo sobre acordes a cargo del órgano en obras corales, había aparecido en Italia con los *Cento Moteti Ecclesiastici* de Lodovico Grossi da Viadana (1560 – 1627) en San Marcos de Venecia hacia 1602 (Bukofzer, 1947, p. 41). Pero esta práctica que rápidamente se difundió por el resto de Italia y Europa Central en casi todos los géneros vocales e instrumentales, no tuvo lugar en España y Portugal hasta fines del siglo XVII, y principalmente recién fue aceptada a principios del XVIII con limitaciones en la Iglesia (Feijóo, 1726, p. 329 - 357). La introducción del estilo concertado italiano, basado en el bajo continuo, se hace presente en las colonias ibéricas con posterioridad a 1720 aproximadamente, en las ciudades de México, Bogotá, Lima, Cusco, La Plata, Córdoba. Contrariamente, en Quito se mantenía estrictamente la tradición ibérica en la música sacra. Según refiere Juan Agustín Guerrero, en la segunda mitad del siglo XIX en Quito, aún seguía siendo indispensable el conocimiento y práctica del bajo continuo cifrado para todo músico profesional (Guerrero, 1876, p. 14).

En España, villancicos, romances y chanzonetas, se escuchaban excepcionalmente en el último oficio nocturno, llamado Maitines, antes de la salida del sol (Laudes). En el mismo se reemplazaron los Responsorios, Antífonas y Salmos en latín, por estas formas alternativas, cantadas en idioma español, y que despertaban el interés de los feligreses en tiempos de Adviento, Navidad y Epifanía. Durante el resto del Año Litúrgico no era posible cantar en un idioma distinto al latín, sin embargo, los obispos de América, decidieron permitir el canto en español en diversas festividades propias de la Santísima Virgen, Pentecostés, Trinidad, Corpus Christi. Un cuerpo musical de estas características reposa en el Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, publicado recientemente por la Fundación Filarmónica Casa de la Música de Quito (Juárez-Cúneo, 2018). Es posible que en el resto de las festividades también existan cantos más sencillos como los denominados Tonos Divinos, que parodiaban el texto litúrgico correspondiente a una fecha en particular. En cuanto a los Tonos Humanos, los mismos abundaban con textos profanos, ajustándose a la forma canción simple, en la mayoría de los casos (Robledo, 2004). Por tal razón se estima que, en la diócesis de Cuenca, al igual que en Riobamba, Ibarra y otras ciudades del actual Ecuador, los cultos de la Iglesia se ajustaron a las mismas normas en la totalidad del territorio de la Real Audiencia de Quito.

Desarrollo

Tonos de Guamán

La ciudad de Cuenca dio curso a lo largo de su historia, de varias formas musicales que integran estructuras de origen ibérico con otras de los pueblos originarios de la región del Azuay. Entre estas es importante mencionar a los llamados Tonos del Niño Cuencano, descendientes de los Tonos Divinos y Humanos que abundan en el repertorio vocal hispánico (Lambea, 2000, p.11). Un estudio detallado de estas formas ha sido investigado y analizado recientemente por la Dra. Janneth Alvarado Delgado, ponencia realizada en el II Encuentro Internacional de Musicología de Loja, 2010 (Alvarado, 2012, p. 116).

Tanto en los Divinos como en los Humanos, predomina la voz solista, acompañada por guitarra barroca, percusión, arpa; los estribillos son confiados a coros de diversas formaciones. Es indispensable recordar que los textos se cantan en español, de allí que los mismos no formaban parte de la liturgia en latín de la Misa, pero si eran permitidos en fiestas de la Virgen, de un Santo Patrono, o en celebraciones populares de diversa índole.

Investigaciones realizadas por el musicólogo ecuatoriano Fidel Pablo Guerrero a principios del actual siglo XXI, revelan una forma instrumental para órgano de singulares características: el Guamán o Tono de Oración. De estructura A – B – A, se alterna un pasacalle de origen profano con versos libres de estilo recitativo, toda la obra se desarrolla melódicamente con claros giros pentafónicos adaptados a la tonalidad (Guerrero, 2001). Según Guerrero, se denominaba Tono de Guamán, Tono de oración, Tono triste de oración, o Tono de meditación, a composiciones para órgano solista que alternaban pasacalles en compás de tres o cuatro tiempos, con versos en estilo libre, a modo de recitativo.

Los tonos de oración o guamanes en su estado originario debieron ser creados por imaginativas personas que reunían tres facetas en su vida: músicos, religiosos y americanos (si no fuera por las contradicciones históricas se podría añadir también indigenistas). Se han podido localizar contadas partituras de este tipo de piezas religiosas, las mismas que debieron ser compuestas entre 1800 y 1880. Una fue recopilada por el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972) con el título de Guamán, que

probablemente - lo piensa Moreno- sea el apellido del autor de la composición. Las otras partituras manuscritas, recogidas por Pablo Guerrero, llevan los títulos de: Guamán, Tono de oración y Tono triste para oración. (Guerrero Gutierrez, 2001)

Comparando las tres fuentes de Tonos de Guamán halladas hasta el presente, y comparándolas estructuralmente, es posible clasificarlas en:

1°.- Guamán I - Meditación – corresponde al estilo de ritmo libre, semejante a un recitativo que, en lugar de ser cantado, es ejecutado en solo en el órgano.

2°.- Tono de Guamán II - Forma A-B-A - Alternando un Pasacalle en tiempo ternario, con una sección en estilo de ritmo libre.

3°.- Guamán o Tono de Oración III - Forma A-B-A - Alternando un Pasacalle en tiempo binario (similar a un pasodoble), con una sección en estilo de ritmo libre.

Segundo Luis Moreno (1882 – 1972), en su libro *La Música en el Ecuador*, Segunda Parte “El Coloniaje”, texto inédito hasta el momento, afirma:

Cuando yo era adolescente, recuerdo que en la Iglesia Matriz de mi pueblo (Cotacachi), hubo un organista muy hábil. Ángel Cerón se llamaba, y era oriundo de San Pablo. Al maestro Cerón – que acaba de fallecer en Tulcán – le oí tocar una meditación que me dejó encantado; y por esta razón quiero hablar de ella en este lugar. Ere una especie de yaraví, o por lo menos ese era su origen; pero la ejecutaba con tantos floreos casi ad-libitum, y con tales matices y variedad de colorido proveniente de la diestra combinación de los registros de un gran armonio, que su efecto me pareció verdaderamente artístico. Me fascinó, en una palabra.

No sé si haya estado yo en la verdad; pero es lo cierto que habiendo oído una vez la “meditación” aquella, ya no falté jamás del “rezo” de la tarde. Me situaba en el coro, al cual me concediera libre acceso el maestro Cerón, para escucharla siempre con el embeleso que desde la primera vez produjera en mi alma, y allí estaba yo diariamente, con la puntualidad de un inglés, para entregarme como a una especie de delirado ensueño. Se fue de mi tierra el maestro Cerón y nunca más

he vuelto a oír la “meditación” que tan bellamente ejecutaba, y que conmoviera mi espíritu en forma tan delicada y profunda. Más en Cuenca he hallado una similar, escrita en tiempos muy remotos, y no quiero dejar de publicarla en este punto, ya como muestra del estado a que había llegado la música de armonio en los últimos días del coloniaje, yo también como un tributo de gratitud y cariño al difunto maestro Ángel Cerón, por el recuerdo de su “meditación” que tan dulces y variadas emociones produjera en mi alma. (Moreno, 1972, p. 86)

Hasta el presente, 2019, no es posible referir lugar y fecha precisa de estos manuscritos, Moreno solo refiere que la fuente es de la ciudad de Cuenca, pero no especifica mayores datos. Del mismo modo, Guerrero Gutiérrez, sugiere el origen cuencano de esta forma musical para órgano solista, y Moreno lo define como “El Guamán es una composición digna de ser ejecutada en el templo, como muestra de un primer intento de música religioso-indígena-ecuatoriana, escrita para órgano” (Moreno, 1972, p. 89).

Se considera a la alternancia entre el órgano y el canto llano, como la más antigua manifestación de música instrumental en la liturgia cristiana de la Iglesia Romana. Las funciones del órgano fueron ampliando sus breves intervenciones hasta reemplazar completamente los textos cantados o rezados en las celebraciones a mediados del siglo XIX. Esta práctica fue definitivamente suspendida en las primeras décadas del siglo XX, por especial indicación del Papa San Pío X, de ilustre memoria para los músicos, debido a dos circunstancias: 1º- la promulgación el 22 de noviembre de 1903 del Motu Proprio “Tra le sollicitudini”, el documento más valioso en cuanto a indicaciones y definiciones sobre la música sacra a principios del siglo XX (San Pío X, 1903).

Y 2º- la publicación oficial tan esperada de la totalidad del repertorio de Canto Gregoriano, en 1908, restaurado por los monjes benedictinos de la Abadía de Solesmes en Francia (Combe, 2008). Entre las características solicitadas y sabiamente aconsejadas por San Pío X, se rescataba todo el patrimonio milenario de la música sacra en la liturgia y en el oratorio de concierto, y se consignaban además las instrucciones precisas para los compositores e intérpretes del siglo XX.

Santidad, bondad de formas y universalidad debían estar integradas en toda composición musical al servicio del Culto Divino y de la Oración como mensaje espiritual elevado a la Santísima Trinidad (San Pío X, 1903).

Con este espíritu se originó un movimiento de renovación en la música sacra de la primera mitad del siglo XX, denominado “cecilianismo”, entre los protagonistas del mismo se encontraba la figura de Monseñor Lorenzo Perosi (1872 – 1956), maestro de capilla en San Marcos de Venecia y más tarde en la Capilla Sixtina de Roma, autor de misas y oratorios.

Entre los maestros del “cecilianismo” en Italia, surgidos en la segunda mitad del siglo XIX se encuentran: Filippo Capocci (1840 – 1911), Luigi Botazzo (1845 – 1924), Oreste Ravanello (1871 – 1938), y el gran maestro del órgano Marco Enrico Bossi (1861 – 1925). En España, el movimiento se integró con: Eduardo Torres (1872 – 1934), Nemesio Otaño (1880 – 1956), Jesús Guridi (1886 – 1961); en Sudamérica con el catalán Joan Suñé Sintés (1902 – 1965), radicado en Santa Fé (Argentina), y Desiderio Moia (1889 – 1953), en Gualeguaychú (Argentina). En Quito (Ecuador), el sacerdote Manuel Jaime Mola y Matheu (1921 – 1992).

En la antigua liturgia tridentina en latín, el órgano no acompañaba, solo alternaba con la schola cantorum; de manera que es posible diferenciar tres períodos en esta práctica. 1°.- alternancia de versos entre la schola o el coro, tanto en la Misa como en el Oficio. Un verso era cantado “a capella”, y el otro ejecutado por el órgano. 2°.- más tarde y cuando no se disponía del coro, un diácono, presbítero o canónigo, anunciaba o rezaba el texto en alternancia con el órgano. 3°.- en los últimos cien años, desde mediados del siglo XIX y hasta 1962 (Concilio Vaticano II), el órgano ejecutaba la mayor parte del tiempo en el culto, y los textos eran simplemente rezados, o reemplazados por el órgano. Un detalle verificable de esta práctica musical de improvisación en el órgano en territorio americano, deviene en la falta de atriles en los instrumentos de gabinete, los mismos deberían hallarse encima del teclado manual, pero en la mayoría de los casos, falta.

Órganos Iberoamericanos Postcoloniales

La ciudad de Cuenca cuenta hoy en día con cuatro instrumentos históricos en los siguientes templos: Catedral Vieja: Antonio Esteban Cardoso, 1735. San Cristóbal, constructor desconocido, fines del s. XVIII. Parroquia de San Francisco: Nicolás Garcés (hijo de José Garcés), c.1840. Paccha: constructor desconocido, 1867. A estos cuatro órganos, es necesario anexar también el de la Parroquia San Miguel de Jima, cantón Sig-Sig, provincia del Azuay; José Garcés 1820.

Es posible que la mayoría de los templos históricos coloniales que actualmente existe en la ciudad de Cuenca, tuviesen sus respectivos órganos; las evidencias están a la vista en los siguientes instrumentos:



Figura 1 y 2.

Órgano de la Catedral Vieja de Cuenca. Antonio Esteban Cardoso, 1735 (archivo archivo fotográfico del autor, 2014)



Figuras 3, 4 y 5.

De izquierda a derecha: Órgano de San Francisco de Cuenca, Nicolás Garcés, c.1840 - Órgano de San Pedro de Paccha (suburbios de Cuenca), constructor desconocido, 1867 - Órgano de San Cristóbal de Cuenca, constructor desconocido, c.1780/1800. (archivo fotográfico del autor, 2018)



Figura 6.

Órgano de San Miguel de Jima, cantón Sig-Sig, Azuay. José Garcés, 1820.

(archivo fotográfico del autor, 2001)

En su obra *Danzas y Géneros Musicales de Salón en Cuenca*, entre lo Sagrado y lo Profano, Jannet Alvarado refiere que:

Mientras por un lado los maestros mayores y suplentes trabajaban en la ciudad agrupados en sus gremios, por otro, algunos de ellos laboraban como maestros de capilla y sochantres nombrados por la Sala Capitular para cumplir específicamente actividades musicales religiosas. El maestro de capilla era un personaje de gran importancia en la iglesia, encargado de la organización de la orquesta y coros, a más de interpretar el órgano de tubos o el armonio, componer obras para celebrar los oficios divinos, cantar, preparar y enseñar a los coristas su quehacer; mientras que el sochantre dirigía el coro y cantaba, entre otras tareas. [...]

Estos personajes, a más de crear música para la Iglesia, componían la llamada música de salón, en la época republicana ecuatoriana, creada para ser interpretada con pocos instrumentos ante un auditorio íntimo y hedonista. (Alvarado, 2017, p. 24)

Si bien en su libro, Alvarado se refiere al período entre 1870 y 1930 en Cuenca, esta tradición del compositor sacro y profano se remontaba a principios del siglo XIX, dando por resultado un género mestizo, con aportes de pentafonismo ancestral indígena. Los tonos de Guamán evidencian estas formas mixtas: por un lado, el mestizaje rítmico y tonal entre el pentafonismo y el temperamento igual; y por el otro, la alternancia de expresiones musicales sacras y profanas en una misma obra destinada al ámbito religioso, y ejecutada en órgano.

En cuanto al ritmo libre de los tonos de Guamán en sus versículos, nos recuerda por un lado los recitativos secos de óperas, cantatas y oratorios de los siglos XVII y XVIII, donde el ejecutante del bajo continuo seguía la libertad del texto narrado por el cantante solista. Esta evolución desde el ritmo libre declamado de las monodias, se dio en la alternancia de secciones con figuraciones largas, y otras medidas; hacia fines del siglo XVII, aparecen los recitativos – ariosos, tan recurridos por Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) en sus cantatas y oratorios (Wolff, 2008).

El pasacalle a modo de ritornello entre los versos del Guamán, recuerda al afecto del hombre en contacto con el mundo, lleno de pasiones profanas, que depone sus tentaciones obedientemente, al inicio de los versículos, y luego las reitera al volver al pasacalle mundano.

El pasacalle de origen español, responde a una forma en la que se exponen cuatro a ocho compases pares en compás ternario, siguiendo el desarrollo con variaciones o diferencias correspondientes a la primera exposición temática. Más tarde en Ecuador, el pasacalle se asimilaría al ritmo del paso doble, también de origen español, extendiéndose en compás binario a la mayoría de las composiciones populares con esta designación, entre ellas el aclamado “Chola Cuencana” (1946) del compositor Rafael Carpio Abad (1905 – 2004).

Según otras fuentes contemporáneas a la búsqueda de la revalorización del pasacalle en la educación media del Ecuador, el mismo habría desaparecido hacia 1870, y resurgido a principios del siglo XX (Yepez Vera, Janeth Elizabeth & Barzola Guerrero Elvis Christian, 2018).

En cuanto a los órganos de tradición ibérica existentes actualmente en Cuenca es posible constatar la supervivencia de tales características en instrumentos construidos en tiempos republicanos: San Francisco, y San Pedro

de Paccha. Los dos órganos poseen octava corta Do/Mi en el extremo izquierdo del teclado, San Francisco fue construido alrededor de 1840 por Nicolás Garcés, y San Pedro de Paccha por un autor anónimo hacia 1867. Esta última fecha es muy tardía, teniendo en cuenta que en la propia España ya no se construían órganos con octava corta.

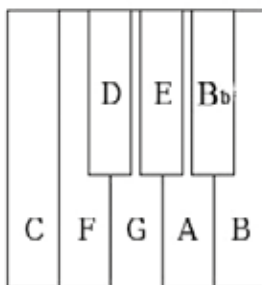


Figura 07

Diagrama de octava corta de mayor uso en Iberoamérica
(Juárez, 2017) <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/28222>

En San Cristóbal es posible estudiar la secreta, e inferir la cantidad de canales tonales por los orificios en la tapa y pandereta, de tal modo que la misma arroja cuarenta y dos canales tonales correspondientes con la misma cantidad de teclas en el teclado, extensión Do/Mi₃ a La₆. Pero además es posible verificar a simple vista en este instrumento, al menos una fila de tubos colocados en forma horizontal al frente de la caja: Clarín de Batalla 4' (?), en el interior, Lleno tres filas, Quincena, Tapado y Octava.

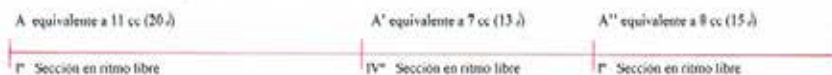
Del mismo modo, las características de la organería ibérica están presentes también en el órgano de San Miguel de Jima, cantón Sig-sig (Prov. del Azuay), construido por José Garcés en 1820, el padre de Nicolás Garcés. Existen órganos de gabinete en la sierra peruana, fechados tardíamente hacia 1862, construidos también con octava corta Do/Mi, y conservando la disposición de registros similar a la de los instrumentos cuencanos¹. Entre estos cabe mencionar al del templo de San Juan de Viscas, Huánuco, órgano realejo de autor anónimo, octava corta, medio registros de mano izquierda y derecha, pajarilla, tambor (Juárez-Cúneo, 2018).

¹ Juárez-Cúneo, Miguel P. (desde 1995 a la actualidad) Inventario y Estudio de los órganos del Perú - Investigación inédita y en curso, trabajos de campo, evidencias en fotografías y videos, archivos - Propiedad del autor.

Análisis en Línea de Tiempo

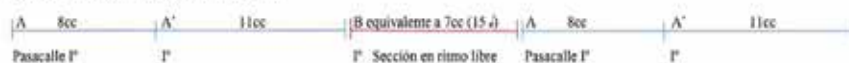
Guamán I - Meditación - Anónimo - (Mareno, 1972)

Mi menor - Indicación de compás C (ritmo libre) - Sin Pasacalle



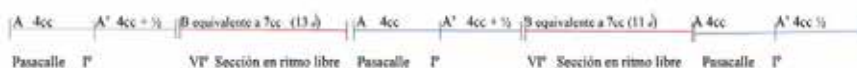
Guamán II o Tono de Oración - Anónimo - (Guerrero, Santos, Ana, 1999)

Sol menor - Indicación de compás: $\frac{3}{4}$ (ternario)



Guamán III o Tono de Oración - Anónimo - (Guerrero, 2001)

Sol menor - Indicación de compás: C (binario)



Conclusiones

1º La práctica de la improvisación fomentada por siglos de alternancia entre el coro y el organista se practicó en las iglesias de Cuenca, al menos hasta fines del siglo XIX.

2º Es posible afirmar que tal práctica se extendió también a otras ciudades de la Real Audiencia: Quito, Ibarra, Loja, Riobamba, Ambato, y pequeños pueblos de la Sierra.

3º Una pérdida progresiva de la tradición vocal tanto en el canto llano como en la polifonía, dio lugar al reemplazo total de los coros por el órgano.

4º Los tonos de Guamán son la respuesta práctica a esta crisis donde los compositores incursionaron en el mestizaje tonal: pentafonía (América) - heptafonía (Europa).

5º Introducen en el ámbito sacro, un pasacalle profano, ternario o binario, que recuerda el devenir del hombre en el mundo terrenal, y alterna con versos declamados, entre místicos y nostálgicos, que presagian el tránsito del alma a las realidades celestiales.

6° Los órganos, del tipo realejo o de gabinete, con registros divididos al centro del teclado, entre las notas Do5 y Do#5, eran la norma; contaban además con la octava corta, y no más de seis juegos en una sola secreta.

7° La mayoría de estos instrumentos eran transpositores un tono o una tercera menor por debajo del diapasón actual (La = 440Hz). Por lo tanto, al tocar el Do central (261,63 Hz), en temperamento igual, sonaba un La (220 Hz).

8° Desde mediados del siglo XIX se adoptó como diapasón oficial la nota La= 435 Hz, por lo tanto, un órgano antiguo con octava corta y transpositor una tercera menor por debajo de la nota Do, imposibilitaba la ejecución en ensambles, orquestas e inclusive coros polifónicos.

9° El transporte de una tercera por debajo del diapasón normal favorecía la alternancia del órgano con el coro de canto llano (gregoriano), o Schola Cantorum, debido a que el canto compuesto en textura monofónica, podía adaptarse para ser transportado a diferentes alturas.

10° La música para órgano solista se extendía, reemplazaba, y en muchos casos se superponía a las palabras del celebrante en la liturgia, tal práctica fue corregida a principios del siglo XX, y más tarde completamente rechazada por el Concilio Vaticano II (1963).

11° Los Tonos de Guamán deben valorarse en la actualidad como una muestra clara y original de mestizaje musical en el Ecuador en tiempos de su independencia republicana.

12° Del mismo modo, los órganos de tradición ibérica postcolonial, constituyen un hito significativo del patrimonio musical de la ciudad de Cuenca y de todo el país, los mismos deben preservarse y restaurarse.

Referencias

- Alvarado Delgado, Jannet. (2012). *Villancicos cuencanos y tonos del niño*. Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología de Loja, 2010. Mario Godoy Aguirre, editor.
- https://www.academia.edu/18026748/MEMORIAS_DEL_II_ENCUENTRO_INTERNACIONAL_DE_MUSICOLOGIA_DE_LOJA._Musicolog%C3%ADa_desde_Ecuador._Vol._1._Editor_Mario_Godoy_Aguirre._Gr%C3%A1ficas_Argenis_Quito_2012 [Recuperado: 27-06-2019]
- (2017) *Danzas y Géneros Musicales de Salón en Cuenca 1870 – 1930 Entre lo Sagrado y lo Profano* - Universidad de Cuenca – Facultad de Artes - GAD Municipal del Cantón Cuenca – ISBN: 978-9978-14-374-2 (CD 12 obras seleccionadas).
- Arias Maldonado, María Eugenia. (2018). *Las Familias Pauta y Rodríguez: influencia y desarrollo de la música religiosa cuencana en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX*. Tesis de Maestría en Musicología. Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, 2018. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/browse?type=author&value=Arias+Maldonado%2C+Mar%C3%ADa+Eugenia> [Recuperado: 12-05-2019]
- Bukofzer, Manfred. (1947). *Music in the Baroque Era (Reads Book, 2008)*. New York: W. W. Norton. La Música en la Época Barroca - De Monteverdi a Bach - Versión castellana de Clara Janés y José María Martín Triana - Alianza Editorial - Madrid, 1986 - I.S.B.N.: 84-206-8530-5.
- Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia. (s. f). [Recuperado 23-07- 2019] http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
- De la Vega, Garcilaso. (1609). *Los Comentarios Reales* (Vol. 1). Recuperado de <https://es.slideshare.net/jhonnyantelo/garcilazo-de-la-vega-comentarios-reales-completo-1609>
- Feijóo, Benito Jerónimo. (1726). *Teatro Crítico Universal* (Jochen Ibarra, Vol. 1). Recuperado de <http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. (2001). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Vols. 1–2)*. Quito. Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Guerrero, Juan Agustín. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875 (Quito, 1876)*. Imprenta Nacional. Reimpresión: Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.

- Juárez-Cúneo, Miguel P. (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas* - Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra - Ecuador (Fundación Filarmónica Casa de la Música, Vols. 1–dos). Quito: Imprenta Mariscal. ISBN: 978-9942-8692-1-0 (Se adjuntan tres discos compactos con la grabación de cada una de las 38 obras transcritas del Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra por el ensamble Cantus Firmus).
- Lambeck, Mariano; Josa, Lola. (2010). *Libro de Tonos Humanos I (1655 – 1656)* - La Música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII I (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución «Milà I Fontanals»). Barcelona, 2000. Departamento de Musicología. Barcelona. ISBN: 84-00-07881-0 (Vol. I). Obra completa: 4 volúmenes, ISBN: 84-00-07885-3.
- Mullo Sandoval, Juan (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial Ministerio de Cultura, Quito - Cartografía de la Memoria, N° 3 - ISBN 978-9978-92-728-1 -
- Robledo Staire, Luis. (2004). *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco* (Fundación Caja Madrid). Editorial Alpuerto. ISBN 84-381-0399-5
- Yepes Vera, Janeth ElizabethH, & Barzola Guerrero Elvis Christian. (2018, mayo 20). *PASILLO Y PASACALLE EN LA DANZA FOLCLÓRICA COSTEÑA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL*.pdf. Recuperado 22 de julio de 2019, de <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/38326/1/BFILO-PAR-9-001.pdf>
- Zaldumbide Flores, Camila Libertad. (2017). *Composición de dos obras ecuatorianas: Dualidad entre el sol y la luna dentro de la cosmovisión andina de los pueblos indígenas del Ecuador*. Universidad de los Hemisferios, Quito, Ecuador. <http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/xmlui/handle/123456789/710> [Recuperado: 14 de mayo de 2019.]

Anexo: Guamán Meditación²

Guamán
Meditación *Anónimo* *

Transcripción desde los manuscritos originales del autor: Segundo Luis Moreno; por Mgs. Miguel P. Juárez Cúneo

Órgano

Órg.

Órg.

Órg.

Órg.

* Moreno, Segundo Luis (1938). La Música en el Ecuador (Segunda parte "El Coloniaje") Texto mecanografiado inédito pág. 87 - N° 47 - Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador - FM 0001.2

© By Pandy Edition -2019-

2 Ejemplo Musical 01 - Guamán – Meditación - Anónimo – Texto inédito correspondiente al libro de Segundo Luis Moreno, La Música en Ecuador, Segunda Parte: El Coloniaje. Transcripción y edición de la partitura en ordenador por Mgs. Miguel P. Juárez Cúneo.

2

Guamán

The image displays a musical score for an organ, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, both labeled 'Órg.' on the left. The score is written in G major and 4/4 time. The first system (measures 12-14) features a melodic line in the treble with eighth-note patterns and a bass line with sustained chords. The second system (measures 15-17) continues the melodic development with a prominent eighth-note run in the treble. The third system (measures 18-20) shows a change in texture with a more active bass line and a melodic line that includes a repeat sign. The fourth system (measures 21-23) features a complex melodic line with sixteenth-note runs in the treble. The fifth system (measures 24-26) concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Los archivos pdf escaneados del texto inédito mecanografiado por Segundo Luis Moreno, fueron gentilmente suministrados por el Magíster William Guncay, profesor de la Universidad de los Hemisferios.

Anexo: Tono de Guamán en Sol Menor³

Guamán Pieza religiosa s. XIX

No consta compositor

The image displays a musical score for an organ, consisting of five systems of music. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a rest in the right hand for the first two measures, followed by a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Enciclopedia de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / Pablo Guerrero, César Santos y Eugenio Auz, Editora. Quito - Ecuador, 1999. Email: conmusica@hotmail.com

EMEc 25

3 Ejemplo Musical 02 - Tono de Guamán en sol menor - Enciclopedia de la Música Ecuatoriana – Suplemento con edición de partituras musicales (Guerrero, Santos, Auz, 1999)



System 1: Treble clef, bass clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Measure 22. Treble clef contains a sixteenth-note arpeggiated figure. Bass clef contains a simple accompaniment.



System 2: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 23. Treble clef contains a sixteenth-note arpeggiated figure. Bass clef contains a simple accompaniment.



System 3: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 24. Treble clef contains a sixteenth-note arpeggiated figure. Bass clef contains a simple accompaniment.



System 4: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 27. Treble clef contains a block chord. Bass clef contains a simple accompaniment.



System 5: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 32. Treble clef contains a block chord. Bass clef contains a simple accompaniment.



System 6: Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 35. Treble clef contains a block chord. Bass clef contains a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Anexo: Guamán o Tono de Oración⁴

Guamán o Tono de Oración

Composición musical religiosa del Ecuador

Anónimo

Recopilación: Pablo Guerrero

Cuenca (s. XIX)

Pasacalle

Musical notation for the Pasacalle section, measures 1-3. The score is for organ and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff is a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for the Pasacalle section, measures 4-7. The notation continues from the previous system, maintaining the same melodic and accompaniment patterns.

Tono

Musical notation for the Tono section, measures 8-10. Measure 8 begins with a new melodic line in the treble staff. Measures 9 and 10 feature a more complex texture with chords and moving lines in both staves.

Musical notation for the Tono section, measures 11-14. The piece concludes with a final cadence in both staves, marked with a double bar line and repeat dots.

© by Pandy Edition - 2005 -

4 Ejemplo Musical 02 - Tono de Guamán en sol menor - Enciclopedia de la Música Ecuatoriana – Suplemento con edición de partituras musicales (Guerrero, Santos, Auz, 1999)

Pasacalle

Órg.

Musical notation for measures 13-15 of the Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 13 starts with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment. Measure 14 continues the treble staff's melodic line, while the bass staff remains steady. Measure 15 features a more complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a similar eighth-note accompaniment.

Órg.

Musical notation for measures 16-18 of the Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves. Measure 16 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment. Measure 17 continues the treble staff's melodic line, while the bass staff remains steady. Measure 18 features a more complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a similar eighth-note accompaniment.

Órg.

Musical notation for measures 19-22 of the Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves. Measure 19 shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment. Measure 20 continues the treble staff's melodic line, while the bass staff remains steady. Measure 21 features a more complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a similar eighth-note accompaniment. Measure 22 ends with a treble staff containing a series of chords and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment.

Da capo Pasacalle

Órg.

Musical notation for measures 23-25 of the Da capo Pasacalle. The score is for organ (Órg.) and consists of two staves. Measure 23 starts with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment. Measure 24 continues the treble staff's melodic line, while the bass staff remains steady. Measure 25 features a more complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a similar eighth-note accompaniment.

CHEMARY LAREZ CASTILLO

Universidad Nacional de Loja
chemary.larez@unl.edu.ec

Musicóloga, docente universitaria y violista venezolana radicada en Ecuador. Licenciada en Educación con mención honorífica Magna Cum Laude, Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana con reconocimiento de excelencia por su trabajo de investigación titulado “Francisco Carreño aportes al estudio de la música popular venezolana”. Se ha desempeñado como investigador y especialista cultural del instituto de Artes Escénicas y Musicales de Venezuela. Desde el 2018 se desempeña como docente investigador de la Universidad Nacional de Loja, en la Carrera de Artes Musicales y como Directora del Proyecto de investigación titulado “Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y XX en la ciudad de Loja”. Actualmente es doctoranda del Doctorado en Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Francisco Salgado Ayala y el Tratamiento Biográfico dado por la Historiografía Musical Ecuatoriana

Resumen

La biografía como elemento generador de historias ha tenido siempre un papel protagónico en la investigación en Ciencias Sociales, actualmente disciplinas como la sociología, la literatura, la psicología y muy notablemente la antropología social, siguen haciendo uso de la biografía y sus variantes como la historia de vida, para dar respuesta a vacíos históricos y por una necesidad de posicionamiento de la figura frente al devenir de los acontecimientos históricos. El caso de la historia de la música no es una excepción, siendo que las biografías han pasado a ser partes fundamentales de las narraciones histórico-musicales y que en la actualidad muchas historias de la música se siguen construyendo a partir de biografías. En el caso de la historia de la música en el Ecuador, existe una importante preponderancia de los discursos biográficos como elementos generadores de la historia; muchos de los textos, que hasta el momento se han escrito al respecto emplean, sino es durante todo el discurso, al menos en algún momento el elemento biográfico, quedando el papel del compositor relegado a la narración cronológica de hechos de su vida y su producción profesional, pero peligrosamente en total aislamiento de las implicaciones socio-culturales de la obra y sin mayores contextualizaciones en términos de estilos, recepción y proyección de las obras. Uno de los mayores peligros de las biografías musicales. La siguiente comunicación pretende abordar el tratamiento biográfico dado a José Francisco Salgado Ayala, compositor, tratadista, intérprete, director y pedagogo, por la historiografía musical ecuatoriana, así como poner en diálogo estas reseñas localizadas con fuentes primarias recientemente consultadas y así validar las implicaciones que pudiera tener la biografía en la puesta en valor del aporte de este compositor a la historia musical del Ecuador.

Palabras Clave: Historia de la música, biografías, compositores, músicos del Ecuador.

Abstract

Biography as a generator of stories has always had a leading role in research in Social Sciences, disciplines such as sociology, literature, psychology and most

notably social anthropology, continue to use Biography and its variants as history of life, to respond to historical gaps and the need to position the figure against the evolution of historical events. The case of the history of music is not the exception, since biographies have become fundamental parts of the historical-musical narratives and today, a lot of music stories continue to be created from biographies. In the case of the history of music in Ecuador, there is an important preponderance of biographical discourses as generator of history; many of the texts, mainly or at some point use the biographical element in their narratives, leaving the role of the composer relegated to the chronological narration of events about his life and professional production in total isolation from the socio-cultural implications and without contextualizations in terms of styles, reception and projection of his work. One of the greatest dangers of musical biographies. The following communication aims to address the biographical treatment given to José Francisco Salgado Ayala, composer, treatise writer, performer, director and pedagogue, from Ecuadorian musical historiography, as well, to talk about these reviews with primary sources and thus validate the implications that the biography could have in the valuation of the contribution of this composer to the musical history of Ecuador.

Keywords: History of music, biographies, composers, musicians of Ecuador.

Introducción

Los Relatos Biográficos y la Musicología.

El realizar aproximaciones biográficas a personajes ha estado siempre presente dentro de las investigaciones en ciencias sociales. Según Sanz (2005) “el interés por la descripción biográfica no es reciente aunque el despegue de la metodología de los relatos de vida coincide con el apogeo de la Escuela de Chicago en los años veinte”, es así como la antropología hace uso de las biografías y las fuentes orales como generadoras de los discursos biográficos; del mismo modo en las últimas décadas la sociología y la historia han empleado la historia oral como apoyo a las fuentes documentales generando un interesante cambio en la historiografía esa “que tendía a dar prioridad al papel de los actores dominantes en la interpretación del pasado frente a los dominados, la gente común”. (Sanz, 2005, p. 101).

En el área de la musicología, y en especial de la musicología histórica se vuelve imprescindible hacer uso de diferentes recursos propios de otros campos del conocimiento, de modo que un musicólogo se hace de recursos que le permitan

hacer las veces de documentalista, de archivólogo, de sociólogo y cualquier otra disciplina auxiliar que ponga a su alcance una comprensión del fenómeno musical. Como acertadamente menciona López Cano (2010) “el musicólogo es un intelectual pluridimensional que pone a dialogar diferentes ámbitos de las humanidades y las ciencias para obtener un conocimiento más profundo de la música”.

Al incursionar en el estudio de un compositor y su obra ineludiblemente surge el elemento biográfico como hilo conductor que va hilvanando cada una de las ideas en torno a la figura, se dan las conexiones entre contexto, persona y producto artístico, y como si de un mero truco se tratase de pronto la biografía surge como recurso indispensable para el tratamiento de compositor y su obra; en la biografía se encuentran entonces respuestas a muchas preguntas que el biógrafo aún no se ha realizado.

El discurso histórico se constituye en algunos casos como una narración de hechos, en otros como una cronología de personajes y en otras ocasiones se centra en un único personaje desde el cual se reconstruye un fragmento de la historia y en el que el “individuo” responde en su transitar a un entorno que le forma y le moldea.

Con respecto a el discurso histórico en música Dahlhaus (1997) en su libro *Fundamentos de la Historia de la música*, menciona que en música la importancia recae sobre la comprensión de las obras y esta comprensión se constituye en la meta del discurso histórico, así mismo para comprender la obra y tener un acercamiento más claro, se hace imprescindible conocer al autor, al compositor mismo. Sin embargo, es necesario cuidarse de la tentación de recurrir a una construcción de la historia solo a partir de discursos biográficos.

Frente a la dificultad de hacer de la historia un discurso narrativo y no explicativo sin que se evidencien intervenciones exacerbadas del historiador, el mismo autor menciona:

[...] el interrogante es cuál sería el elemento que brinda coherencia, esa coherencia que permite que una historia sea narrable. Eso apunta a un sujeto de la historia, cuya identidad-permanente en medio del cambio-garantiza una continuidad sin saltos, continuidad sin la cual la imagen de los procesos del pasado se descompondría en fragmentos sin relación entre sí. (Dahlhaus, 1997, p. 57)

Por muchos años la historiografía musical usó (y abusó) de la biografía como elemento orientador del discurso, con el propósito de construir una historia más narrativa, sin embargo, esto trajo otros problemas, principalmente la obtención de un producto histórico aislado, en el que como sigue mencionado Dahlhaus se dejó de estudiar la música como “suceso musical constituido por la composición, la ejecución y la recepción”. (p. 58).

Frente a esta situación planteada por Dahlhaus, en la que se desmusicaliza el hecho histórico musical al mostrar la biografía como una llana narración de hechos cronológicos, generalmente descontextualizados, es necesario recordar la finalidad que debería perseguir el biógrafo musical en su discurso. En este sentido Leonardo Waisman cita a Hermann Abert y los objetivos que según su artículo “Sobre los deberes y las finalidades de la biografía musical” debe perseguir la biografía. Dentro de estos señala:

El objetivo debía ser “presentar el artista al lector en una imagen totalizadora y viva (*lebendiges Gesamtbild*)”. Se debía incluir las circunstancias de su vida, la influencia de compositores anteriores y la influencia del protagonista sobre la posteridad, pero siempre seleccionando los datos con el siguiente requisito: solo entrará lo que pueda presentarse como “fuerza viva” que interactúa con el espíritu del compositor. La mera acumulación positivista de datos no sirve; es necesario “profundizar en la esencia del artista mismo” a través del “intercambio entre él y su ambiente temporal y geográfico”. Abert no soslayaba el aspecto literario de la empresa al que sintetizó con el aforismo [...]Pero criticaba a quienes construían un cuento de hadas alrededor del músico: era necesario profundizar en el análisis de la obra para encontrar la vida interna del arte del compositor, y con ella su imagen del mundo. Armado con este conocimiento, el biógrafo puede ir a las circunstancias externas de la vida del artista e interpretar “desde dentro” cómo fueron vividos por él. (Waisman, 2009: 186)

Egberto Bermúdez (1985) refiere justamente en relación con esta tendencia de construir una historia más narrativa, que “la preocupación por establecer una secuencia histórica de los hechos musicales fue producto del iluminismo [...]que tuvo como símbolo la *Encyclopédie*.” Ya en el siglo XIX en el campo de la historiografía musical occidental, se comienza a hacer uso del discurso biográfico para alcanzar coherencia en la narración, evidenciándose, como afirma Bermúdez, dos tendencias:

[...]por una parte la biografía y la obra musical de los compositores y por la otra la reflexión estilística y la búsqueda de información a través del estudio de documentos originales, conjugandolos en la secuencia cronológica de biografías, obras y juicios sobre obras características de las historias de la música de aquella época. (Bermúdez, 1985, p. 6)

En el caso de América Latina, y como buenos herederos de la tradición europea, la realidad no ha sido muy distinta. Abundan en el siglo XIX y XX historias de la música bastante generalizantes, como consecuencia de la tendencia enciclopedista occidental, así pueden nombrarse, por ejemplo, *Music of Latin America* (1946) de Nicolás Slonimsky, *La música en América Latina* (1983) de Gerard Béhague y *La música en Latinoamérica* (2011) de Aurelio Tello y Ricardo Miranda entre otros intentos similares.

En el caso particular del Ecuador, libros como el de Segundo Luis Moreno (1930) *La música en el Ecuador*¹ evidencian el manejo de un discurso cronológico en el que la historia de la música comienza con una breve introducción a la música en la “prehistoria” pasando por la colonia y siguiendo hacia la república y hasta 1930 lo que deja en evidencia la falta “de una articulación entre la actividad artística y las otras actividades sociales, políticas o económicas consideradas [...] objeto de estudio de la historia 'externa' o pública”(Bermúdez, 1985 p. 8).

Establecido lo anterior, que no es más que un planteamiento primigenio de algunas bases teóricas en torno a las biografías musicales, se hace necesario declarar que las líneas que suceden a este pequeño preámbulo pretenden arrojar luz sobre el tratamiento biográfico dado por la historiografía musical ecuatoriana, al personaje de Francisco Salgado Ayala, compositor, tratadista, crítico y pedagogo ecuatoriano, así como poner en balanza los recursos empleados en la construcción de estos discursos y su relación con fuentes primarias y testimoniales localizadas más recientemente por la investigadora responsable de este trabajo.

1 La música en el Ecuador de Segundo Luis Moreno, se publicó en El Ecuador en cien años de independencia (1930) Tomo II, posteriormente Luis Rivadeneira realiza una investigación y logra hacer una publicación de este libro en solitario, donde agrega algunas notas a pie de página en el texto original y unas notas preliminares donde declara la intervención realizada al texto. Adicional a las notas a pie de página, el contenido es el mismo y no existen mayores correcciones en cuanto a las imprecisiones de Moreno. Sin embargo, en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, existe una versión ampliada de este documento que data de 1950, mecanografiado y en cuatro tomos, que se supone la versión ampliada de lo publicado en 1930.

Desarrollo

La Elección del Personaje

El estudio histórico de un personaje se realiza en algunos casos pretendiendo reconstruir un fragmento de la historia musical local-nacional y en otros supone una explicación de la obra misma del compositor a través del acercamiento a su vida, a su entorno y a la medida de afectación del desarrollo cultural y musical de la época en su obra. Pero antes del estudio mismo viene la elección del personaje, que rara vez es circunstancial y que casi siempre pasa por el concepto de lo que el biógrafo considera o no relevante.

Según Corrado (2005) el canon “actúa como valor positivo si se entiende como herramienta latente de preservación de valores estimados fundamentales e irrenunciables para la continuidad identitaria o para un proyecto comunitario” En este sentido el estudio de un personaje supondría su comprensión como referente de un periodo, de una tendencia, de una estética en particular y es esa la razón de que sea escogido, el personaje biografiado, en primer momento por el investigador.

José Francisco Salgado Ayala, dado el volumen de su obra consultada en el archivo familiar y la presencia de un lenguaje particular para su época y entorno (sobre todo en sus últimos años de actividad compositiva), podría ser considerado un compositor canónico dentro de la historia musical del Ecuador, sin embargo, hasta este momento, ese lugar solo lo ocupa su hijo Luis Humberto Salgado. Esto se debe, entre otras cosas, al poco conocimiento de este personaje (el padre), a las casi inexistentes interpretaciones actuales de su obra y a los pocos registros que se conservan (y los menos aún, que se lograron difundir) del impacto de la obra de este personaje en su época y en años inmediatamente posteriores a su muerte.

Recientemente en una revisión realizada de la obra se han podido constatar un significativo número de piezas sinfónicas de diferentes estructuras que van desde sinfonías², pasando por suites, poemas, fantasías y oberturas. Su producción de música para piano no deja de sorprender, sobre todo las sonatas para piano 3, 4

2 En el archivo familiar se localizaron dos documentos para orquesta con el nombre de sinfonías, de estos, se ha podido constatar que solo la Primera Sinfonía posee la estructura clásica de esta forma musical, con sus cuatro movimientos y el primero en forma sonata. De la *Sinfonía Descriptiva* o *Sinfonía N° III*, solo pudo localizarse un primer movimiento para orquesta, y en una reducción para piano que consta con el nombre de *Sinfonía Ecuador*, pese a señalarse los cuatro movimientos, por su extensión pareciera tratarse más bien de una idea en proceso de desarrollo, más que en una sinfonía terminada.

y 5, cuyo lenguaje deja ver una importante presencia de cromatismos en los niveles melódicos y armónicos, dan testimonio que, aunque las reseñas biográficas hasta el momento lo sitúan como un compositor nacionalista apegado a un lenguaje clásico, en una etapa más madura que ronda las décadas de los cincuenta y sesenta, no temió aproximarse desde sus posibilidades a lenguajes compositivos más “modernos”.

Muy resumidamente y con el fin de justificar la elección de este personaje, debemos mencionar que además de la obra sinfónica y para piano, Salgado compuso música para banda, para órgano, para grupos de cámara y algunas canciones de corte popular, además de la música religiosa. Sin embargo, al realizar un acercamiento a los escritos biográficos de Salgado no se logra imaginar el alcance de su producción musical en cantidad y calidad de la misma. Pero si tal es el caso de la música, menos aún se conoce de su producción literaria, que abarca libros teóricos, tratados, crítica musical en prensa general y artículos especializados.

La elección del personaje a biografar pasa, naturalmente, por la accesibilidad de las fuentes para su estudio, el hacer un relato biográfico implica el manejo de fuentes primarias además de las necesarias fuentes testimoniales, con el fin de que no termine siendo un relato novelesco de ficción, sino que, aunque la escritura de la biografía o la reseña, implique un proceso de construcción artística, pueda estar apegada a las fuentes históricas. En relación con los textos que conforman la historiografía musical ecuatoriana, en los que, de alguna manera, se hace referencia a Francisco Salgado Ayala, se evidencia poca profundidad en el estudio de esta figura. Esta realidad podría considerarse natural, siendo que ninguno de los documentos localizados hasta el momento trata en solitario la figura de Francisco Salgado Ayala, es decir, en ellos la elección del personaje no ha sido por razones de relevancia y exclusividad, sino que su nombre pasa a ser uno más entre algunos o muchos personajes a los que refieren los mencionados documentos y que en conjunto aportan a la construcción de la historia de la música del Ecuador. Llama la atención en este punto luego de conocer el vasto legado literario y musical del compositor cayambeño, el poco tratamiento dado a su vida y obra aun cuando se conserva gran parte de su archivo, en el domicilio de la única hija viva de Salgado.³

3 Yolanda Salgado es la hija menor (única sobreviviente) del compositor y heredera de la obra musical de su padre.

Francisco Salgado Ayala. Tratamiento Biográfico dado por la Historiografía Musical Ecuatoriana.

Los documentos que en adelante se señalarán, son aquellos de contenido histórico-musical, en los que se localizaron breves reseñas del compositor que son referencias, como punto de partida para cualquier investigación sobre el personaje en cuestión y algunas otras en las que se alude al personaje en textos donde no resulta en ningún momento el sujeto de estudio.

Para comenzar, se debe señalar un libro de cabecera de la historia musical de Ecuador. Se trata del ya mencionado *La música en el Ecuador* escrito por Segundo Luis Moreno. Fue publicado por primera vez en el año 1930 como capítulo del libro *Ecuador en 100 años de Independencia* de J. Gonzalo Orellana y reeditado en 1996 con estudio crítico de Luis Alberto Rivadeneira. De este libro existe un manuscrito posterior (1950) con información mucho más ampliada en un total de tres tomos y que, aunque aún se encuentra inédito, será una de las fuentes que se tomarán como referencia en este trabajo de investigación. En el mencionado manuscrito se habla en cuatro momentos de Francisco Salgado Ayala. Su primera aparición es como director del Conservatorio Nacional de Música de Quito, luego tiene una amplia mención dentro del listado de compositores de la provincia de Pichincha y es cuando el elemento biográfico se manifiesta y posteriormente se relata su participación como subdirector del Conservatorio de Cuenca y director de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Loja. Este documento escrito por quien fuera su compañero cercano, contiene interesantes detalles acerca del ejercicio profesional de Salgado.

En lo que refiere a los datos biográficos contenidos en el manuscrito de *La música en el Ecuador*, se puede observar que dedica un fragmento considerablemente mayor, en extensión, al empleado para hablar de otros compositores que ubica en la provincia de Pichincha, incluso por encima de Sixto María Durán, contemporáneo de ambos. Al adentrarnos en la lectura del discurso biográfico se manifiesta un conocimiento cercano al personaje, derivado seguramente de la formación conjunta y camaradería que mantuvieron.

De este fragmento del libro hay algunos datos que llaman la atención al ser puestos en diálogo con fuentes primarias y con otras reseñas biográficas del compositor, tal es el caso de lo referente a la fecha de obtención del título en el

Conservatorio Nacional de Música, de lo que Moreno (1950) señala: “Después de constante estudio, en 1914 rindió el examen de grado y obtuvo el Diploma de Profesor de Piano; pero ya desde 1910 regentaba en el mismo plantel un curso de este instrumento, como ayudante nombrado por el maestro Brescia”. En otras reseñas se encontrarán variantes de estas fechas, en algunos casos 1917 y otros 1918. En el Conservatorio Nacional de Música se pudo consultar el acta de grado que certifica que con fecha de 8 de agosto de 1917 “rindió examen final de Piano-Curso de Perfeccionamiento [...] aprobado con la votación de veinte puntos-con la más alta distinción”, esta acta es emitida y firmada en el mes de enero de 1918, de ahí la explicación a las variantes de las fechas de graduación de 1917 y 1918. Ante esta inconsistencia cronológica podría pensarse en la existencia de dos posibilidades, la primera que el acta de grado que señala que se trata de una “Curso de Perfeccionamiento” sea una segunda titulación obtenida por estudios complementarios y distintos a un primer “Diploma de Profesor de Piano” que menciona en su discurso Moreno y la segunda sería una equivocación en los datos proporcionados por Segundo Luis Moreno y que se corrige solo con una contrastación con el acta localizada, sin embargo hay un tercer documento que aclara cualquier duda al respecto, incluso esa distancia temporal entre la presentación del examen y la emisión del acta. El dato al que referimos lo encontramos de la mano del mismo Salgado en el exordio de su libro *Acústica Musical*:

Cuando en Enero del año 1917 trataba de reunir mis certificados de Teoría Elemental, Solfeo, Análisis Armónico y Fraseológico, Dictado, Transposición y de los cursos de piano rendidos como alumno del conservatorio Nacional de Música y Declamación de Quito, para solicitar a la Dirección me autorice rendir el grado de “Profesor de Piano”, ya que según el programa de estudios profesionales de este instrumento, había terminado ya todos los cursos señalados, me encontré con que faltaba rendir el de “Acústica Musical”.

Y como por ese entonces no había profesor especial de esta asignatura, formé mi autodidaxia recordando de la física el capítulo consagrado a la acústica; y aferrándome al libro “Etude du Son Musical”, de Alberto Levignac [...] Con esta didaxia, tras un año de estudio, rendí el examen de Acústica y completé el legajo de certificados para optar al grado de “PROFESOR DE PIANO” (Salgado, 1963:7).

Aún cuando con esta nota se aclara el particular, referente a la fecha de graduación, no deja de llamar la atención lo extensivo del plazo entre el inicio de cursada de estudios y el egreso, que comprenden prácticamente una década, siendo que, al ingresar al Conservatorio Nacional de Música y Declamación, Salgado ya tenía un importante nivel de preparación musical, adquirido durante su formación con los curas Franciscanos, que incluso le permitió desempeñarse como Maestro de Capilla de la Iglesia Mayor de Cayambe con apenas 18 años de edad.

Otro dato interesante, presente también en el manuscrito de Moreno, es su valía como autor de la primera sinfonía escrita en el Ecuador por un ecuatoriano, en este sentido no solo nombra esta obra estrenada y premiada en su versión para banda, sino que realza el conocimiento de las formas y grandes estructuras musicales por parte de Salgado y en comparación con otros compositores de épocas anteriores y contemporáneos a ellos:

Francisco Salgado tiene el mérito especial de ser el primer músico ecuatoriano que ha compuesto una verdadera sinfonía; pues las composiciones de otros compatriotas que las han denominado “sinfonías”, no lo son en realidad. Es indudable que tales compositores han ignorado totalmente el conocimiento de las formas musicales. Por esto un compositor imbabureño, que a una pieza suya denominó “Sinfonía dramática”, púsole (sic) como subtítulo “Obertura”. Se ve, pues, que no conocía la forma de la obertura, ni sabía tampoco cuál era la de la sinfonía; y su composición en efecto, carecía de toda forma. Asimismo, un compositor cuencano llama sinfonía a una pieza suya que tiene la forma de un “potpourri” (sic) de zarzuela española. La composición que conozco de Baldeón, tampoco es sinfonía, por más que él la denomine así. Por todo esto digo que Francisco Salgado es el primer músico ecuatoriano que ha compuesto una verdadera sinfonía, tanto por la forma como por el contenido (Moreno, 1950: 115)

En el resto del fragmento dedicado a Salgado como compositor, reseña Moreno su labor como director de una compañía lírica, director de banda, director del Conservatorio Nacional de Música, subdirector del conservatorio de Cuenca y hasta la fecha (1950) director de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Loja, destacando siempre su completa preparación, así como su visión progresista en el campo de la formación musical.

El manuscrito de Moreno de 1950, posiblemente sea uno de los menos consultados por los relatores biográficos de Salgado, sin embargo, la versión editada, cuya presencia de Francisco Salgado queda tremendamente reducida, parece ser la más empleada.

Siguiendo con otros documentos que dan tratamiento biográfico a nuestro personaje en estudio, tenemos del autor Pablo Guerrero, *Músicos del Ecuador: Diccionario biográfico* (1995) que, en diferentes tomos, presenta una sucesión de biografías con ordenamiento alfabético de personajes que el autor considera como “destacados protagonistas de la música académica y popular del Ecuador que, a lo largo de los siglos, han ido gestando una expresión artística original y propia: la música que nos identifica y nos une como una cultura auténtica” (Guerrero, 1995: s/n).

El caso particular de la voz dedicada a Francisco Salgado Ayala se inicia posterior a un pequeño fragmento sobre los Salgado, donde señala: “familia de músicos constituida por Francisco Salgado y sus dos hijos Gustavo y Luis Humberto” (Guerrero, 1995: 145), cabe mencionar que, aunque Guerrero no incluye a Yolanda Salgado, la hija del compositor fue también pianista y docente del Conservatorio Nacional.

La reseña biográfica que incluye Pablo Guerrero sobre Francisco Salgado Ayala a pesar de su corta extensión, abarca las distintas facetas de Salgado como compositor, músico, director de bandas, docente y escritor. Llama particularmente la atención el hecho de que es esta reseña la única, aparte de la de Moreno, en la que se nombra la Primera Sinfonía “de cuatro movimientos” escrita para banda y ganadora del primer premio en el Centenario de la Batalla del Pichincha en 1922, un año después de la composición de esta sinfonía según consta en la partitura original.

Otro libro del mismo autor que aborda el tema biográfico es la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (2004-2005) distribuida en dos tomos, que se constituye notablemente sobre la base de biografías de compositores ecuatorianos y que incluye un apartado sobre Francisco Salgado Ayala, con importantes añadiduras en relación con la reseña que se ubica en el libro anteriormente citado. Incluye en esta ocasión el elemento anecdótico en torno a la escritura del *Tratado de Acústica* y su graduación como maestro de piano del Conservatorio Nacional. También menciona en el texto la participación de Francisco Salgado como fundador y director de la Compañía Lírica-Dramática Ecuatoriana en el periodo 1931-1935, y reseña dentro de la producción literaria de Francisco Salgado la

intención de escribir tres libros en base a su contribución a la prensa: “También tenía la intención de escribir, en tres tomos, una compilación de artículos de crítica musical e historia que se habían publicado de los medios de prensa: 1. Crítica y Estética, 2. Sociología 3. Historia” (Guerrero, 2004-2005: 1236).

De estos documentos señalados por Guerrero solo se ha podido localizar al momento una copia del índice y portada de *Crítica y Estética I* con lo que se ha iniciado, para efectos de esta investigación, un proceso de recolección de los artículos periodísticos de Salgado a partir de ese material localizado y cuyo listado parcial también se encuentra transcrito por Guerrero en su Enciclopedia.

Otro libro donde se tiene una breve reseña biográfica de Francisco Salgado es el *Florilegio de la música ecuatoriana* (1986), de autoría de Mario Godoy Aguirre. Por otra parte, también está el *Diccionario biográfico del Ecuador* (1994) de Rodolfo Pérez Pimentel, que incluye una reseña de Salgado. También en *Florilegio del pasillo ecuatoriano* de Alberto Morlás Gutierrez (1961) se puede leer una breve reseña y además se transcriben las letras de dos de sus pasillos, en esta reseña se reproduce de manera errada la fecha de nacimiento.

Uno de los libros que dedica un apartado extenso al estudio de la figura de Francisco Salgado Ayala, en comparación al resto que ha sido referido, es el texto de Claudio Aizaga titulado *Biografías de compositores académicos ecuatorianos* (2002). En este trabajo se realiza un esbozo sobre la vida y obra de seis compositores académicos del Ecuador: Carlos Amable Ortiz, Francisco Salgado Ayala, Segundo Luis Moreno, Belisario Peña Ponce, Sixto María Durán y Ángel Honorio Jiménez.

En el relato de Claudio Aizaga, se extraen datos a partir de entrevistas a familiares, principalmente a su hija Yolanda Salgado; basándose en su testimonio y otros relatos preexistentes comienza la narración cronológica de hechos la cual inicia evocando los primeros años del compositor transcurridos en Cayambe, y finaliza trece páginas después con la desaparición física del compositor. Predominan en el relato los hechos anecdóticos, por lo que es de suponer que la fuente de mayor peso para este documento haya sido la oral.

Dentro de los libros que pueden servir de referencia al contexto del compositor también se incluye el libro *Luis Humberto Salgado. Un quijote de la música* (2004) de Ketty Wong, que presenta la vida y obra de este compositor y que en algunos momentos refiere brevemente a su padre Francisco Salgado.

Existe un documento en digital de Pablo Guaña titulado *José Francisco Salgado Ayala (1880-1970). Músico académico ecuatoriano por descubrir* (2010) y que consiste en una recopilación de las reseñas biográficas publicadas sobre Salgado que ya se han nombrado en este documento. Adicionalmente incorpora algunas fotografías de actas de nombramientos, de nacimiento y retratos familiares.

Conclusión

Un factor común en los textos revisados para determinar la presencia biográfica de Salgado en la historiografía musical ecuatoriana, es la repetición de datos con escasa confrontación con fuentes de primera mano, lo que en ocasiones ha dado lugar a errores más o menos notables.

La búsqueda de la verdad en la investigación científica es una herencia de “el positivismo [que] está dominado por el principio incuestionable de oponer una afirmación a una prueba o testimonio, y busca los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos” (Grajales, 2002).

Con tanto por descubrir y por conocer de los músicos y las músicas del Ecuador no puede ser una utopía volver a las fuentes primarias para el reconocimiento de una realidad más cercana a los hechos. La determinación de las fuentes, sean estas primarias o secundarias y su validación son tareas muy importantes que debe llevar a cabo el investigador, sea que realiza una biografía en toda su extensión o relatos biográficos más modestos.

En el caso de Francisco Salgado, además de la gran cantidad de manuscritos que reposan en su archivo familiar, algunas copias y escasos ejemplares originales que reposan en archivos de acceso público, se tiene un importante número de artículos y en menor cantidad libros que permitirían un acercamiento más realista al personaje.

Bastará leer sus escritos sobre estética musical (muchos de ellos localizables en la web y archivos de acceso público), y compararlos cronológicamente con su producción compositiva del momento para encontrar en Francisco Salgado mucho más que un compositor de lenguaje clásico o nacionalista.

Construir una biografía musical implica mucho más que el discurso literario, es necesario penetrar en el pensamiento del compositor, descubrir cómo el entorno le ha moldeado, cómo su producción responde o no a la realidad de la época, etc. Ofrecer la mayor cantidad de datos musicales comprobables debería convertirse en la meta de la biografía musical ya que una reseña biográfica, no necesariamente implica mostrar la valía de su aporte al desarrollo musical y cultural, más aún si la biografía carece de la profundidad musical necesaria para que esta pueda constituirse en una verdadera referencia para intérpretes, directores y por supuesto para otros investigadores.

Visibilizar la obra, ofrecer datos sobre la estética compositiva aumentaría considerablemente las posibilidades de hacer que suene la música y entonces la biografía ya no será un discurso literario-novelesco, sino que el personaje, el compositor volverá a estar presente a través de su obra.

...

El estudiar personajes célebres y dar incluso sentido a periodos musicales enteros a partir de la producción musical de uno o algunos compositores es una tendencia occidental que lleva algunas centurias, pero que no por eso escapa de cometer graves imprecisiones y omisiones. Por su parte, los musicólogos latinoamericanos tienen sobre sus hombros la gallarda responsabilidad de sacar del anonimato a innumerables músicos y compositores que fueron los protagonistas en su contemporaneidad del desarrollo musical y cultural de cada una de sus naciones, pero que la memoria de las instituciones (terriblemente frágil) ha ido desvaneciendo y que, como consecuencia, en la actualidad han quedado invisibilizados. Este es el caso de Francisco Salgado, prácticamente un desconocido en la escena musical nacional.

Referencias

- Aizaga, Claudio, (2002). *Biografías de compositores académicos ecuatorianos*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Béhague, Gerard, (1983). *La música en América Latina*. Caracas: Ed. Monte Ávila.
- Bermúdez, Egberto, (1985). Historia de la música Vs. Historia de los músicos. *Revista de la Universidad*. Vol.1 N° 3, 5-17.
- Corrado, Omar, (2004-2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*. N° 5-6, 17-44.

- Dahlhaus, Carl, (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Dosse, François, (2007). *El arte de la biografía*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Godoy, Mario. (2002). Salgado. 1. Salgado Ayala, Francisco; 2. Salgado Torres, Luis Humberto. En CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE, 592-594.
- _____, (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- _____, (2005). *Músicos del Ecuador*. Quito: Corporación musicológica ecuatoriana.
- _____, (1986). *Florilegio de la música ecuatoriana*. Guayaquil: Editorial Pacífico.
- Guaña, Pablo, (2010). José Francisco Salgado Ayala (1880-1970). *Músico académico ecuatoriano por descubrir*. Cayambe. Documento digital inédito.
- Guerrero, Pablo Fidel, (2017). *Bibliografía de la música ecuatoriana en línea*, BIMEL, ed. digital 0.1. Pomasqui, Quito, Ecuador: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- _____, (1985). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Grajales, Tevni, (2002). *La metodología de la investigación histórica: una crisis compartida*. Enfoques [en línea]. XIV, enero-diciembre, 5-21. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=25914104>>
- López Cano, Rubén, (2010). *Musicología*. Manual del usuario. Texto didáctico. Disponible en: www.lopezcano.net. Fecha de acceso: 24 de junio de 2019.
- López Cano, R., San Cristobal, U., (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc.
- Moreno, Segundo Luis, (1950). *La historia de la música en el Ecuador. Tomo III La República*. Libro inédito mecanografiado. Disponible en el Archivo Histórico de la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.
- Morlás, Alberto, (1961). *Florilegio del pasillo ecuatoriano*. Quito: J. Ricke.
- Pérez, Rodolfo, (1994). *Diccionario biográfico del Ecuador*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.
- Pujadas, Joan, (2000). La biografía y los géneros de la memoria. *Revista de Antropología Social*. N° 9, 127-158.
- Salgado, Francisco, (1914). *Crítica Musical*. La Prensa. 22 de agosto, s/p.

- _____, (1950). Manifestaciones musicales de la civilización contemporánea. *Revista de la Universidad de Loja*. VII N° 1, 171-173.
- _____, (1951). Bosquejo de los factores constitutivos de la musicología. *Revista de la Universidad de Loja*. VII N° 2, 99-102.
- _____, (1953). Bosquejo histórico de la música ecuatoriana. *Revista Ritmo*. N° 255, 6-7.
- _____, (1955). Actualidad de la Música Americana. *Revista Ritmo*. N° 273, 10-11.
- _____, (1957). Fuentes técnicas de la música hispanoamericana. *Revista Ritmo*. N° 284, 5.
- _____, (1958). *Manual de fraseología musical didascálica*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- _____, (1959). El cuarteto y la sinfonía. *Revista Ritmo*. N° 302, 6.
- _____, (1962). Ecos de Suramérica. De la música ultramoderna o futurista. *Revista Ritmo*. N° 329, 4.
- _____, (1963). El formalismo del arte de los sonidos. *Revista Ritmo*. N° 334, 6.
- _____, (1963). Proceso evolutivo de la técnica musical. *Revista Ritmo*. N° 337, 4.
- _____, (1963). *Acústica Musical*. Quito: Editorial Universitaria.
- _____. s/f. Crítica y estética: Selección de artículos literarios musicales publicados en diarios capitalinos en distintas fechas, desde mayo de 1912. Quito. Repositorio: Fondo Musical del Archivo Histórico, *Banco Central del Ecuador*, Quito. (Material mecanografiado solo portada e índice).
- Sanz Hernandez, Alexia, (2005). *El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales*. *Asclepio*. Vol. 57, N° 1, 99-116. Disponible en: <<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/32/31>>.
- Slonimsky, Nicolas, (1946). *Music of Latin Americ*. New York: Thomas Y. Crowell company.
- Tello, Aurelio y Miranda, Ricardo, (2011). *La música en Latinoamérica*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores de México.
- Waisman, Leonardo J., (2009). La biografía musical en la era post-neomusicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. N° 23, 177-194. Disponible en: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/biografia-musical-post-neomusicologica.pdf>>
- Wong, Ketty, (2004). *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música*. Quito: Banco Central del Ecuador.

ALEX ALARCÓN FABRE

Universidad Central del Ecuador
agalarcon@uce.edu.ec

Pianista e Investigador Musical. Difusor de la música para piano de compositores ecuatorianos. Profesor de Piano en la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Quito. Ecuador.

Análisis Musical de los Tres Preludios para Piano del Compositor Gerardo Guevara: una Aproximación a su Estilo Competitivo

Resumen

El presente trabajo de investigación es un análisis musical de la obra para piano de Gerardo Guevara titulada *Tres Preludios*, como aporte a la comprensión de las obras de compositores ecuatorianos desde el análisis musical, develando los rasgos musicales de su estilo compositivo. Guevara compuso sus Tres Preludios para piano (Recitativo, Albazo, San Juanito) en París en 1963 y los estrenó en la sede de la UNESCO en 1964; los cuales exhiben un pensamiento evolucionado a partir de las células rítmicas de los géneros ecuatorianos, expande la pentafonía como un elemento generador de armonía, textura y melodía; además de apoyarla con la armonía cuartal y modos de transposición limitada. Utiliza el primitivismo del ritmo de los géneros ecuatorianos, que los evoluciona, expande y oculta, dando como resultado un lenguaje que lo podríamos llamar "lenguaje Guevariano". La metodología empleada es de tipo cualitativo, narrativo, además del uso de la observación como técnica aplicada en el análisis musical.

Palabras clave: Gerardo Guevara, análisis, preludios, pentafonía, nacionalismo, piano, música ecuatoriana.

Abstract

This research work is a musical analysis of Gerardo Guevara's piano work entitled *Tres Preludios*, as a contribution to the understanding the works of Ecuadorian composers from musical analysis, revealing the musical features of his compositional style. Guevara composed his Three Preludes for piano (Recitative, Albazo, San Juanito) in Paris in 1963 and premiered at UNESCO headquarters in 1964; which exhibit an evolved thought from the rhythmic cells of the Ecuadorian genres, expands the pentaphony as a generating element of harmony, texture and melody; In addition to supporting it with the quarterly harmony and limited transposition modes. It uses the primitivism of the rhythm of the Ecuadorian genres, which evolves, expands and hides them, resulting in a language that we could call it "Guevarian language". The methodology used is qualitative, narrative, in addition to the use of observation as a technique applied in musical analysis.

Keywords: Gerardo Guevara, analysis, preludes, pentatonic, nationalism, piano, ecuadorian music.

Introducción

Gerardo Guevara Viteri es un compositor ecuatoriano nacido en Quito el 30 de septiembre del año 1930. Estudió becado en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, donde “se mantuvo en permanente contacto con la música y con los músicos que en aquel lugar trabajaban, creaban o ensayaban. Muchos de sus maestros fueron parte del movimiento nacionalista” (Guerrero, 2000).

En 1950 ganó el primer lugar en el concurso de composición por el Cincuentenario del Conservatorio con su obra para piano titulada Inspiración. Ese mismo año se traslada a Guayaquil donde estudia con el maestro húngaro Jorge Raycki, director del Conservatorio Antonio Neumane, quien le enseña la obra del compositor Béla Bartók.

Gracias a una beca de la UNESCO, estudió en París en la Ecole Normal de Musique con la compositora Nadia Boulanger graduándose en Musicología en la Sorbona de París en 1958 y de Director de Orquesta en 1967.

En 1972 regresó a Ecuador contratado por la Universidad Central del Ecuador para fundar y dirigir el Coro de la Universidad Central. También fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador; fundador de la Sociedad de autores y compositores de Ecuador SAYCE y director del Conservatorio Nacional de Música de Quito.

Entre su producción musical tenemos cuartetos para cuerda, quinteto de vientos maderas, obras para piano, canto y piano, música coral, música de cámara y música sinfónica; todas ellas con una característica común, pues son composiciones de pequeña forma, “[...] Guevara es, para mí, incluso en las obras sinfónicas de mayor aliento, un compositor de pequeñas formas, por la capacidad de síntesis de su pensamiento musical” (Grijalva, 2000).

Desarrollo

Periodos Compositivos y Elementos Musicales Utilizados por Gerardo Guevara

Guevara tiene 3 periodos compositivos muy marcados, el primero donde experimenta con el Folclor y la aproximación a un lenguaje de intervalos de cuartas (Ecuador 1948-1958), el segundo período donde amplía su lenguaje de cuartas y se aleja del nacionalismo folclórico exagerado (París 1959- 1971) y; finalmente el tercer período es caracterizado por una mixtura, de los recursos compositivos de los dos períodos anteriores, logrando así la transformación de un nacionalismo ecuatoriano mucho más radical, más cosmopolita (Ecuador desde 1972).

Los elementos teóricos musicales utilizados por Gerardo Guevara en sus obras son la escala pentafónica anhemitónica (no contienen semitono) en su aspecto mayor y menor, armonía cuartal (acordes formados por cuartas) formas musicales europeas (preludio) y los géneros ecuatorianos (*Yaraví, Albazo, Yumbo, San Juanito*, entre otros).

Análisis de los Tres Preludios

Guevara utiliza el preludio como una composición completamente independiente, de forma libre y desligada de cualquier otra. Los *Tres Preludios: Recitativo, Albazo, San Juanito*, ha sido ejecutada en muy pocas ocasiones, incluyendo la del autor del presente trabajo. Además, no ha sido publicada, ni registrada fonográficamente.

Preludio N°. 1

El Primer Preludio tiene una estructura tripartita A (compás 1 a 7), B (compás 8 al 17), C (compás 18 al 24), A' (compás 25 al 29).

El Tema A es preparatorio y crea una atmósfera libre. Los primeros tres compases se desarrollan sobre el “modo 7 de transposición limitada”¹ de O. Messiaen.

1 Los modos de transposición limitada son 7 y “Son escalas concebidas de tal manera que no se pueden transformar, más que un número limitado de veces; de lo contrario, serían idénticas a ellas mismas. Cada escala se divide en grupos simétricos, siendo la última nota del grupo idéntica a la primera del grupo siguiente” (Ramos, 2013)

TEMA A

Musical score for the beginning of the first prelude, measures 1-3. The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 40. The dynamics are marked "piano" (p). The score shows a treble and bass clef with various chords and melodic lines.

Figura N° 1.

Inicio Preludio N 1. Compases 1- 3.

Fuente: Elaboración Propia

Musical notation showing the notes of the limited 7th mode of Do in the treble clef.

MODO DE TRANSPOSICIÓN 7 DO

Figura N° 2.

Modo de transposición limitada 7 do.

Fuente: Elaboración Propia

Como observamos en la Figura N° 1, en la mano derecha encontramos las siguientes notas que se muestran en la Figura N° 2, demostrándonos que el compositor aplicó el modo de transposición 7 en *Do*. De igual manera, si nos fijamos en la mano izquierda, en la siguiente Figura N° 3, encontramos la misma aplicación, pero en modo de transposición 7 en *La*.

Musical notation showing the notes of the limited 7th mode of La in the treble clef.

MODO DE TRANSPOSICIÓN 7 LA

Figura N° 3.

Notas de la mano izquierda.

Fuente: Elaboración Propia

Para una mejor comprensión ilustramos las escalas completas de los modos de transposición antes mencionados.



Figura N° 4.

Escalas modo se transposición 7 de La y Do.

Fuente: Elaboración Propia.

En los compases 4 a 7 sobre el gesto melódico ondulante de intervalos de cuarta, se van moviendo a través de varios espectros² tonales, como se muestra en la Figura N° 5.

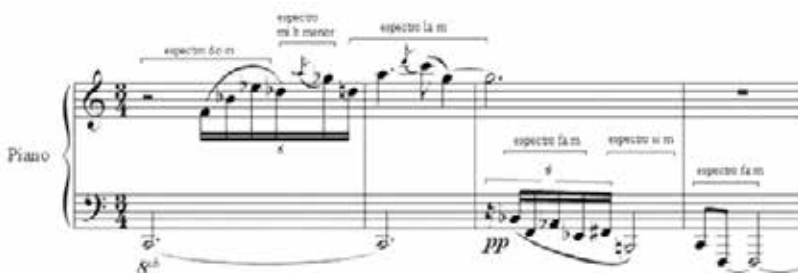


Figura N° 5.

Tema A. Compás 4 – 7. Análisis espectros.

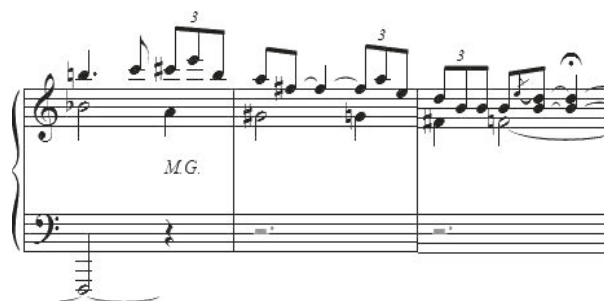
Fuente: Elaboración Propia

El Tema B es un *Yaraví*³ construido sobre un movimiento melódico ondulante en espectro de *La Mayor*; sobre un movimiento cromático descendente en forma de *Danzante*⁴

2 Espectro tonal, se denomina al reflejo de sonidos, que da la sensación de estar en una tonalidad.

3 El *Yaraví* es un género lento de raíz indígena, melancólico y generalmente su línea melódica es de carácter pentafónico, escrito en 6/8. Existen dos tipos de Yaravíes el instrumental y el Yaraví canción, cuyo texto trata de temas amorosos, dolorosos, de despedida o funerarios. En algunos casos terminan con un *Albazo*.

4 El *Danzante* es un género que tiene células rítmicas trocaicas, es decir, una nota larga y una corta, escrito en compás de 6/8 de *tempo moderato*. Generalmente su discurso melódico está escrito en pentafonía menor.

**Figura N° 6.**

Tema B Preludio 1 Compases 8 - 10.

Fuente: Elaboración Propia.

Antes de presentar el Tema C el compositor insiste en la atmósfera libre creando un puente de cuatro compases (13 -16) a manera de *Yumbo*⁵ en espectro *Reb Mayor*

**Figura N° 7.**

Puente Rítmico. Compases 13-16.

Fuente: Elaboración Propia.

Tema C es una melodía en espectro es *Do menor*, en intervallos de cuarta que va compriméndose hacia el registro agudo, para luego descender con un ritardando al *Do*. La sensación que se percibe es de un acelerando y ritardando que conduce al tema A'. Paralelamente acompaña un pedal de cuatro compases y una melodía cromática a manera de hemiola⁶

5 *Yumbo* es una danza de los indígenas mestizos del oriente ecuatoriano; sus orígenes son prehispánicos y su localización está centrada en la región oriental del Ecuador, compuesto por una célula que incluye una figuración musical constituida por una nota corta seguida de una larga, escrito en 6/8 de *tempo allegro*, o *moderato* de carácter guerrero.

6 Hemiola o Hemiolia, "proporción 3:2 La hemiola se utiliza frecuentemente como un recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por un binario y viceversa." (Bennett, 2003)

Musical score for Tema C, measures 18-24. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. It includes markings such as "Tempo I", "meno. Rall.", "p", "Rit.....", and "A tempo". The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplets and slurs.

Figura N° 8.

Tema C. Compases 18 – 24.

Fuente: Elaboración Propia

Para finalizar está el tema A', con variaciones rítmicas (Fig 9)

Musical score for Tema A', measures 25-29. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. It includes markings such as "A tempo" and "poco Rit.....". The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplets and slurs.

Figura N° 9.

Tema A'. Compases 25 – 29.

Fuente: Elaboración Propia

Claramente, podemos observar que el Preludio 1 muestra la característica típica del recitativo, es decir, su línea melódica tiene poco acompañamiento armónico.

Finalmente, es imprescindible comentar que bajo este perfecto equilibrio entre lo etéreo y con lenguaje de cuartas y quintas, Guevara plantea un claro manejo de los géneros ecuatorianos como el *Yaraví*, *Danzante* y *Yumbo*.

Preludio N.º 2

El Segundo Preludio tiene una estructura bipartita: Introducción (compás 1 a 8), Parte A (compás 9 a 79), Parte B (compás 21 a 80) y Coda (compás 89 a 100).

En la Introducción, durante 7 compases Guevara reutiliza ciertos elementos de su primer Preludio. El material reutilizado es acordal con un gesto melódico descendente. Además, en los compases del 3 al 5, utiliza elementos melódicos presentados en el tema C de su primer Preludio (Fig. 10 y 11).

The figure consists of two musical staves. The top staff is the introduction of Preludio II, marked 'Adagio' and 'Lento'. It features a piano (piano) dynamic and a 4/4 time signature. Annotations include 'ACORDES SEGUIDOS' (consecutive chords) and 'ACORDE Y GESTO MELÓDICO DESCENDENTE' (chord and descending melodic gesture). The bottom staff shows the Theme C of Preludio I, marked 'Andante' and 'Moderato'. Red circles highlight specific melodic motifs in both staves, with lines connecting them to show their relationship.

Figura N.º 11.

Comparación Preludio I y II. Compases 3 – 7.

Fuente: Elaboración Propia

Los compases 6, 7 y 8 son un puente donde presenta un gesto melódico ondulante en espectro de Lab mayor (compás 6), y en espectro de Reb mayor (compás 7); además, presenta por primera vez el material temático 1, con el cual desarrollará la Parte A (Fig. 12).



Figura N° 12.

Preludio II Compases 6-8.

Fuente: Elaboración Propia

Podemos decir que Guevara ratifica su lenguaje pues, la introducción es una recopilación de elementos utilizados en el Preludio I.

La Parte A es un *allegro*. Para un mejor análisis lo fragmentamos así:

Compás 9, 10 y 11, imitación ampliada a la sexta del gesto melódico “material temático 1”. Compás 12 con anacrusa es imitación a la octava descendente del “material temático 1” (Fig. 13).

Figura N° 13.

Preludio II Parte A. Compases 9-12

Fuente: Elaboración Propia

Compás 13 y 14 imita a la sexta una nueva célula rítmica; así también presenta por primera vez, en los compases 14 y 15, un nuevo material que lo denominaremos “material temático 2”, que es una progresión de terceras ilustradas en la Figura N° 14 con unos círculos. Compás 16 y 17, se imita en forma de espejo el “material temático 2”. Compás 18, 19 y 20, Guevara a manera de cadencia anticipa el material motivico del *Albazo*⁷.

Figura N° 14.

Preludio 2. Parte A. Compases 13 – 21.

Fuente: Elaboración Propia

La Parte B, es un *Albazo* cuyo patrón rítmico (Fig. 15) es de un *Albazo* tradicional, este patrón rítmico será utilizado como motivo rítmico junto con el material motivico interválico. (Fig. 16)

⁷ *Albazo* es una danza mestiza que se ejecutaba en las serenatas al alba, anunciando el inicio de las fiestas populares, de allí procede su nombre. Escrita en compás 6/8, sus células rítmicas son generalmente la misma del *Yaravi*, pero cuyo tempo es *allegro*, *moderato* o *allegro-moderato*.

Figura N° 15.
 “Adiós” Albazo. Jorge Araujo Chiriboga.
 Fuente: Cancionero 1. 2012

Figura N° 16.
 Motivo Rítmico y Material motivico del Albazo.
 Fuente: Elaboración Propia

Compás 21, 22 y 23, sobre el motivo rítmico y el material motivico del *Albazo* de la figura anterior, se construye el material temático 3 (Fig. 17).

♩ = ♩ **Parte B: ALBAZO**

Figura N° 17.
 Material Temático 3. Compases 21-23
 Fuente: Elaboración Propia

Compás 24, con anacrusa imita a la sexta el “material temático 3”. Además, podemos apreciar en círculos la aparición “material motivico Albazo” de forma oculta. En el compás 29 – 33, presentación de un *ostinato rítmico* de quintas superpuestas a distancia de segunda mayor que nos da contraste, y finalmente compás 34, 35 y 36 presentación súbita del material temático 4. Los compases 37 – 39 presenta un *ostinato rítmico* con disminución textural, es decir en una sola línea.

Figura N° 18.

Imitación, ostinato y material temático 4. Compases 17 – 39.

Fuente: Elaboración Propia

Compás 40 – 43 Continuación del *ostinato* de una sola línea, en los compases 44, 45 imitación a la octava del “material temático 1”, sobre el *ostinato*.

Compás 46 - 48 imitación a la tercera del “material temático 2”, compás 49 -52 Continúa el *ostinato* rítmico y los compases 53 - 56 con anacrusa imitación a la quinta del “material temático 3”.

Como hemos mencionado, en los compases 40 – 56, el *ostinato* es usado como generador de forma, y se presenta nuevamente los materiales temáticos en orden de aparición. (Fig. 19).

The figure displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves (treble and bass clefs). The first system (measures 40-45) features a continuous eighth-note ostinato in the bass clef. The treble clef is mostly silent, with a melodic phrase appearing in measure 44, labeled 'MUTACIÓN MATERIAL TEMÁTICO' with a red line above it. The second system (measures 46-52) continues the bass ostinato. The treble clef introduces 'MATERIAL TEMÁTICO 2' in measure 46, marked with a blue line below the staff. The third system (measures 53-56) continues the bass ostinato. The treble clef introduces 'MATERIAL TEMÁTICO 3' in measure 53, marked with a green line below the staff.

Figura N° 19.

Ostinato y material temático 1, 2 y 3. Compases 40 - 54.

Fuente: Elaboración Propia

Entre el compás 57 y el 64 presenta un gesto melódico ondulante, a manera de *arabesco*⁸, por tres ocasiones, sobre el *ostinato* (Fig. 20).

Figura N° 20.

Arabescos. Compases 55 – 64.

Fuente: Elaboración Propia

Compás 65 con anacrusa hasta el compás 78 presenta por dos veces el material temático 3 en el registro bajo, todo esto acompañado por el *ostinato* en la voz superior (Fig. 21).

Figura N° 21.

Material temático 3. Compases 65 - 80

Fuente: Elaboración Propia

⁸ El diccionario de la Real Academia Española hace referencia al adjetivo árabe, es decir, lo vinculado a Arabia. Está vinculado a un concepto de ornamentación.

Para finalizar la Parte B, Compás 82 sobre una nota larga, se imita en espejo el “material temático 2”, los compases 83 – 88 utilizan esta imitación en espejo (“material temático 2”) para hacer una progresión en acorde tritono de La bemol, (presentado en círculos en la figura siguiente); en el compás 87 en la mano izquierda se aprecia una Imitación en espejo del “material temático 4” (Fig. 22).

The musical score for Figure 22 consists of two systems of staves. The first system (measures 81-88) is in bass clef and features a piano accompaniment with a hexachordal progression. The right hand plays a melodic line with a tritone progression, and the left hand plays a bass line. The score is marked 'a tempo' and 'leggero' at the beginning, and 'p' and 'crescendo' later. The second system (measures 85-89) is in treble clef and features a piano accompaniment with a hexachordal progression. The right hand plays a melodic line with a tritone progression, and the left hand plays a bass line. The score is marked 'CODA' and 'p' at the beginning of the system. The score includes annotations for 'MATERIAL TEMÁTICO 2 ESPEJO' and 'MATERIAL TEMÁTICO 4 ESPEJO'.

Figura N° 22.

Progresión sobre acorde hexáfono. Compases 81 – 89.

Fuente: Elaboración Propia.

Una coda desarrollada sobre el *ostinato* con un aumento de su textura y dinámica por acordes de cuarta y de quinta, y finaliza con tres gestos ascendentes por octavas y acordes (Fig. 23).

Figura N° 23.

Coda. Compases 89 – 100.

Fuente: elaboración

En este Preludio se puede observar la utilización de la “imitación” como generadora de forma que nos puede mostrar la influencia de las *invenções*⁹ de Bach, puesto que los materiales temáticos son utilizados por ampliación, mutación y espejo y además presenta grupos de entradas y la sección del *ostinato* bien podría ser comparada con las zonas de contrapunto libre desarrolladas entre grupos de entradas e imitaciones de los diferentes materiales, con la diferencia que en una *invención* el *sujeto* se presenta directamente, sin secciones de recitativos ni introducciones y, la zona de contrapunto es una sección que explora mucho movimiento melódico, que en el caso de este Preludio, como lo mencionamos anteriormente es un *ostinato*. El ritmo motor de esta obra es el tresillo, que está presente en el *ostinato*, en la Parte A y la Coda, este ritmo motor nos da la sensación de movimiento y a la vez nos recuerda el acompañamiento tradicional del *Albazo* como característica típica de este género ecuatoriano.

⁹ Composiciones pequeñas de carácter imitativo desarrolladas por Johan Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio N°. 3

El Preludio N°. 3, *San Juanito*¹⁰, tiene una estructura que consta de: introducción A – B – puente – A' – C – C' – puente – C'', esto nos aproxima a una forma tripartita compuesta. Está estructurado sobre la forma tradicional del *San Juanito*, para esto recordemos las estructuras de dos tipos de *San Juanito*: la del *San Juanito indígena* y del *San Juanito mestizo* (Fig. 24).

El *San Juanito indígena* constaba de un estribillo y estrofa mientras que el *San Juanito mestizo* de estribillo y dos estrofas, en ambos casos siempre se repetían con algún tipo de variación.

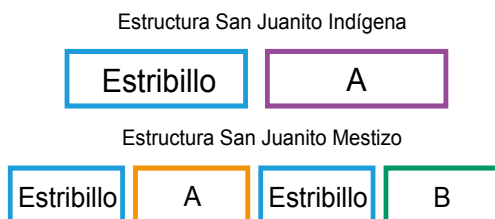


Figura N° 24.

Estructuras Tradicionales de San Juanito.

Fuente: Elaboración Propia

En función de lo referido, Guevara utiliza la forma bipartita del *San Juanito mestizo* más la forma del *San Juanito indígena*, quedado este último Preludio con la siguiente estructura (Fig. 25).



Figura N° 25.

Estructura Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia

La introducción del Preludio N°. 3, en los tres primeros compases tiene una resultante del ritmo tradicional del *San Juanito* fruto de la superposición rítmica de las dos manos, (Fig. 26 y 27).

¹⁰ El *San Juanito* o *Sanjuanito* tiene una estructura binaria, escrito generalmente en compás de 2/4, de tonalidad menor, de *tempo allegro* o *allegro moderato*. Tiene diferentes estructuras rítmicas, dependiendo de la región (Imbabura, Chimborazo, Cañar. etc.) donde se ejecute.

**Figura N° 26.**

Superposición rítmica.

Fuente: Elaboración Propia

**Figura N° 27.**

Estribillo Tradicional San Juanito.

Fuente: Elaboración Propia

En los compases 5 y 6 con anacrusa, utiliza elemento rítmico variado del *San Juanito*, para en los compases 7-9 presentar un gesto melódico ondulante ascendente, e inmediatamente en los dos siguientes compases aparece el ritmo fragmentado del *San Juanito* (Fig. 28).

Ritmo variado de San Juanito

Gesto Melódico Estribillo San Juanito Tradicional

TEMA A

Figura N° 28.

Preludio 3, Compases 5 - 14.

De esta forma, observamos cómo en esta Introducción, Guevara fusiona elementos de las fórmulas rítmicas utilizadas en el *San Juanito Tradicional* (Fig. 29) para generar nuevas células rítmicas durante el desarrollo del Preludio (Fig. 30).

Ritmos tradicionales de San Juanito



Figura N° 29.

Ritmos Tradicionales de San Juanito.

Fuente: Elaboración Propia



Figura N° 30.

Nuevas células Rítmicas Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia

El Tema A de este Tercer Preludio inicia en el compás 13, constituido por cuatro gestos melódicos separados entre sí por un silencio de corchea, los dos primeros acompañados por contratiempos de corcheas en intervalos armónicos de quintas, y los dos últimos gestos aumentan gradualmente la densidad textural sobre un acompañamiento de semicorcheas (Fig. 31).

Figura N° 31.

Tema A Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia

Sobre un *ostinato* se presenta el Tema B, como un gesto melódico ondulante construido líricamente en pentafonía, e introduce una cita fragmentada del *San Juanito* “Pobre Corazón” en el registro bajo, y súbitamente una pausa que la separa de la siguiente sección (Fig. 32).

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system, labeled 'Piano', starts at measure 24 and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment of eighth notes. A circled section of the bass line is labeled 'ostinato'. A dashed line above the staff indicates the start of 'TEMA B' at measure 28. The second system starts at measure 30 and includes a 'pp' dynamic marking. A bracket above the staff indicates a 'cita fragmentada San Juanito Pobre Corazón'.

Figura N° 32.

Tema B Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia

Inmediatamente en el compás 37 Guevara inserta un puente que está estructurado por una frase que se imita a la quinta justa descendente, separadas entre sí por una pausa. Esta frase presenta una característica rítmica al sobreponer las dos manos que nos recuerda el ritmo que se marca al danzar el *San Juanito* tradicional (Fig. 33).

The image shows a musical score for a 'Puente' section. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with an accompaniment. The score is marked with a piano dynamic 'p' and a 'cresc.....' instruction. The title 'Puente' is centered above the staff. The score begins at measure 36.

Figura N° 33.

Puente. Superposición rítmica.

Fuente: Elaboración Propia

Con un gesto melódico ascendente en el compás 44 se presenta el tema A', ahora con mayor densidad textural debido a las octavas de la mano derecha y densidad cronométrica¹¹ gracias al ritmo de semicorcheas en gestos melódicos ascendentes y descendentes (Fig. 34).

The figure displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 36, shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. A blue box highlights a melodic phrase, and a yellow oval highlights a specific note. The second system, starting at measure 42, is labeled 'TEMA A'' and features a blue box around a melodic phrase and a yellow oval around a more complex texture. The third system, starting at measure 48, shows a dense texture with a blue oval highlighting the overall texture. Annotations include 'p', 'cresc.....', 'imitación a la 5ta', 'aumento densidad textural', and 'Aumento densidad cronométrica'.

Figura N° 34.

Puente y Tema A' Prelidio 3.

Fuente: Elaboración Propia

Seguidamente el estribillo es estructurado con los mismos elementos de la fórmula rítmica variada, pero con la presentación de un nuevo material para el *ostinato*, sobre el cual en anacrusa al compás 58 se presenta el tema B' de dos secciones, una melódica ondulante y una nueva cita, esta vez del *San Juanito* "Peshte Longuita" (Fig. 35).

¹¹ La densidad cronométrica es la sucesión de una serie de elementos o eventos de la obra musical con relación al *tempo*, así por ejemplo un tempo lento con muchos eventos simultáneos da la sensación de movimiento, y viceversa.

Elemento rítmico estribillo
San Juanito Tradicional

Ostinato 2

Tema B

Cita Peshte Longita

poco a poco R.T.

Figura N° 35.

Ostinato 2 y Tema B' Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia

El Tema C, que inicia en el compás 65, está conformado por la sintetización de las células rítmicas mencionadas anteriormente, y mientras desarrolla melódicamente imita el Tema a la cuarta en el compás 69, para finalizarlo con un *rallentando* y *fermata* (Fig. 36).

65 *al tempo*

TEMA C

Sintetización de los elementos rítmicos
(secuenciador de Torna "San Juanito" tradicional)

Imitación a la 4ta TEMA C

69 *al tempo*

Rall.

Figura N° 36.

Tema C Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia.

Igualmente, sobre un *ostinato* con mayor densidad textural, Guevara presenta el tema C' representado sobre un gesto melódico pentafónico ondulante como podemos apreciar en la Fig. N° 37.

The image shows a musical score for 'TEMA C'' in a piano accompaniment. The score is written for two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'al tempo' and the dynamics are 'Raff.'. The top staff features a melodic line with a pentatonic gesture, and the bottom staff features a dense, repetitive ostinato. Two red circles highlight specific notes in the ostinato. The score is labeled 'gesto melódico pentafónico' and 'ostinato'.

Figura N° 37.

Tema C' Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia.

El nuevo puente (estribillo) comienza en el compás 87, y al igual que en el compás 10, utiliza dos veces elementos del estribillo tradicional fragmentado, unidos entre sí por un gesto melódico ascendente que repite cuatro veces en diferentes octavas (Fig. 38).

The image shows a musical score for the bridge (estribillo) of 'TEMA C'' in a piano accompaniment. The score is written for two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'al tempo' and the dynamics are 'pp'. The top staff features a melodic line with a pentatonic gesture, and the bottom staff features a dense, repetitive ostinato. Two blue boxes highlight specific notes in the ostinato. The score is labeled 'gesto melódico ascendente' and 'ostinato'.

Figura N° 38.

Puente (estribillo) Tema C' Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia.

En la anacrusa al compás 95, aparece el Tema C", donde introduce imitaciones a la 8va de elementos melódicos del tema C'. Luego presenta un gesto melódico pentafónico, e inmediatamente en el compás 103 y 104 fusiona el elemento rítmico del estribillo tradicional con el material rítmico del tema A. Paralelamente se dibuja una progresión cromática de los compases 105 a 108, reutilizando el material rítmico del Tema A. Anexo a esta sección el compositor utiliza un gran gesto melódico ondulante que desemboca a dos acordes de corcheas. Y para anunciar el final utiliza un pequeño gesto melódico ascendente que concluye en seis acordes de cuarta y quinta sobre corcheas (Fig. 39).

The musical score for 'Tema C'' Preludio 3 is presented in four systems. The first system (measures 94-102) features 'TEMA C'' in the treble clef and 'IMITACION A LA 8VA ELEMENTOS TEMA C'' in the bass clef. Dynamics include *p*, *crescendo*, and *mf*. The second system (measures 103-104) shows a 'gesto melódico pentafónico' in the treble and 'Elemento Rítmico Estribillo San Juanito Tradicional' in the bass. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.....*. The third system (measures 105-108) highlights 'material rítmico tema A' in both staves and 'Progresión cromática' in the bass. Dynamics include *f* and *mp*. The fourth system (measures 109-112) features a 'gesto melódico ondulante' in the treble and a 'gesto melódico ascendente' in the bass, with a *rall.....* marking.

Figura N° 39.

Tema C'' Preludio 3.

Fuente: Elaboración Propia

Guevara construye este Preludio *San Juanito* a través del uso de los elementos rítmicos tradicionales, de *ostinatos*, ampliación de texturas, aumento de densidad cronométrica, uso de citas, variación rítmica del estribillo, la utilización de imitaciones, el uso de silencio para separar secciones y además la superposición y sintetización de elementos logrando una unidad compositiva dentro de la obra, manteniendo la esencia del *San Juanito*.

Conclusión

En estos análisis hemos podido apreciar un trabajo entramado y sintetizado de lo popular ecuatoriano y las formas musicales europeas, a través del lenguaje Guevariano; lo que nos recuerda su gran vínculo con Béla Bartók¹², en el hecho de buscar una universalidad de la música tradicional (húngara), pues su música además de auténtica (tradicional) debía aspirar a la modernidad de su tiempo (vanguardista). Bartók mencionaba que “... *no basta insertar en esa música culta tiempos o imitaciones de temas campesinos, porque así terminaríamos haciendo un trivial enmascaramiento del material popular. Es necesario, sí, transferirle la atmósfera de la música creada por los campesinos*” (Bartók, 1997).

A partir de lo mencionado, observamos que Guevara se expresa estéticamente a través de la *música modal*, producto de su lenguaje melódico de quintas y armonía cuartal, además, de la corriente nacionalista ecuatoriana existente: los géneros ecuatorianos, que evolucionan a un lenguaje académico occidental al utilizar las formas europeas.

El tratamiento de los géneros ecuatorianos en los *Tres Preludios* bajo la aplicación de elementos compositivos como la variación, el contraste, la repetición, el ritmo en frecuencias agudas, el *ostinato*, la imitación, la ampliación retrógrada, la densidad textural, entre otros, coloca en otra dimensión a dichos géneros, pudiendo ser difundidos por nuevas puertas hacia un mundo ávido de innovaciones.

Guevara utiliza de manera consciente enfoques teóricos musicales convencionales, que confirman su lenguaje musical, sin embargo, utiliza de

12 Béla Bartók (1881 – 1945) fue un compositor, pianista, musicólogo, etnomusicólogo húngaro quien investigó la música folclórica y los utilizó en sus composiciones, entre sus principales obras tenemos *mikrokosmos para piano, música para cuerda, percusión y celesta*.

manera inconsciente enfoques estéticos de Jean Jacques Nattiez¹³ y de Theodor Adorno¹⁴ conducido por su sensibilidad artística.

Nattiez afirma que *“La obra musical no es solamente [...], el texto, o conjunto de estructuras [...] es también los procesos que le han dado origen y los procesos a los cuáles estos dan lugar: los actos de interpretación y percepción”* (Nattiez, 1987).

Por otra parte, algunas reflexiones de Theodor Adorno con respecto a la estética mencionan que *“[...] es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia.”* (Adorno, 2004).

“Lo que convierte a las obras de arte existentes en algo más, no es algo existente, sino su lenguaje. Las obras auténticas hablan, aunque renuncien a la apariencia, desde la ilusión fantasmagórica hasta el último hálito del aura.” (Adorno, 2004)

Metafóricamente podemos decir que el estilo de Guevara es una espiral melódica, que se mueve como el agua que rodea a los obstáculos, tiene esa fluidez del líquido en nuestras manos, y a la vez esa fuerza del río mismo, apoyado en los ostinatos y la armonía de cuartas, como el agua a su cauce.

13 Jean Jacques Nattiez (1945) es un semiólogo musical francés, profesor de Musicología en la Universidad de Montreal.

14 Theodor Adorno (1903 - 1969) fue un filósofo alemán que escribió acerca de sociología, psicología, comunicología y musicología.

Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal. Obtenido de https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf
- Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular (5ta ed.)*. México: Siglo XXI. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/191251647/Bartok-Bela-Escritos-sobre-musica-popular-pdf>
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. (B. Zitman, Trad.) Madrid: Akal.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. (21 de 08 de 2014). Obtenido de <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Grijalva, D. (2000). Guevara, Clásico Ecuatoriano. En D. Grijalva, H. Granja, L. Rivadeneira, M. Ortiz, S. Izurieta, P. Guerrero, . . . M. Godoy, *Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara (págs. 9-10)*. Quito: Conservatorio Franz Liszt.
- Guerrero, P. (2000). Gerardo Guevara y el nacionalismo musical ecuatoriano. En D. Grijalva, H. Granja, L. Rivadeneira, M. Ortiz, S. Izurieta, P. Guerrero, . . . M. Godoy, *Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara (págs. 21-24)*. Quito: Conservatorio Franz Liszt.
- Guerrero, P. (2012). *Cancionero N 1*. Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie Générale et Semiologie*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Ramos, F. (2013). *La música del siglo xx: Una guía completa*. Madrid: Turner Música. Obtenido de <https://books.google.com.ec/books?id=Ka3zih0CV3YC&pg=PA130&dq=modos+de+transposici%C3%B3n+limitada+messiaen&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjet6rFg9bOAhWMFR4KHcRODU4Q6AEIHZAB#v=onepage&q=modos%20de%20transposici%C3%B3n%20limitada%20messiaen&f=false>

MARIANELA AROCHA

Universidad Nacional de Loja
marianela.arochoa@unl.edu.ec

Pianista-compositora venezolana, Máster en Bellas Artes mención Ejecutante y Profesora de Piano y Magíster en Música mención composición. Fue laureada en el Concurso de Composición El Sistema/Radio France al ser seleccionada su obra “Retablos” para ser grabada por la Orquesta Filarmónica de Radio France. Ha realizado numerosos recitales de Piano y Música de Cámara en Venezuela y otros países. Sus obras han sido interpretadas en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Se ha dedicado a la difusión de la música para piano de los compositores contemporáneos participando en festivales, producciones discográficas. Ha sido docente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) y actualmente es profesora de la Universidad Nacional de Loja, Ecuador.

El Cromatismo Musical como Recurso Expresivo en Obras para Piano Compuestas en la Ciudad de Loja a Medios del Siglo XX por los Compositores: Salvado Bustamante Celi, Segundo Cueva Celi y Francisco Salgado Ayala

Resumen

El repertorio para piano desde el siglo XIX, con el florecimiento del romanticismo musical, se convirtió en un legado de gran trascendencia dentro de la interpretación de la música académica europea. En Latinoamérica, dicho legado fue un pilar importante para la composición de obras para piano desde finales del siglo XIX a mediados del siglo XX. Dentro de las características melódicas y armónicas, se encuentra el cromatismo como recurso que enriquece las progresiones diatónicas y las consonancias. Existen alteraciones en los acordes que, sin modificar su cualidad o función tonal, logran modificaciones de carácter expresivo. El cromatismo ha ofrecido desde mediados y finales del siglo XIX un ensanchamiento y expansión de la tonalidad iniciada por Richard Wagner y continuada por sus sucesores. En la música tradicional de los países latinoamericanos el lenguaje musical armónico es básicamente tonal, sin embargo, en algunas obras se percibe el enriquecimiento de la armonía producto del cromatismo. En el presente trabajo de investigación se presentan obras para piano de los compositores ecuatorianos: Salvador Bustamante Celi, Segundo Cueva Celi y Francisco Salgado. Las obras fueron compuestas en la ciudad de Loja a mediados del siglo XX y perfilan diferentes estilos, desde la música tradicional hasta un lenguaje de mayor vanguardia para el contexto como son las obras de Francisco Salgado. Todas manifiestan un cromatismo inmerso lo cual brinda un grado de expresividad. El trabajo forma parte del proyecto de investigación: "Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX al siglo XX en la ciudad de Loja" desarrollado en la carrera de Artes Musicales de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad Nacional de Loja.

Palabras claves: cromatismo, armonía, repertorio, piano, compositores.

Abstract

The piano repertoire since the nineteenth century with the flowering of musical romanticism became a legacy of great importance in the interpretation of

European academic music. In Latin America, this legacy was an important pillar for the composition of piano works from the end of the 19th century to the mid-20th century. Within the melodic and harmonic characteristics, chromaticism emerges as a resource that enriches diatonic progressions and consonances. There are alterations in the chords that without modifying their quality or tonal function, expressive modifications are achieved. Chromaticism has offered since the mid and late 19th century a tonality expansion started by Richard Wagner and continued by his successors. In the traditional music of the Latin American countries the harmonic musical language is tonal, however, in some works the enrichment of harmony is perceived as a product of chromaticism. In this research, are presented piano pieces by composers of Ecuador: Salvador Bustamante Celi, Segundo Cueva Celi and Francisco Salgado. The piano repertoire were composed in the city of Loja in the mid-twentieth century and profile different styles from traditional music to a more avant-garde language for the context, as is the case with Francisco Salgado's works, however, all manifest a chromatism immersed which provides a tension and degree of expressiveness. This paper seeks to identify and classify elements of the expressive language typical of piano music written by the composers and then present an interpretation of the pieces. The work is part of the research project: "Collection of academic musical literature from the mid 19th century to the 20th century in the city of Loja" developed in the career of Musical Arts of the Faculty of Education, Art and Communication of the National University of Loja.

Keywords: chromatism, harmony, repertoire, piano, composers

Introducción:

Mediante el presente trabajo se pretende realizar un acercamiento a los lenguajes característicos de obras de diferentes estilos compuestas en la ciudad de Loja durante la primera mitad del siglo XX. Los compositores seleccionados muestran un abanico de composiciones que reflejan la importancia en sus producciones musicales y la cantidad de estilos que incursionaban dentro de la música académica y popular. En cuanto a la utilización del cromatismo van en sentido ascendente a través de los tres compositores seleccionados desde un lenguaje más tradicional y académico con Salvador Bustamante Celi, pasando por un estilo cercano a la música popular del compositor Segundo Cueva Celi, hasta llegar a composiciones más osadas y vanguardistas con un incremento

fundamental del cromatismo dentro de un lenguaje moderno tonal y politonal en las obras de Francisco Salgado Ayala.

La investigación se encuentra sustentada en fuentes teóricas de tratadistas como David Cope, en el libro *Análisis de estilo musical* de Jan LaRue, el tratado de armonía del siglo XX de Persichetti, junto a los conocimientos propios dentro de la experiencia como intérprete y compositora.

El presente trabajo contribuye con el proyecto de investigación de la Universidad Nacional de Loja “Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y el siglo XX en la ciudad de Loja” donde se busca reconstruir obras de compositores lojanos desde mediados del siglo XIX a nuestros días para colaborar con la divulgación de composiciones académicas muy poco conocidas y escasamente interpretadas, permite difundir el acervo cultural académico mediante el conocimiento e interpretación de las obras de compositores que demuestran estilos compositivos propios y no han sido lo suficientemente proyectadas.

Desarrollo

Contexto

La ciudad de Loja, hacia mediados del siglo XX, presentó un importante desarrollo en el ámbito musical tanto académico como popular. La mayoría de composiciones de índole popular como los Pasillos, Pasacalles, Albazos, etc., era creada por compositores estudiosos que habían tenido una formación musical de base en el conservatorio. Eran músicos formados con disciplina de estudio, de allí que el nivel de las obras populares se eleva gracias a los recursos y técnicas compositivas utilizadas por los compositores de esa época en la ciudad de Loja. Las composiciones se pueden apreciar y analizar debido a lo impecable de las caligrafías, a los detalles de carácter expresivo con las dinámicas, articulaciones, ligaduras y por supuesto a una conservación aceptable de los archivos con los manuscritos originales de las fuentes consultadas para su análisis y digitalización. Las obras estudiadas y analizadas reposan en la Biblioteca del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”, en el Museo de la Música de la ciudad de Loja, en la Musicoteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio y en la colección privada de la familia Salgado en la ciudad de Quito.

Salvador Bustamante Celi

Nace en el año 1876 en la ciudad de Loja. Es uno de los compositores lojanos más reconocidos y prolíferos dedicado a la composición de obras de distintos géneros y estilos. Estudió con el prestigioso pianista y compositor Aparicio Córdova en la ciudad de Quito el cual fue considerado como el decano de los músicos de la capital. De allí su interés en profundizar el estudio de obras para piano de grandes compositores lo cual se percibe en su escritura refinada en las composiciones para piano y otros instrumentos polifónicos como el arpa, armonio y guitarra ofreciendo un color armónico con la incorporación de cromatismos en su tratamiento en bloques y arpeggios característicos de la música de finales del siglo XIX.

Así mismo se desarrolló como pianista y organista en Lima, desempeñando el cargo de organista de la Catedral de los Virreyes. Debido a la delicada situación entre Perú y Ecuador, Salvador Bustamante Celi tuvo la necesidad de volver a su país en condiciones muy arriesgadas llegando a la ciudad de Guayaquil donde fue muy bien recibido. Regresa a su ciudad natal Loja y en ella se quedaría para forjar una escuela y desarrollar la cultura musical en dicha ciudad.

Su formación comprendió la música clásica académica y también realizó la música popular. Fue un compositor muy reconocido por su inmensa labor. Muere en el año de 1935 en su ciudad natal.

Para el presente trabajo, se considera el análisis de obras de Salvador Bustamante Celi como precursor de la escuela musical lojana. Aunque sus obras fueron compuestas en la primera mitad del siglo XX su influencia y marcada trayectoria produjo un fortalecimiento en la producción musical de dicha ciudad hacia mediados del siglo XX lo cual se manifiesta en sus alumnos quienes expresaron admirable gratitud hacia el Maestro.

Segundo Cueva Celi

Nació en Loja en 1901 y murió en Quito en 1969. Compositor, violinista y bandolinista. Autodidacta, alumno de Antonio Vega y del compositor Salvador Bustamante Celi. Fue estudiante de piano y compone numerosas obras para dicho instrumento. Tocaba en la iglesia San Francisco de Loja piezas religiosas

en armonio. Dictó clases en el colegio Bernardo Valdivieso para el cual compuso un himno. Compuso piezas de diversos géneros dentro de la música popular. Se radicó en la ciudad de Quito donde falleció a los 68 años luego de soportar una penosa y larga enfermedad perdiendo casi totalmente la vista. (Guevara, 2002).

Francisco Salgado

Pianista y compositor ecuatoriano nacido en Cayambe, Quito en 1880. Crítico y escritor de artículos en revistas y periódicos, fue director del Conservatorio de Quito, subdirector del Conservatorio de Cuenca y director de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Loja, ciudad donde compuso algunas de sus obras como las sonatas para piano No 3, 4 y 5. Publicó dos libros: “Tratado de acústica musical” y “Manual de Fraseología Didascálica”, posee dos publicaciones inéditas: “Tratado de Armonía” y “Estética e interpretación”. Escribió una selección de artículos literarios musicales publicados en Diarios Capitalinos de distintas fechas, desde mayo de 1912.

En la revista Ritmo, el compositor Francisco Salgado relata en su artículo denominado: “Fuentes técnicas de la música hispanoamericana” sobre las escalas pentafónica mayor y pentafónica menor, así como las escalas trifónica y tetrafónica propias de las culturas precolombinas de la música tradicional de América del Sur, menciona que con la llegada de la cultura musical europea y las escalas diatónica mayor, diatónica menor y cromática, se acrecentó el potencial expresivo.

En el mismo artículo de la revista Ritmo, menciona la influencia del compositor Arnold Schoenberg y su sistema dodecafónico donde emplea la escala cromática con sus doce semitonos, sistema que ha traspasado fronteras y ha llegado a América. Para Francisco Salgado, el compositor como ente erudito que transmite conocimientos no se puede quedar anclado en una sola época: “según el estilo ideológico que trata de imprimir a su música evoca las escalas de todos los tiempos desde la pentafónica hasta el sistema de los doce semitonos”. (Salgado, 1957).

El Cromatismo musical

Para el análisis de las obras consideraremos algunos conceptos y apreciaciones derivados del cromatismo.

El cromatismo surge de la escala cromática la cual está formada por la sucesión de 12 semitonos, es un término derivado del griego: chroma=color. Se utiliza como una ornamentación de la escala diatónica realzando su color o también se utiliza como una escala independiente con doce grados igualmente importantes, la cual se estableció dentro del sistema dodecafónico donde todos los sonidos tienen la misma importancia y no guardan jerarquía unos con otros como en el sistema tonal. "La escala cromática puede imponer un sentimiento tonal a través de centros fijos o móviles o puede no definir una tonalidad". (Persichetti 1961).

En el tratado de *Teoría de la música* de Claude Abromont y Eugene de Montalembert mencionan al cromatismo musical como uno de los factores que impulsaron a los compositores a abandonar la modalidad para fundar la tonalidad es así mismo uno de los elementos de la destrucción de la misma.

Con las alteraciones constantes provocadas por el cromatismo en el sistema tonal hacia finales del siglo XIX en el Romanticismo tardío, la tonalidad va perdiendo su eje y se va distanciando de los centros jerárquicos que establece la armonía funcional utilizada por los compositores durante años para transformarse en un lenguaje de mayor tensión y expresividad alterando la percepción tonal. El cromatismo se impuso tanto melódico como armónico. Con las alteraciones que ornamentan y embellecen la melodía, las notas extrañas a la armonía van cobrando tanta importancia como las notas propias de los acordes.

Mediante el cromatismo el concepto de exposición y desarrollo de la obra se transforma. En el mundo tonal del clasicismo en la exposición de los motivos se percibían claramente las tonalidades, luego y en el desarrollo los motivos se variaban y desarrollaban gracias a las progresiones y secuencias armónicas. Mediante el cromatismo agudo los compositores exponen y desarrollan sus motivos simultáneamente como es el ejemplo de la obra de Francisco Salgado en sus sonatas para piano. "La distinción entre los momentos estables que exponen los elementos temáticos y los momentos inestables que los desarrollan también se replantean. Los compositores ahora exponen y desarrollan de manera simultánea". (Abromont y Montalembert 2005)

Las líneas melódicas se embellecen con el incremento del cromatismo en las notas de paso, apoyaturas, bordaduras y retardos. Los compositores tonales de finales del siglo XIX desarrollaron extensiones sofisticadas en el vocabulario tonal. Se empezó a crear una ambivalencia en la armonía de finales del siglo XIX.

Adicionalmente a los términos que atañen al cromatismo, podemos añadir que el autor Jan LaRue en su tratado sobre *Análisis de estilo* menciona la armonía como un fenómeno tridimensional que no solamente abarca los acordes y sus relaciones. “La armonía produce su impacto a través de una serie de relaciones que pueden variar radicalmente entre los diferentes compositores, escuelas y épocas”. (LaRue 2004).

Especifica que las funciones de la armonía son en primer lugar de color donde el color armónico representa un recurso afectivo de acuerdo con la modalidad de los acordes y de acuerdo con la carga de las disonancias y en segundo lugar de tensión mediante la resolución de un acorde o disonancia ya que las relaciones armónicas ejercen efectos intrínsecos de tensión.

De igual manera la armonía ofrece aportaciones al movimiento y a la forma. En el capítulo de *La armonía en las grandes dimensiones*, establece unos parámetros de tonalidad de acuerdo con las épocas de la música. En la denominada tonalidad expandida “los compositores extendieron rápidamente sus recursos armónicos durante el siglo XIX en busca principalmente del sentimiento o del color descriptivo”.

El cromatismo es un factor relevante y decisivo en cuanto a la tonalidad expandida se refiere y en cuanto a la búsqueda de colores y manifestaciones de expresión.

Obras de Salvador Bustamante Celi

La obra *Alondra* del compositor Salvador Bustamante Celi es una Polka compuesta para flautín y ensamble instrumental que contiene los siguientes instrumentos: flauta piccolo, piano, 2 violines, 2 bandolines y contrabajo.

Se inicia la obra con un pasaje armónico netamente cromático que se origina con un acorde de dominante en la tonalidad de mi bemol mayor pasando por un acorde disminuido sobre el VI grado y conduce a una dominante con séptima en segunda inversión al final del cromatismo.

V VI dis V³_A

Figura N°1.

Ejemplo 1: Inicio de Alondra

Fuente: Elaboración Propia.

Mediante la observación del pasaje anterior, la obra se inicia en la zona de la dominante mediante un cromatismo de paso produciendo una secuencia armónica la cual proporciona interés tonal debido a que aún no se establece el acorde de tónica. Al final del pasaje se produce un desarrollo motivico con el último fragmento que conduce al sostenimiento del acorde de séptima de dominante.

De manera equivalente, se produce una progresión armónica en el compás 13 iniciando la misma con un acorde de tónica y posteriormente un acorde disminuido sobre el II grado, el cual actúa con función de dominante del III grado, pero resuelve en la tónica.

I II dis IV VII I

Figura N°2.

Ejemplo 2: progresión cromática

Fuente: Elaboración Propia.

De esta manera se percibe el inicio de una obra netamente tonal escrita bajo un lenguaje tradicional con una tensión de carácter expresivo gracias al cromatismo que enriquece a la sucesión armónica.

En la segunda sección posterior a la barra de repetición, se origina un pasaje cromático similar iniciado por el acorde de Fa mayor el cual actúa como dominante de la dominante y un cromatismo continuo de la mano izquierda que van enlazando los acordes.



Figura N°3.

Ejemplo 3: Enlace de dominantes

Fuente: Elaboración Propia.

En la segunda sección denominada Trio, compuesta en la bemol mayor, de igual manera, se produce un cromatismo expresivo y con un desarrollo motivico creando una progresión armónica cromática iniciada en el acorde de mi bemol mayor dominante de la tonalidad en curso (la bemol mayor). La progresión se pasea por distintos grados sin desdibujar el acorde de mi bemol mayor debido a un ostinato pedal en la mano derecha.



Figura N°4.

Ejemplo 4: Ostinato armónico

Fuente: Elaboración Propia.

Es notable destacar en su obra *Requiem* para tres voces y armonio una sucesión de acordes que contienen un matiz cromático enriqueciendo el lenguaje tonal con acordes alterados. En el sexto compás desde el inicio de la obra, se produce un acorde alterado de sexta aumentada que surge de sol menor (IV grado de re menor) y el cual resuelve en un acorde de la menor formando un enlace cromático.



Figura N°5.

Ejemplo 5: acordes alterados

Fuente: Elaboración Propia.

De manera conclusiva, el cromatismo en la obra de Salvador Bustamante Celi, es empleado como un recurso armónico que embellece el lenguaje tonal mediante progresiones modulantes resaltando el carácter de los acordes de dominante especialmente al inicio de las obras, lo cual permite mantener el interés y la tensión armónica a diferencia de iniciar las composiciones en la zona de acordes con función de tónica. Esto le permite mantener una mayor tensión y dramatismo a lo largo de sus obras independientemente de las formas y extensiones. Igualmente, el cromatismo le permite manejarse en distintos centros tonales y modales enriqueciendo las estructuras armónicas de sus obras.

Obras de Segundo Cueva Celi

Vals Patético para piano

En esta obra para piano se puede observar un cromatismo ornamental inmerso en la línea melódica como notas de paso, bordaduras y apoyaturas de manera cromática.

En el compás 4 la armonía se desenvuelve en el acorde de la subdominante (mi menor) sin embargo el cromatismo enriquece de manera expresiva la línea

melódica con una apoyatura de la tercera del acorde sobre el VII grado (sensible) produciendo un acorde de dominante sin fundamental que resuelve en el siguiente compás en la tónica entre los bajos y los acordes sucesivos.



Figura N°6.

Ejemplo 6: apoyaturas cromáticas

Fuente: Elaboración Propia.

Las bordaduras y notas de paso cromáticas se pueden apreciar en el compás 6, las cuales dibujan un acorde disminuido sobre el IV grado el cual constituye el acorde sensible de la dominante. La melodía se enriquece con las bordaduras y notas de paso.



Figura N°7.

Ejemplo 7: ornamentación

Fuente: Elaboración Propia.

Las notas de paso cromáticas se pueden apreciar de manera muy evidente en el compás 10 las cuales actúan como contorno cadencial sobre la dominante para resolver en la tónica, desarrollando un sentido de expresión musical mediante la tensión que produce la dominante para resolver. Esta línea melódica es preparada por otra línea cromática en las voces intermedias para llegar a la semi cadencia.

**Figura N°8.**

Ejemplo 8: contorno cadencial

Fuente: Elaboración Propia.

En ocasiones, el cromatismo produce acordes que no resuelven de manera característica o directo a la tonalidad y resuelven en otro acorde quedando en suspenso.

Se puede apreciar que el cromatismo en el compositor Segundo Cueva Celi es particularmente ornamental enriqueciendo los contornos melódicos en el contexto armónico en las diferentes voces.

Sonata No 3 para Piano de Francisco Salgado Ayala

La sonata No 3 de Francisco Salgado compuesta en la ciudad de Loja en 1953, se inicia con un Allegro Moderato en la tonalidad de Mi mayor.

En esta obra se puede apreciar un paseo por muchas tonalidades con gran cantidad de desviaciones modulativas mediante giros cromáticos tanto melódicos como armónicos y junto con modulaciones cromáticas y enarmónicas ofrecen a la obra dramatismo y desarrollo dinámico con gran energía desde el comienzo.

Entre los compases 7-9 se produce un abundante cromatismo mediante secuencias modulantes con acordes alterados, acordes con 7mas, 9nas, sextas añadidas y apoyaturas armónicas. Mediante las escalas cromáticas constantes, los giros armónicos se transforman de cromáticos a enarmónicos. Por ejemplo, en el compás 7 mediante la alteración del fa sostenido al fa doble sostenido nos conduce a un acorde de do mayor con séptima de dominante y sexta añadida el cual actúa con función de dominante de fa mayor, acorde muy distante a mi mayor y el cual se transforma mediante una apoyatura cromática en La mayor7, acorde propio de la tonalidad.

The musical score for Figure 9 consists of two staves. The upper staff shows three chords: E major, F major, and D major. The lower staff features a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The melody is marked with fingering 'V I' under the first two notes and 'V I V I' under the next four notes. There are also some rhythmic markings like 'x' and 'B' on the notes.

Figura N°9.

Ejemplo 9: secuencias modulantes

Fuente: Elaboración Propia.

Seguidamente a ello, pasamos a una escala cromática en la voz inferior de la mano izquierda que va enriqueciendo la armonía con acordes primarios y secundarios con séptimas y novenas para llegar a la relativa menor de la tonalidad original.

The musical score for Figure 10 shows a piano introduction. The upper staff has two chords: A major and F# minor. The lower staff features a chromatic scale in the bass line, moving from A to G# to G to F# to F to E to D to C# to C. The piece is marked with a piano (p) dynamic.

Figura N°10.

Ejemplo 10: conducción armónica

Fuente: Elaboración Propia.

Con el germen o célula original, el compositor realiza una progresión mediante el transporte del motivo en diferentes tonalidades realizando un desarrollo motivico en la exposición del primer movimiento de la sonata pasando por un círculo de acordes con función de tónica anteceditos por acordes de dominante sin fundamental de manera cromática.

The musical score for Figure 11 shows a sequence of four chords: E major, F# minor, F major, and Ab major. The upper staff has a melodic line starting with a forte (f) dynamic and ending with a piano (p) dynamic. The lower staff shows the harmonic accompaniment for each chord.

Figura N°11.

Ejemplo 11: desarrollo motivico

Fuente: Elaboración Propia.

Este círculo genera una expansión de la tonalidad a tonalidades lejanas, procedimiento característico de los desarrollos de sonatas, en este caso, el compositor lo emplea en la exposición del primer tema. Procedimiento propio de las obras del período romántico tardío donde se utilizaban las tonalidades extendidas solapando la exposición con el desarrollo temático. El motivo es conducido a una sección en la bemol mayor en la fórmula rítmica de tresillos que igualmente contempla cromatismos para luego modular a re menor y realizar otra progresión con el motivo. En esta oportunidad se enriquece con una apoyatura cromática en la voz central de la mano derecha pasando por tonalidades menores y de manera insistente con repeticiones variadas el mismo acorde en los modos menor-mayor para modular a mi menor en el tema secundario.



Figura N°12.

Ejemplo 12: apoyatura cromática reiterativa

Fuente: Elaboración Propia.

El segundo tema de carácter lírico y cantábile tiene la particularidad armónica de un ostinato en el acorde de mi menor y posteriormente con si menor, por lo consiguiente, no se presentan tantas progresiones modulantes en la exposición del tema secundario. El cromatismo va dibujando una línea melódica en el contra canto o voz intermedia de manera contrapuntística desarrollando una armonía propia de la tonalidad de mi menor. A pesar del cromatismo la secuencia es no modulante conservando las características tonales y afianzando la tonalidad de manera más estable transfiriendo un carácter de mayor tranquilidad en comparación con el tema primario. Se puede apreciar que el contraste entre los dos temas es de carácter armónico y la diferente utilización del cromatismo entre ambos temas juega un papel muy importante. De manera similar ocurre en la tonalidad de si menor en los compases del 30 al 34 para volver luego nuevamente a mi menor.

El compositor desarrolla el material motivico del tema secundario al final de la exposición. En esta oportunidad la armonía no dibuja un arpeggio sino bloques de tres sonidos con intervalos de quintas y de octavas duplicando la fundamental,

lo cual transforma el pasaje en una armonización basada en las fundamentales de las series de los armónicos mediante un intenso ostinato armónico por quintas que conduce al desarrollo del primer movimiento de la sonata. Las indicaciones de *accelerando* y *ritardando* complementan la expresividad e intensidad de la sección.



Figura N°13.

Ejemplo 13: Desarrollo

Fuente: Elaboración Propia.

En el desarrollo a partir del compás 55 se inicia el mismo proceso de progresiones modulantes del tema primario y no modulantes para el desarrollo del tema secundario, pero de una manera compactada donde ambos se fusionan y complementan.

Al final del desarrollo, en el punto climático se expande el motivo de tresillos como acompañamiento de la mano izquierda a las progresiones armónicas. Dicho acompañamiento se va transformando de diatónico a cromático con la incorporación a notas ajenas a la armonía y pasa a formar parte del discurso de la mano derecha para concluir en un “estringendo” de tresillos en las dos manos simultáneamente en si mayor, acorde dominante de la tonalidad original para volver a la reexposición acumulando gran tensión.



Figura N°14.

Tensión para retornar a la reexposición

Fuente: Elaboración Propia.

El cromatismo utilizado por Francisco Salgado ofrece unas características de expansión de la tonalidad causando grandes disonancias. Nos acerca a un romanticismo extremo con altos grados de tensión armónica. Su música refleja una amplia búsqueda de color armónico que permite un desarrollo musical continuo, lineal y emergente.

Reflexiones Finales

La música en la ciudad de Loja en la década de los 50 se llenó de un estilo del Post Romanticismo con obras de diferentes características, el cual ha permanecido y marca una tendencia en las composiciones de dicha ciudad. Algunas con un sentido muy arraigado a la tradición con ornamentaciones que enriquecen el lenguaje armónico, otras hacia la estética europea de finales del siglo XIX con acordes alterados y desviaciones modulativas. Un tercer grupo con un acercamiento hacia el expresionismo en la música y una búsqueda de expansión tonal, en todas ellas, el piano es protagonista.

Mediante la presente investigación se pudieron observar características estilísticas y estéticas diferentes en los discursos musicales de cada uno de los compositores estudiados, los cuales desarrollan recursos propios que los identifica en sus planteamientos expresivos. Constituye un pilar para dar a conocer la música académica creada en la ciudad de Loja generando una fuente y planteamientos para futuras investigaciones en el campo de la musicología histórica y en la investigación artística.

Referencias

- Abromont, C y Montalembert, E. 2005. *Teoría de la música, una guía*. México: Fondo de Cultura Económica
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. United States: Schirmer Books.
- De La Cerda, C. (2016). *Armonía Tonal Moderna*. e.Book.
- De La Rue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. España: Editorial Labor. S.A.
- Guevara, G. (2002). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Ministerio de Educación, Subsecretaría de Cultura.
- Jaramillo Ruiz, R. (1983). *Loja Cuna de Artistas*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Persichetti, V. (1961). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria
- Salgado, F. (1957). *Revista Musical Ilustrada Ritmo: año XXVII*, Num. 284

IVONNE SCHIAFFINO ALVARADO

Conservatorio Superior Jose Maria Rodriguez
schiaffino@hotmail.com

Magister en Musicología en la Universidad de Cuenca, Maestra de Operas en el Teatro Colón de Buenos Aires, Licenciada en Música de Cámara en Universidad Lanús (Argentina), solista y profesora universitaria de piano (Perú y Argentina), compositora (Argentina). Ha realizado conciertos con las orquestas Sinfónicas de Quito, Lima y Trujillo. Recitales en Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Costa Rica. Gira operística auspiciada por Mozarteum de Argentina. Artículos en revistas indexadas de la Universidad de Cuenca y Colloquia de la Universidad de los Hemisferios. Profesora de la UESS. Profesora de piano, directora de orquesta en el Conservatorio Superior “José María Rodríguez”.

Transcripción y Edición de la Ópera Eunice de Luis H. Salgado

Resumen

La ópera *Eunice* es la primera de la trilogía operística de Humberto Salgado y la primera en ser transcrita y editada íntegramente en la partitura para canto y voz y algunos fragmentos de la partitura orquestal por lo que el rescate de esta ópera se basa en los manuscritos de la partitura y libreto del compositor. El trabajo de transcripción, edición y difusión de la ópera *Eunice* abrirá las puertas hacia el rescate íntegro de todas las óperas de Luis Humberto Salgado lo que permitirá tomar conciencia del valor operístico que existe en el Ecuador y su proyección al mundo.

Palabras claves: Ópera, *Eunice*, transcripción, edición, Salgado, libreto.

Abstract

The opera *Eunice* is the first in Humberto Salgado's operatic trilogy and the first to be transcribed and edited entirely in the score for singing and vocals and some fragments of the orchestral score so the rescue of this opera is based on the manuscripts of the composer's score and libretto. The work of transcription, editing and dissemination of the opera *Eunice* will open the doors to the complete rescue of all the operas of Luis Humberto Salgado which will allow to become aware of the operatic value that exists in Ecuador and its projection to the world.

Keywords: Opera, *Eunice*, transcription, editing, Salgado, libretto.

Introducción

El presente trabajo toma como referencia las transcripciones realizadas a través de los manuscritos de la partitura para canto y piano, así como fragmentos de la ópera *Eunice* de Luis Humberto Salgado; las mismas se encuentran en la tesis de la autora de este trabajo (citada más abajo). Posteriormente se editó la partitura que sirvió para preparar a los cantantes en el preestreno con piano en el Teatro Sucre de Cuenca, y después en el estreno con la orquesta sinfónica de Cuenca.

Para la transcripción de la ópera se utilizó un programa de edición musical digital, y de esta manera el trabajo de edición fue más claro en cuanto a precisar notaciones, así como aspectos generales de la partitura respetando y tratando de conservar el concepto original de la obra concebida por el compositor.

En la realización de la edición para canto y piano y algunos fragmentos de la orquesta de la ópera *Eunice* de Salgado, se hizo previamente un estudio de la obra contando para esto con el material fotografiado y escaneado de los manuscritos de la partitura general de la ópera, así como el manuscrito del libreto que se encuentran en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador.

Según el Lic. Honorio Granja, director encargado del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, los manuscritos y casi toda la obra compositiva de Salgado, así como cartas, documentos personales, artículos de revistas y periódicos escritos por el compositor, fueron vendidos en el año 1998 al Banco Central por Fausto Salgado Merizalde, hijo del compositor, con el afán de difundir ampliamente la obra de su padre. Granja comentó que estuvo un mes en casa de Fausto Salgado, en la zona norte de Quito, recogiendo datos y todo el listado de documentos del compositor, posteriormente hizo el catálogo de las obras para el Archivo Histórico del Banco Central en esa época, y a partir del año 2010, pasó a depender del Ministerio de Cultura y Patrimonio donde permanecen hasta la actualidad. De esta forma se cumplió, al menos parcialmente con el compromiso obtenido con el hijo del compositor y con el Ecuador ya que estas obras constituyen un patrimonio nacional. En la actualidad, el análisis musical de la ópera *Eunice*, así como el libreto del mismo compositor se encuentra en la página web del repositorio institucional de la Universidad de Cuenca con el título de "Análisis musical de la ópera *Eunice* de Luis Humberto Salgado", tesis de la Mgs. Ivonne Schiaffino Alvarado. (Schiaffino, 2017)

En el catálogo de Fondo Musical del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, ubicado en la ciudad de Quito (Ecuador), figura lo siguiente:

Código: FM 0033.021 al 023/B

Autor: Salgado Torres, Luis Humberto, compositor.

Libreto: Salgado Torres, Luis Humberto.

Recopilador: Salgado Merizalde, Fausto Enrique.

Título: *Eunice*

Sumario: Quito 1956 -1957. Opera para voces solistas, coro y orquesta sinfónica en un preludio, tres actos y cuatro cuadros. El argumento es una versión libre y fantaseada sobre algunos personajes del QUO VADIS.

1 partitura manuscrita para ópera, autógrafa a lápiz y bolígrafo (133 f.) 012.

Los manuscritos de la partitura están copiados en hojas pentagramadas de 33 cms. y medio de largo x 26 cms. y medio de ancho de la casa G. Schirmer, en hojas de 24 pentagramas, escritas en caligrafía con anotaciones de cambio de tempo e indicaciones de referencias escénicas.

Con respecto al tipo de papel pentagramado que utiliza Salgado, el escritor quiteño y crítico de arte Hernán Rodríguez dice: “Luis Humberto Salgado, el más grande compositor ecuatoriano de este siglo...se ha quedado varado en su trabajo por falta de papel...el único almacén que importa tal clase de papel...habría salido en mayo de Nueva York” (Rodríguez Castelo, 1989).

Formulación del Problema

Existiendo esta composición desde los años 1956-57, según datos obtenidos a través de fuentes primarias (manuscritos de las partituras, libreto) así como fuentes secundarias (revistas, archivos documentales y otros), no se tiene conocimiento que se haya hecho la transcripción, edición y análisis de la música de la ópera Eunice; en consecuencia, tanto la mayoría de las óperas producidas por Salgado no ha sido estudiada, a excepción de la ópera Eunice que ha sido estudiada, analizada, preparada e interpretada al piano en los teatros de los teatros Sucre de Quito y Cuenca, transcrita y editada por la Magister Ivonne Schiaffino y estrenada por la orquesta sinfónica de Cuenca.

Será indispensable una edición crítica tratando de precisar partes de la notación y colocando al pie de la página las anotaciones correspondientes detallando cambios de acuerdo con errores que se puedan encontrar en el manuscrito para adaptarlos a la actualidad. A pesar que en general, el manuscrito está en muy buenas condiciones, hay ciertas partes escritas en lápiz y otras en bolígrafo, sobre todo en las partes orquestales la caligrafía es un poco descuidada y existen algunas tachaduras y borrones de compases. La Dra. Ketty Wong en su libro Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música, dice sobre Salgado: “...A

veces descuidaba su caligrafía musical, especialmente en las partituras orquestales, en su prisa por anotar las ideas que fluían en su mente...empezaba escribiendo la reducción para piano, que generalmente le tomaba dos o tres semanas, para pasar luego a la orquestación". (Wong-Cruz, 2003-2004).

Hipótesis

La transcripción, edición, así como el análisis musical de la ópera Eunice permitirá echar luz sobre algunos elementos musicales que el compositor toma del lenguaje operístico europeo y cuáles elementos son representativos del lenguaje ecuatoriano.

Algunos aspectos de la composición operística del compositor, contiene uso de escalas pentafónicas, escalas hexáfonas, escalas modales, uso de formas tonales y atonales, politonalidad, elementos folclóricos al estilo de Bartók, polirritmia y ritmos autóctonos.

Metodología

En los Archivos de Música del Ministerio de Cultura en la ciudad de Quito se realizó la investigación de los manuscritos de la ópera Eunice mediante tomas fotográficas de cada una de las partes de la partitura general, así como la reducción para canto y piano realizadas por el propio compositor. Posteriormente la transcripción de la parte de canto y piano y la edición de la misma.

Cabe señalar que la edición de la partitura de canto y piano de la ópera Eunice se encuentra registrada en la Dirección Nacional de Derecho de Autor y Derechos Conexos N° QUI-053364 con el título "Transcripción y Edición de la ópera Eunice de Luis Humberto Salgado" por la titular del presente artículo.

El tipo de edición es de uso y se está realizando un tipo de edición crítica para lo cual se requiere un método de observación detallada ya que gran parte de la obra está hecha a mano por el compositor y en lápiz; solo a partir del tercer acto de la ópera, el compositor utiliza un bolígrafo de color azul, da la impresión como si primero también lo hubiese hecho a lápiz y luego haber repasado con el bolígrafo encima. Es importante recalcar que el rescate de dicha obra y de la totalidad de la producción operística del compositor es indispensable ya que la

misma constituye parte del patrimonio lírico del Ecuador y la edición crítica tiene la finalidad que pueda servir para la interpretación, puesta en escena y su acceso al público amante de dicho género.

El trabajo de edición crítica de algunos fragmentos de la ópera *Eunice*, se realiza observando la orquestación, la parte lírica y su registro de voz, tipo de notación, tachaduras, correcciones hechas por el compositor, partes borradas. Existen algunas correcciones realizadas por el compositor.

Desarrollo

Aspectos Referentes a la Edición de la Ópera Eunice de Salgado

El compositor Luis Humberto Salgado fue un maestro ecuatoriano (nacido en Cayambe el 10 de diciembre de 1903) que destacó como intérprete, compositor y director de orquesta. Compuso obras para escena como cuatro óperas, una opereta, cinco ballets, un melodrama y una ópera-ballet. Con respecto a su ópera *Eunice* (1956) la dividió en tres actos y cuatro cuadros; es la primera ópera que pertenece a una trilogía basada en la historia de Roma durante el siglo I D. de C. Las otras dos óperas de la trilogía son *El centurión* y *El tribuno*. La trilogía en total abarca cincuenta años desde la época de Nerón hasta la del emperador Domiciano.

El propósito de la edición de la ópera *Eunice* es rescatarla, puesto que la mayor parte del manuscrito que se encuentra en el Archivo Histórico, está hecho a mano por el compositor y en lápiz; solo a partir del tercer acto de la ópera, el compositor utiliza un bolígrafo de color azul y da la impresión como si primero también lo hubiese hecho a lápiz y luego haber repasado con el bolígrafo encima. Es importante recalcar que el rescate de dicha obra y de la totalidad de la producción operística del compositor es indispensable ya que la misma constituye parte del patrimonio lírico del Ecuador y la edición tiene como finalidad, que pueda servir para la interpretación, puesta en escena y su acceso al público amante de dicho género. Es importante señalar que, en el año 2015, se estrenaron fragmentos de la ópera *Eunice*, bajo la dirección musical de la Mgs, Ivonne Schiaffino y la puesta escénica del Mgs Javier Andrade, y en el año 2018, la Orquesta Sinfónica de Cuenca, solicitó la partitura editada por la Mgs. Ivonne Schiaffino, para llevar a cabo el estreno mundial de la ópera.

Orgánico y estructura de la ópera Eunice. - En la orquestación de la ópera el compositor señala el siguiente orden en una partitura de orquesta:

1 flautín
2 flautas
2 oboes
Corno inglés
2 clarinetes
2 fagotes
1 contrafagot
4 cornos
3 trompetas
3 trombones
1 tuba
4 timbales
celesta, timbres de teclado, sistro, campanas tubulares
Percusión: tambor, bombo, platos, gongo, castañuelas y triángulo
2 arpas
violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos

El compositor refiere con respecto a las orquestas dramáticas: “Las orquestas dramáticas son profusas en lo tocante a su estructura puesto que acorde a las exigencias teatrales deben disponer de múltiples recursos en la planta operacional” (Salgado, 1975).

La música de la ópera está estructurada en tres actos distribuidos de la siguiente manera:

Acto I:

Preludio

Escena I: Aria de Eunice (mezzosoprano): “Patria adorada” – Eunice y Coro Interno.

Escena II: dúo Eunice y Marco Vinicio (tenor).

Escena III: Fulvia (soprano) y coro.

Escena IV: dúo Fulvia y Petronio (Barítono).

Escena V: Cuarteto: Fulvia, Eunice, Marco Vinicio y Petronio – aria de Petronio: “Brindo por el futuro himeneo”.

Escena VI: Cuarteto: Eunice, Marco Vinicio, Petronio y Tigelino (bajo) – Aria de Tigelino: “Claudio César Nerón al gran Cayo Petronio”. Sexteto, esclavos y lictores.

Acto II:

Escena VII: dúo Popea (contralto) y Nerón (Barítono).

Escena VIII: Ballet pantomímico-Coro de egipcios-Popea y Nerón.

Escena IX: Trío de Popea, Nerón y Tigelino.

Escena X: Aria de Ligia. "Encomendemos nuestras almas al Señor"- Ligia y Coro de Cristianos.

Escena XI: dúos de Fabricio (tenor) con Petronio y Eunice con Marco Vinicio y Coro- Petronio y carcelero (bajo)-dúos Ligia (soprano) con Marco Vinicio y Ligia con Petronio-quinteto: Ligia, Marco Vinicio, Fabricio, Petronio y Carcelero- dúo de Petronio con Carcelero y Nerón con Tigelino-Trío Eunice, Nerón y Tigelino, se suman el carcelero y Augustanos, coro de cristianos, Pretorianos y Centuriones.

Acto III:

Preludio

Escena I: Dúo Ligia y Marco Vinicio

Escena II: Trío: Ligia Fulvia y Marco Vinicio- Cuarteto: Ligia, Fulvia, Marco Vinicio y Fabricio- Trío: Ligia, Marco Vinicio y Fabricio.

Escena III: Cuarteto: Ligia, Fulvia, Marco Vinicio y Fabricio-Trío: Ligia, Marco Vinicio y Fabricio

Escena IV: Trío: Ligia, Marco Vinicio y Lino (bajo).

Escena V: Trío: Fulvia, Fabricio y Lino.

Escena VI: Cuarteto: Ligia, Eunice, Fulvia y Marco Vinicio

Escena VII: Cuarteto y Sexteto Final: Ligia, Eunice, Fulvia, Marco Vinicio, Fabricio, Lino y Diáconos

Se trabajó en la edición de la ópera Eunice, observando la orquestación, la parte lírica y su registro de voz, tipo de notación, tachaduras, correcciones hechas por el compositor, partes borradas.

Salgado emplea dos tipos de numeraciones: una para indicar el número de página (al lado izquierdo superior de la hoja) y otra numeración dentro de un círculo donde indica que las hojas están foliadas (escritas en la parte superior derecha del lado anverso). El tipo de papel pautado que empleó Salgado en esta ópera es importado de Estados Unidos, por lo que se puede ver en logos impresos en el manuscrito donde figura: *GS Schirmer Royal Brand No. 54-12 staves. Printed*

in U.S.A. La ópera Eunice fue “Iniciada el 24 de noviembre de 1956”, como el mismo compositor anota en la pág. 3 de la partitura de la obra.

Por datos obtenidos de revistas, libros, entrevistas y otros medios de información, se deduce que la ópera no se estrenó en vida del compositor, ni después de su fallecimiento (1977). El escritor ecuatoriano Hernán Rodríguez Castelo, en un artículo del periódico *El Tiempo* en el año 1970, comenta: “En el país no hay posibilidad de llevar a escena una gran ópera. El maestro Salgado no abraza ilusiones acerca de su producción operística. Pero no obstante no cesa. Al margen de utopías o ilusiones, el trabajo por amor a la vocación de creador” (Rodríguez Castelo, 1970).

La orquestación de esta ópera no fue escrita para una orquesta específica del Ecuador, sino más bien realizada para una orquesta imaginaria; como a Salgado le hubiese gustado que sonase. Al respecto el compositor Arturo Rodas comenta lo que manifestaba siempre Salgado: “Mis obras aquí no podrían ser interpretadas por la orquesta; falta calidad, instrumentos e interés” (Rodas, 1989).

Analizando la ópera *Eunice*, es posible advertir que lo más difícil es tratar de amalgamar un sistema tradicional occidental con las melodías y ritmos americanos, y eso le correspondió hacer a Salgado en el Ecuador. Gracias también al legado informativo teórico académico de su padre, y del musicólogo Segundo Luis Moreno, quien ya había realizado a la sazón estudios detallados de la música andina del país.

La teoría salgadiana es tan rica que engloba o subsume a técnicas y métodos diferentes a partir de sistemas “naturales” como pueden ser la pentatonía o el diatonismo, buscando una armonía con la naturaleza.

El *troqueo*, pie básico -también- de la música mestiza, es el motor rítmico del maestro Salgado. El aire típico que emplea Salgado, es en efecto, el ritmo por excelencia del maestro: su símbolo personal.

La ópera *Eunice* en general se caracteriza por su riqueza rítmica en la que coexisten las más complejas combinaciones y yuxtaposiciones (cambios), de todo tipo de compás, compases de amalgama, herencia de la música popular. Existen cambios constantes de tempo, compases, dinámicas, articulaciones y numerosos elementos propios de la música dramática a la que pertenece la ópera.

Con respecto a la temática religiosa de la *Eunice*, es necesario considerar la época en que se basa la ópera: siglo I d. C., época en la que los cristianos son perseguidos y se refugian en las catacumbas entonando Salmos e himnos inspirados en los ritos judíos e influidos por las melodías paganas greco-romanas. Salgado emplea en su ópera Eunice (principalmente en el coro), cantos de himnos religiosos en latín.

Para la realización Edición crítica de la partitura general de la ópera Eunice es necesario observar que en dos archivos por separado se encuentran: 1º las copias de algunos fragmentos del manuscrito del I Acto de la ópera y en el 2º la copia de la transcripción de esos fragmentos en el programa editor de partituras.

Como fechas de inicio y finalización de la ópera *Eunice*, en el Archivo se encuentran los siguientes datos:

Partitura para piano, voces solistas y coro, Salgado escribe en la pág. 3 del Preludio del I Acto: "Iniciada el 24 de noviembre de 1956". Al final del II Acto indica la fecha: 15-X/57, y al terminar el III Acto de la partitura escribe: Quito, 9-IV/61.

En la partitura de orquesta, solistas y coro solo coloca al final de la pág. 263, cuando termina la obra la fecha: 6-IX/62.

Por lo que se puede afirmar con respecto a estas fechas consignadas en los manuscritos: primero Salgado empezó con la partitura para voz y piano en 1956, y luego realizó la partitura de orquesta, finalizando en 1962. El total de duración del trabajo de composición de esta ópera fue de 6 años.

La partitura general no tiene una indicación de la cantidad exacta de instrumentos que Salgado quisiera para esta ópera, por lo que nos basaremos en una clasificación que él mismo hace a lo que aplica a una "Sinfónica Normal" como así la llama. Esta información se obtiene del artículo "Vigencia de artículos musicográficos" escrito por el compositor en el periódico *El comercio*, en el año 1975 y es la siguiente:

Cuerdas: 16 primeros violines, 14 segundos, 12 violas, 10 violoncellos y 8-10 contrabajos, total 62 ejecutantes de cuerdas.

Maderas: 2 flautas y un flautín, 2 oboes y un corno inglés, 2 clarinetes y un clarón, dos fagotes y un contrafagot; total 12 ejecutantes.

Metales: 3 trompetas, 4 cornos, 3 trombones y una tuba contrabajo; total 11 ejecutantes.

2 arpas; 1 timbal; 3-4 instrumentos de percusión; 1 celesta; total 7-8 instrumentos.

Lo que da la cifra de una planta de 92 instrumentistas, sin incluir el xilofón, timbres, campanas tubulares, etc. En el mismo artículo, Salgado manifiesta que se basa en los “Principios de orquestación” de Rimsky-Kosakov para hacer tal clasificación. En cuanto una orquesta para óperas, Salgado escribe lo siguiente: “Las “orquestas dramáticas” son profusas en lo tocante a su estructura puesto que acorde a las exigencias teatrales deben disponer de múltiples recursos en la planta operacional”. (Salgado, 1975)

Aspectos Analíticos y estructurales - En los siguientes párrafos se da explicaciones, comparaciones, correcciones o aclaraciones de partes de algunos fragmentos elegidos. Se trata de tomar en cuenta el punto de vista del compositor de acuerdo con la época en que compuso Eunice, respetando en lo posible el pensamiento compositivo de Salgado.

Aria Eunice. - La I Escena empieza con una introducción de ocho compases, seguido del aria de *Eunice* (mezzosoprano, liberta ateniense, amante de Petronio) con un canto melancólico en ritmo de aire típico en 6/8 en troqueo.

Frase inicial del aria de *Eunice* (mezzosoprano): En los primeros cuatro compases (antecedente) del inicio del aria de Eunice, Salgado coloca acertadamente como refuerzo tímbrico de la voz de mezzosoprano, la viola y continúa los otros cuatro compases (consecuente), con los cornos 1. y 3. semitapados en piano, la 1ra. trompeta y el 1er. trombón con sordina en piano, pero a la tuba no le coloca sordina, cosa que sí hace con el contrabajo.

Sin embargo, en el compás treinta y tres (ver la transcripción), todos los instrumentos están en *forte*, incluyendo la percusión y los trémulos de las cuerdas que refuerzan aún más la densidad orquestal. Esto hace que la voz de mezzosoprano no se escuche, sumado a los saltos de octava en el sol que debe cantar la mezzo, por lo que hace casi inaudible la voz. Solo podemos tolerar semejante dinámica y acentuaciones, si consideramos el aspecto dramático a los que se refiere el texto: “del gineceo me raptaron para hacerme una más de su esclava grey”. En el alzar

del compás cincuenta y siete, se encuentra otra vez luchando la voz de Eunice con saltos de octavas contra septimillos de las cuerdas en *mf*, con una artillería de tambores bombos y platos, sumándose los vientos.

Escena II, dúo de Eunice y Marco Vinicio (tenor): Demasiadas notas en *spiccato* de semicorcheas descendentes en las cuerdas (compás setenta y nueve de la transcripción) acompañan a la mezzo quien canta en notas largas. Lo mismo ocurre cuando canta Marco Vinicio, donde las semicorcheas se refuerzan con staccatos en la flauta y el clarinete. Se podría también interpretar, que se trata de un recurso dramático donde el compositor tuvo la intención de marcar con notas entrecortadas, con articulaciones (*spiccato*, *staccato*), las palabras inquietantes del diálogo entre Eunice y Marco Vinicio, con respecto al destino de Ligia, princesa cristiana prisionera.

Escena VI (sentencia de Nerón), aria de Tigelino (bajo): en la introducción de esta aria, los instrumentos de viento en forma contrapuntística progresan desde timbres agudos hasta los más graves, desde el clarinete (compás noventa y ocho de la transcripción), seguido de las trompetas y trombones para cerrar con la tuba, en su registro grave, instrumento que se usaba para producir temor según creencia de los antiguos romanos.

Después del toque de la tuba, Tigelino da comienzo a la lectura del revocatorio sobre la sentencia de muerte de Ligia. Al inicio de esta escena (compás ciento seis de la transcripción), Salgado coloca en la partitura: (*come recitativo*), acompañado con el matiz *piano* por las maderas y las cuerdas en *sull tasto* (en la tastiera) que le da un sonido muy suave; lo que permite escuchar con claridad el texto del inicio de la revocatoria. Pero poco a poco, el diseño musical se va saturando, empezando con giros melódicos en el clarinete y violines primeros, hasta tapar por completo las palabras al poner los instrumentos en *tutti* fortísimo. Es imposible así escuchar la voz del bajo de Tigelino, cuando pronuncia: "...rehén por el fuero del conquistador".

Se podría decir que Salgado al colocar los mismos matices en los instrumentos y en la voz de solista, está colocando a la dicha voz como un instrumento más de la orquesta.

Correcciones realizadas por Salgado: (Se encuentra en los archivos de manuscritos, págs 18 y 19)

En la página 253, Escena V, Salgado corrige borrando la parte que había escrito en el oboe y le coloca compases en silencios, asimismo borra la barra de compás y altera la barra vertical en los dos últimos compases de dicha página.

La página 255, Escena VI, tiene tachaduras de barras de compases y correcciones de notas.

Se podría deducir con estas correcciones, que el compositor cuando escribía el texto musical original, lo hacía en el momento, sobre la partitura.

Argumento - Está mecanografiado, realizado por Romanista en 5 folios, con varias correcciones y la división de escenas no están claras. El título que Romanista escribió “Opera en un acto y tres cuadros”, no corresponde, está equivocado, pues la ópera de Salgado está estructurada en tres actos y cuatro cuadros.

Quo Vadis?: En un reportaje que el escritor ecuatoriano Hernán Rodríguez Castelo le hace a Salgado con respecto a la elección del tema latino, Salgado le responde: “Ya desde joven lo estudié. Antes de entrar al colegio había leído “Quo Vadis” (Rodríguez Castelo, 1989).

Por otro lado, cabe mencionar, según Ketty Wong, que, desde muy joven, Luis Humberto Salgado, se ganaba la vida acompañando con el piano las películas mudas (al menos en su juventud hasta la década de 1930). (Wong-Cruz, 2003-2004). Por lo que se supone, el compositor probablemente se habría inspirado en la película italiana *Quo Vadis?*, primera versión del director Enrico Guazzoni, estrenada en 1913. Existen otras dos versiones cinematográficas posteriores de la novela de Sienkiewicz, del director Gabriellino D’Annunzio en 1924 (también en cine mudo), y la famosa de producción estadounidense (con sonido y en colores) del director Mervyn LeRoy, 1951, con música de Miklós Rózsa.

En este film se narran las vicisitudes de muchos y muy diferentes personajes en la época del emperador romano Nerón, y está basado en la novela del escritor polaco Henry Sienkiewicz, escrita entre los años 1895 y 1896. Sin embargo, podría especularse que Salgado hubiese tenido conocimiento de la ópera religiosa *Quo Vadis?* del compositor francés Jean Nougues (1875 – 1932), libreto de Henri Cain, en 5 actos, representada en Niza (Francia), el 10 de febrero de 1909. Dicha ópera se basó en la novela homónima de Henry Sienkiewicz (*Quo Vadis*, s.f.).

Tanto el manuscrito del libreto escrito por Salgado en forma caligrafiada y otra versión mecanografiada, y el argumento mecanografiado escrito por un tal “Romanista” (no se han obtenido datos del mismo), se encuentran en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Fuente primaria: manuscrito holográfico del libreto, escrito por Luis Humberto Salgado. Otras fuentes: argumento de la ópera por Romanista. La novela *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz.

El primer acto del libreto fue escrito por el compositor con bolígrafo azul. El segundo y tercer acto, con lápiz, pero al final la palabra “arrodillándose” la corrige con bolígrafo azul. Al final del libreto coloca la fecha. 13-II-57. El papel que utiliza, consta de hojas blancas de 21 centímetros. de largo x 14 y centímetros y medio de ancho, escritos en 28 páginas, foliadas.

Según el libreto, la ópera *Eunice* está compuesta en tres actos, dos preludios, cuatro cuadros y diecinueve escenas y la sinopsis del mismo está indicada de la siguiente manera:

Acto I:

Primera escena: Eunice (liberta ateniense y amante de Petronio), canta una especie de balada en la cual relata cómo llegó a Roma convertida en esclava. Voces de un coro lejano, cantan salmos cristianos y la interrumpen fascinada por la fe que le infunden dichos cantos.

Segunda escena: Marco Vinicio (tribuno militar), saluda a Eunice; esta le pregunta sobre Ligia (princesa cristiana) y Marco Vinicio le responde que ha sido trasladada en unión de los otros cristianos a las mazmorras del Circo; esto alarma a Eunice, pero confían en las gestiones de Petronio (senador romano) ante el Emperador para conseguir el indulto, más temen la influencia malévola de Popea (esposa de Nerón) y Tigelino (jefe de la Guardia Pretoriana).

Tercera escena: Entran Fulvia (esclava cristiana) y una docena de esclavos de ambos sexos. Fulvia adoctrina a los esclavos con frases antifonales; les comunica que pronto serán catecúmenos y con el bautismo se convertirán en cristianos.

Cuarta escena.- Fulvia saluda a Petronio y este le pide que busque a Eunice.

Quinta escena.- Fulvia regresa con Eunice y Marco Vinicio. Petronio desenrolla un papiro con el sello imperial al pie del decreto de libertad para Ligia; se entusiasman por las buenas noticias, pero Petronio contiene a Marco en su vehemencia de libertar a Ligia, por cuanto no irá solo, sino en compañía de él. Pide a Fulvia que traiga vino de Palermo para festejar el éxito de su misión. Petronio brinda por el futuro himeneo de su sobrino Marco Vinicio; por la belleza de Eunice, y por una nueva Roma, depuesto ya Nerón. El toque de una trompeta interrumpe el brindis.

VI escena.- Entra el malvado Tigelino con dos lictores y seis pretorianos de su guardia. Petronio le pregunta: "En qué ley romana se ampara para entrar en su mansión", Tigelino le responde que la orden del César es la "suprema ley" y que le trae el último decreto, un revocatorio a lo que Petronio acusa a Popea y a Tigelino como intrigantes ante el Emperador. Tigelino da lectura del revocatorio que condena a muerte a Ligia, Eunice se desmaya en brazos de Petronio. Tigelino manifiesta que el César da libre acceso a las prisiones a Marco Vinicio para visitar a Ligia.

Acto II:

Séptima escena: En la sala imperial. Popea se dirige a Nerón dándole a conocer que el traficante de esclavas espera vender nuevas bellezas al Emperador, quien se muestra interesado.

Octava escena. - A una indicación de Popea, el númida hace resonar el gong. Una orquesta de la época (cítara, aulos, arpa egipcia, cistro y crótalos) con un coral femenino acompaña el baile pantomímico inspirado en el culto a Isis. Al finalizar el espectáculo, Nerón aplaude, y Popea le exige su decisión de comprar las esclavas.

Novena escena: Llega Tigelino y relata a Nerón la forma en que leyó el revocatorio a Petronio y el desmayo de Eunice, se burlan diciendo: "muy conmovedor..." al cabo de una breve pausa, Nerón le hace acuerdo a Tigelino sobre las ergástulas (órdenes de prisión), que serán al amanecer. Tigelino alaba a Nerón y solicita retirarse. Salen Nerón, Popea y Tigelino a descansar para restaurar fuerzas para la temprana visita a las prisiones del Circo Máximo.

Décima escena: Prisión subterránea del circo Máximo, donde está Ligia y el grupo de cristianos que serán inmolados en los Juegos del día. Ligia entona una plegaria junto al coro de cristianos.

Onceava escena. - Fabricio (liberto cristiano), portando una linterna, precede a Petronio, Eunice y Marco Vinicio. Eunice exclama: "Pronto estaré con ellos", a lo cual Marco le pregunta si se halla decidida al sacrificio, a lo que ella responde: "-Mi amor hacia Cayo Petronio es noble y puro; pero, hacia el Nazareno es divino". El ¡Gloria in excelsis Deo! Se escucha en las voces de los futuros mártires.

Al notar Marco Vinicio que pronto amanecerá, Petronio les recuerda el plan para liberar a Ligia. Petronio despierta al carcelero y le muestra la orden imperial para visitar a Ligia. El carcelero saca a Ligia de la cárcel y esta se arroja con afecto en los brazos de Marco y al enterarse del sacrificio que hace Eunice, interroga por su destino, a lo que Petronio responde que obtendría la libertad de Eunice y que muy pronto estarían todos reunidos. Luego Petronio monologa diciendo: "- ¡Piadosa mentira...Eunice será una mártir...mis venas paso a la barca darán!". Petronio hace caer la lámpara que sostiene el carcelero y se apaga, esto lo aprovecha Eunice para trocar su manto escarlata con el desteñido de Ligia. El carcelero va en busca de luz y cuando regresa, Petronio se despide; Eunice se dirige silenciosamente hacia la prisión. De inmediato los tañidos de las trompetas y tubas anuncian la proximidad de Nerón y su comitiva, en visita de cárceles.

El carcelero, postrándose, exclama: "-¡Ave César Imperator!"; Tigelino ordena a este que presente al Emperador a Ligia. El guardián obedece, y vuelve con Eunice. Nerón ordena a la prisionera que se descubra para admirar su belleza, pero ella no accede. Irritado, Nerón insiste, como Eunice se resiste, Tigelino violentamente le arrebató el manto y se descubre la suplantación. "-¡No es Ligia!", dice Nerón. Tigelino reconoce a Eunice. Esta confiesa ser cristiana y el carcelero también es condenado por traición, acusándolo de ser también cristiano y piden ser arrojado a las fieras en unión de los condenados a muerte.

Nerón se dirige a Eunice en los siguientes términos: - "En cuanto a ti, no serán de Petronio las manos que te acaricien, sino las zarpas de un oso te estrecharán en abrazo mortal".

Todos aclaman la condenación de Eunice, más esta elevando la mirada al cielo, musita: "-Mi holocausto acogerá el Divino Galileo"- mientras los personajes de escena anatematizan a los cristianos y a Eunice con la expresión de: "¡A las fieras, nazarenos!", los cristianos desde el interior de la prisión, entonan con fervor religioso su "¡Gloria in excelsis Deo!".

En el argumento, Salgado no colocó el título de tercer acto.

Conclusiones

Salgado posee un lenguaje y estilo personal que abarca modelos europeos y una concepción estética heredera de la tradición occidental desde la Antigüedad greco-latina, en sincretismo con el acervo vernáculo y popular de Ecuador. Ya que no se cuenta con la orquesta soñada por el compositor ni con los medios económicos necesarios para invertir en la puesta de escena. En su artículo titulado “Sinopsis estética de la música ecuatoriana”, Salgado desarrolla la relación de dos vertientes suyas junto con una vertiente nacionalista. El compositor dice: “La música aborigen se aviene más con el neo-diatonismo, sea en sentido vertical (armónico) o en el horizontal (polifónico); el cromatismo la difumina.” (Rodas, Luis Humberto Salgado, el primero, 1989, pág. 11).

El ritmo ecuatoriano llamado *aire típico* que frecuentemente emplea Salgado es, en efecto, el ritmo por excelencia del maestro: su símbolo personal. Y, claro: el mestizaje no puede tener una huella más profunda que este “ritmo” que posee lo indígena (largo-corto o corto-largo); la fluidez y libertad de la música “criolla” y la gravedad y justeza (*giusto*) de la rítmica indiana. De ahí las “dos partes” del ritmo que hallara Bartók en sus investigaciones de la música campesina: la parte *“giusta”*.

La orquestación de la ópera Eunice es para una orquesta que él llama Sinfónica Normal (de 90 a 100 instrumentistas) (Salgado-Torres L. H., Vigencia de artículos musicográficos, 1975, págs. C-3)

La Dra. Ketty Wong, en su libro citado antes, manifiesta que Salgado nunca pudo escuchar en vida su producción operística, y el propio Salgado manifestaba que habría que pensar en una orquesta reducida para que se pueda llevar a cabo la ejecución de sus óperas.

En la última década del siglo XX y hasta el presente se ejecutaron algunos fragmentos de la ópera *Eunice* en el Teatro Sucre de Quito en el año 2008; y después de siete años, se estrenó en el Teatro Sucre de Cuenca, los días 25 y 26 de septiembre del 2015, bajo la dirección musical de la Mgs. Ivonne Schiaffino y la dirección escénica del Mgs. Javier Andrade, dicho estreno fue ejecutado en versión piano y canto con solistas y coro. El estreno con orquesta se presentó en el teatro Carlos Cueva Tamariz en la ciudad de Cuenca los 11, 12 y 13 de julio de 2018. Por último, el 4 de diciembre de 2019, se presentaron varios fragmentos de

Eunice al piano, así como fragmentos de las óperas *El centurión* y *El tribuno* que componen junto con *Eunice* la trilogía de Humberto Salgado. Cabe mencionar que, para los estrenos referidos, fue importante el impulso realizado por la autora del presente artículo a través de las investigaciones y análisis plasmados en su tesis titulada “Análisis musical de la ópera *Eunice* de Luis Humberto Salgado”, así como la transcripción y edición de uso de la misma ópera. Queda en espera el poder continuar con la trilogía completa de las óperas históricas de Salgado. Para dichos fines se requiere el apoyo e interés cultural del gobierno, y de esta manera poder completar el sueño del más grande compositor de este género lírico que constituye patrimonio exclusivo del Ecuador.



Figura 1

Carátula de la partitura de orquesta.

Fuente: Manuscrito de la partitura para orquesta de Salgado. Archivo: FM0033.021, ed.

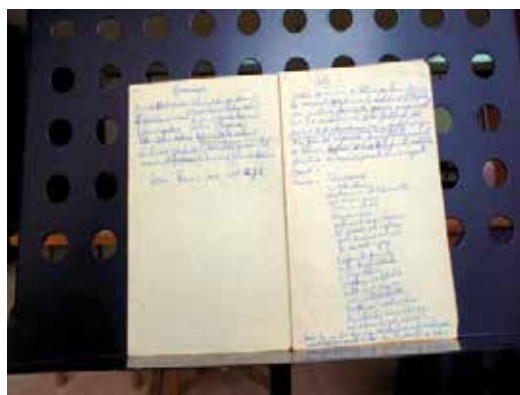


Figura 2

Págs. 2 y 3 del libreto escrito por Luis H. Salgado

Fuente: Manuscrito de la partitura para orquesta de Salgado. Archivo: FM0033.021, ed.

Referencias

- Quo Vadis. (s.f.). Recuperado el 2019, de Quo vadis: *opéra en 5 actes et 6 tableaux d'après le roman de Henry Sienkiewicz*: <http://hdl.handle.net/1802/3788>
- Rodas, A. (1989). *Luis Humberto Salgado, el primero*. Opus 31, 9.
- Rodríguez Castelo, H. (26 de julio de 1970). *Luis Humberto Salgado, por él mismo*. El Tiempo, págs. 20 - 23.
- Rodríguez Castelo, H. (1989). *Luis Humberto Salgado, por él mismo*. Opus 31.
- Salgado, L. H. (1 de junio de 1975). Vigencia de artículos musicográficos. *El Comercio*, págs. C-3.
- Sienkiewicz, Henry. Quo vadis? (1929). *Editorial Apostolado de la Prensa (Segunda edición)*. <http://la-pasion-inutil.blogspot.com/2012/06/enrique-sienkiewicz-quo-vadis.hyml>.
- Schiaffino, G. I. (2017). Repositorio Institucional. Universidad de Cuenca. *Análisis musical de la ópera Eunice de Luis Humberto Salgado*: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/28264>
- Wong, Ketty. (2003-2004). *Luis H. Salgado un Quijote de la Música*, editado por el Banco Central del Ecuador y la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito, Ecuador.

Otras Fuentes Hemerográficas: Revistas, Periódicos, Artículos

- Guevara, Gerardo. (1986). "La ópera en el Ecuador", Opus, No. 2, en julio de 1986, p. 9-10. Quito: BCE. "Opera en Ecuador". Gaceta musical, vol. 3, No. 1, Quito, 1986 y "La ópera". Opus, No. 2. Quito, Ecuador.
- Moreno, Segundo Luis. (21 de octubre de 1944). "La ópera nacional". En Escenario. Quito, Ecuador. pp. 6 y 10.
- Nagore, María. (2004). "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica". *Revista Músicas al Sur, No.1*. Madrid, España.
- Salgado, Luis Humberto. (1954). "La ópera contemporánea". En Anales, Tomo LXXXII, No. 337. Imprenta de la Universidad Central, Quito. Quito, Ecuador.
- Salgado, Luis Humberto. (enero de 1989). "Música vernácula ecuatoriana", revista *Opus, 31*, p. 95. Quito. Quito, Ecuador.
- Salgado, Luis Humberto. (1962). "De lo nacional a lo cosmopolita". En Cuadernos de arte del Conservatorio Nacional de Música, Teatro y Danza. Editorial Universitaria. Quito, Ecuador.

*MÚSICA DE
VANGUARDIA E
INTERDISCIPLINARIEDAD*

IVÁN SALAZAR GONZÁLEZ

Universidad Nacional de Loja

ivansalgon@gmail.com

Compositor, cantante y guitarrista ecuatoriano. Completó estudios de Composición en Vancouver, Canadá donde obtuvo su Maestría de Música, en The University of British Columbia y en Buenos Aires, Argentina obtuvo su Licenciatura en Artes Musicales, en la Universidad Nacional de las Artes. Entre sus obras destacan: Marina para cuarteto de cuerdas, Apagón para quinteto de metales, Pisando para clarinete y piano, Verbales Aguas para coro mixto, Sueño Extraviado para flauta sola y Humano Es para percusión. Así también, ha compuesto música para cortometrajes como Cuvi Cuvi, la video danza Quinteto y el cómic online Kenyu. Actualmente es Profesor en la Carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja.

El Clímax más allá del Límite: Discurso Musical Integrando el Error en la Pieza Humano Es

Resumen

Este artículo despliega el concepto y las técnicas de mi composición *Humano Es* (2019) para Marimba y Multipercusión. El título de la obra es una cita parcial de la frase “Errare humanum est” (errar es humano), la cual ha tenido distintas versiones filosóficas en la historia. El concepto de la pieza, entonces, es la relación humana con el *error* y cómo este es parte de lo *humano*. Empezando muy lento, dos intérpretes tocan sincrónicamente el mismo patrón rítmico, diseñado de manera que la aceleración gradual permita la percepción de distintas acentuaciones: primero como un solo pulso regular, luego como grupos de cinco notas y más adelante –cuando se alcanza la indicación *Lo más rápido posible*– como un ritmo de seis tiempos. Cuando el *tempo* se incrementa aún más, el límite humano se excede: el clímax se desencadena bajo la forma de un desplazamiento aleatorio y la compresión horizontal del patrón incrementa la sensación de velocidad e impredecibilidad. La pieza termina luego de un largo *molto ritenuto* en el cual los intérpretes gradualmente sincronizan el ritmo entre ellos. La estructura de alturas consiste en una interpolación cromática entre dos posiciones del mismo contenido: empezando por las notas correspondientes a las cinco primeras cuerdas de la guitarra (Mi, Si, Sol, Re y La) en un registro central, el registro se expande en un proceso gradual hacia los graves y hacia los agudos hasta el final de la pieza.

Palabras clave: Marimba Percusión Minimalismo Error Humano Composición Tiempo Aceleración

Abstract

This article displays the concept and techniques of my piece *Humano Es* (2019) for Marimba and Percussion Set. The title is a partial quote of “Errare humanum est”, which has had different philosophical versions throughout history. The concept, then, is the human relationship with “error” and how error is a part of what is “human”. Starting very slowly, two performers play the same rhythmic pattern, which design allows the perception of different accentuations as tempo gradually accelerates: first, as a simple regular pulse, later as groups of five notes, and far later –when as *fast as possible* is indicated– as a six-note rhythm. When *tempo* increases even further, the human limit is exceeded: climax is unleashed

as an aleatory displacement while the horizontal compression of the pattern increases the sensation of speed and unpredictability. The piece ends after a long *molto ritenuto* in which the performers return to synchronicity. The pitch structure begins with the notes of the first five strings of the guitar (E, B, G, D A) in the middle register. Throughout the piece, a chromatic interpolation expands the range up and down, finally arriving to a different position of the same pitch content.

Keywords: Marimba Percussion Minimalism Error Human Composition Time Acceleration

Introducción

Expondré distintos aspectos de la pieza *Humano Es*, de mi propia autoría, presentando los materiales usados, los procesos que intervienen y sus fundamentos. Así también, como conclusiones, plantearé perspectivas para futuras composiciones.

Con posterioridad a la alta especificidad y racionalidad de las estéticas modernistas predominantes en las esferas internacionales de la música académica durante la primera mitad del siglo 20, el juego minimalista plantea otra lógica, difuminando la percepción mediante reiteraciones que varían lenta y gradualmente a lo largo de las piezas, lo que en algunos casos genera otras sensaciones respecto de su duración y del paso del tiempo.

En el plano técnico, también se observa, a grosso modo, una disyuntiva entre una altísima complejidad y entrenamiento interpretativo demandada por los modernismos -si tomamos como ejemplo el serialismo integral o el hipervirtuosismo a lo Ferneyhough-, por un lado, y la sencillez de algunas estéticas posmodernas como el minimalismo.

En este eje, conceptualmente el discurso musical en la pieza *Humano Es* parte de una estética minimalista, pero visibilizando e integrando dos factores característicos de lo humano que han sido poco explorados musicalmente: el límite y el error en el plano técnico.

En otras palabras, la pieza es nuestra respuesta artística a la pregunta: ¿Cómo podemos integrar el límite humano en lo técnico y el error en un discurso musical?

Materiales.

Abordamos en esta primera sección las fuerzas instrumentales y los materiales musicales usados en la pieza.

Humano Es está escrita para una marimba y un set de percusión conformado por un tambor redoblante con sordina y sin bordones, ubicado en el centro, alrededor del cual se ubican cuatro timbres: una conga, un set de bongós y una pandereta.

En sincronía, los dos intérpretes tocan un patrón rítmico que se repite continuamente durante la pieza y consta de dos planos: un sonido pedal repetitivo que permanece durante todo el movimiento (Sol4 en Marimba y tambor en el set) y cuatro voces adicionales. Para la Marimba, en un inicio las notas agudas son Si4 y Mi5, mientras las graves, Re4 y La3. En el contexto isorrítmico, según Kropfl & Aguilar (1986, p. 12), las notas distintas destacan como acentos.

♩ = ca. 60

Very slowly, accelerating gradually, synchronized 2-3 times

Percussion Set

Bongo (high) Snare Drum* Bongo (low) Tambourine Conga

p *(snare off, w/ mute)

Marimba

p

all large noteheads accented, always alternate hands

Figura 1.

Patrón rítmico melódico principal

Fuente: Elaboración Propia

Las notas distintas al pedal se acentúan por nivel de afinación y calidad del sonido, como señala Persicheti (1985):

Los acentos pueden ser producidos por cualquier material que llame la atención por sí mismo a través de tensión, duración, nivel de afinación, calidad del sonido, valores armónicos relativos o repetición [...] El ritmo, de acentuación y duración, puede servir por un espacio de tiempo como elemento compositivo principal. (p. 223).

Son 30 corcheas agrupadas de a 5, cada grupo tiene como primera nota una voz destacada y se completa con 4 repeticiones de la nota pedal (Sol). Las voces destacadas (primeras notas de cada grupo) configuran un diseño simétrico y no retrogradable: un palíndromo.

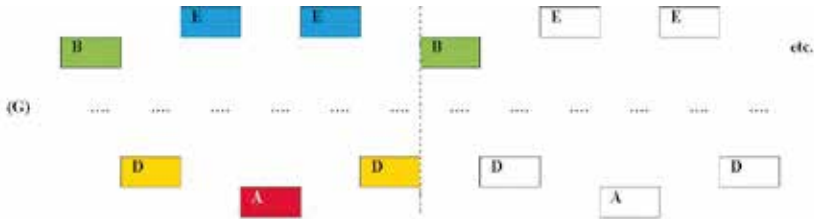


Figura 2.

Diseño rítmico simétrico de las voces

Fuente: Elaboración Propia

De manera estricta, los intérpretes alternan mano derecha e izquierda. El diseño idiomático y ergonómico del patrón rítmico simboliza lo humano. El número 5 representa, entonces, al cuerpo humano y sus posibilidades.

Luego de varias repeticiones de cada momento armónico, se pasa al siguiente acorde. La secuencia armónica, simplificada como coral, consiste en una nota constante y cuatro voces que expanden el registro agudo y grave de manera simultánea.

Procesos.

Describiremos ahora los procesos que dan lugar a la pieza previo a su clímax: Repetición, Aceleración y cambios en la resultante rítmica percibida, y Proceso armónico.

Repetición.

La “fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo, más enérgica” según Clemens Kuhn (1992), es la Repetición, y continúa: “Ofrece apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa” (p.18). También señala que repetir implica renunciar a algo nuevo y privar la “humana tendencia al cambio”, pero agrega que se puede satisfacer esta tendencia usando diversidad de modos, por ejemplo: “mediante un cambio simultáneo en otra dimensión” (p. 23).

En *Humano Es*, la repetición constante y prolongada del patrón rítmico descrito satisface la tendencia al cambio mediante la aceleración gradual del *tempo*. Esto desencadena el *proceso* de la obra que, según lo entiende Steve Reich, determina “simultáneamente el conjunto de detalles nota por nota (sonido tras sonido) y la totalidad de la forma” (2002, 34).

En efecto, el patrón rítmico –su construcción *nota por nota*– determina la forma general, mostrando poco a poco texturas y ritmos intrínsecos de su diseño. También es mencionada por Reich la necesidad de extrema gradualidad en este proceso “para que la audición sea fina y precisa” (p. 36).

Si bien Reich no contempla la posibilidad de la improvisación en el interior de un proceso musical, *Humano Es* se acerca a la estética *minimalista*, pero propone un proceso que llega hasta la indeterminación que explicaremos en el punto 4. En todo caso, se puede hablar de *Humano Es* usando las palabras de Tarasti (2008):

Juega, característicamente, con la dialéctica entre los elementos escasos pero presentes, y los elementos ausentes pero implícitos en los primeros. (...) busca llevar a los oyentes a un estado en el que se funden con el proceso musical (...) es un “éxtasis” de la repetición, (...) da la impresión de ser extremadamente estática, de ser una sucesión de momentos reificados del *ahora*. (p. 41).

Por otro lado, y lejos de esta poderosa descripción, Smith Brindle (1987) juzga al público de música *minimalista* como deseoso de “evadirse de nuestros tiempos” (p.193).

Aceleración y cambios en las resultantes rítmicas percibidas.

La aceleración en *Humano Es* da lugar a un cambio progresivo de las texturas resultantes y de las acentuaciones intrínsecas del patrón rítmico. El incremento de la velocidad del tiempo genera la forma de la pieza, transformando lo percibido y desencadenando procesos que la llevan a un clímax para luego, al desacelerar, finalizar. Acerca de la aceleración, Grisey (1987) señala:

Por medio de la aceleración el presente se densifica, es el punto de calentamiento de la flecha del tiempo, y el oyente es literalmente propulsado hacia lo que aún no conoce. La flecha de su tiempo

biológico y la del tiempo musical, al agregarse, le hace perder toda memoria. (p. 249)

Más adelante, sostiene que:

Objeto y proceso son análogos. El objeto sonoro es un proceso contraído, el proceso es un objeto dilatado. El tiempo es como la atmósfera que respiran estos dos organismos vivos en actitudes diferentes. Es esta escala que crea el fenómeno, y la diferencia reside en nuestras facultades de percepción. El proceso hace perceptible lo que la rapidez del objeto nos oculta: su dinamismo interno. El objeto nos permite aprehender el proceso en su Gestalt y operar una combinatoria. (p. 269)

En esa misma línea, al hablar de *Estructura temporal unificada*, Stockhausen (1991) nos guía mediante un ejercicio imaginario hacia una reflexión muy profunda:

Vamos a suponer que tomamos una grabación de una sinfonía de Beethoven en cinta y la aceleramos, pero de tal modo que no transporte al mismo tiempo la altura. Y la aceleramos hasta que dure solo un segundo. Entonces tendremos un sonido con un color o timbre particular, una forma particular o evolución dinámica, y una vida interior, que es lo que Beethoven ha compuesto, altamente comprimida en el tiempo. Y es un sonido muy característico, comparado digamos con una pieza de música Gagaku de Japón que fuera comprimida de una manera similar. Por otro lado, si tomamos cualquier sonido dado y lo estiramos en el tiempo hasta tal punto que dure veinte minutos en lugar de un segundo, entonces lo que tenemos es una pieza musical cuya macroforma en el tiempo es la expansión de la estructura temporal microacústica del sonido original. (p. 91)

En síntesis: lo que se percibe como timbre se convierte, al ser *estirado* en el tiempo, en ritmo y luego en forma. De igual manera en sentido contrario: la forma puede ser comprimida para ser percibida primero como ritmo y luego como timbre.

Aunque con modificaciones, estos planteamientos dieron lugar a la obra *Humano Es*, es decir, comprimir un patrón rítmico hasta que se convierta en otra cosa: en un ritmo percibido progresivamente de distintas maneras debido a la configuración interna del patrón original.

Al inicio del movimiento, el tempo muy lento (“Lo más lento posible”) hace que el patrón rítmico se perciba con acentos de a 1 tiempo (uno por corchea). Esto, a medida que se va acelerando, va dando lugar a la percepción de un ritmo en 5, dado por los grupos de corcheas. Pero más adelante, con las notas destacadas cada vez más cerca entre sí, se llega a percibir un ritmo en 3 tiempos (como si fueran dos compases de 3). Luego de eso, ya en el límite de la aceleración posible, se puede percibir un ritmo en 2 tiempos (como un 6/8 moderado).

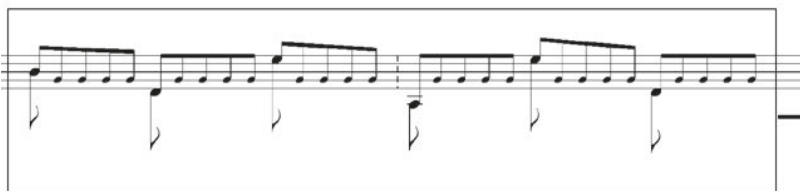


Figura 3.

Conformación de ritmo en 6/8 con las voces destacadas

Fuente: Elaboración Propia

Luego de este punto se desencadena el proceso de clímax, con el desplazamiento rítmico entre los intérpretes, el cual trataremos en breve.

Proceso armónico.

Para describir el proceso armónico de la pieza empezaremos señalando que las notas iniciales corresponden a las alturas de afinación más convencional de las cinco primeras cuerdas de una guitarra: Mi, Si, Sol, Re, La. Ubicamos Sol como nota pedal, Re y La en las voces destacadas del registro grave, Mi y Si en el registro agudo. La nota pedal permanece constante durante todo el movimiento, mientras que el resto expande el registro progresivamente en ambas direcciones. La secuencia es la siguiente:

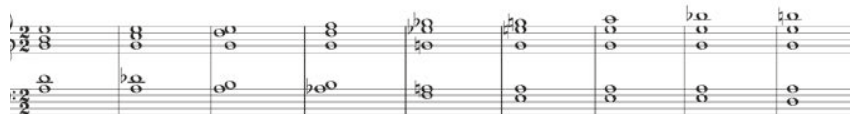


Figura 4.

Secuencia armónica

Fuente: Elaboración Propia

Linealmente hablando, el proceso armónico es gradual, generalmente oblicuo, con movimientos de una o dos voces como máximo, con saltos melódicos de semitono, tono y un solo salto de tono y medio. La progresión culmina en un cambio de posición armónica: las mismas notas iniciales en distinta posición.

Usaremos una variación del concepto de *Vector Interválico* de Allen Forte (1973, p. 13). Nuestro *Vector* consta de 6 números, cada uno de los cuales refleja los intervalos que se forman entre las distintas voces de un acorde, en orden según su grado de disonancia, también conocida como *rugosidad*. Va desde el más disonante (o rugoso) hasta el más consonante (o menos rugoso), así:

Cuadro 1.

Clasificación de intervalos por rugosidad

Grado de disonancia	Más disonante (Más rugoso)			Más consonante (Menos rugoso)		
	Intervalo	Tritono	7M	7m	3M y 3m	4J
	5o y 4+	2m	2M	6M y 6m		8J
Ejemplo	1	0	2	3	2	1

Fuente: Elaboración Propia

En base de esta clasificación, el ejemplo 102321 corresponde a un acorde que forma entre sus notas los siguientes intervalos: 1 Tritono, 2 séptimas menores o segundas mayores, 3 terceras o sextas, 2 cuartas justas, 1 quinta u octava.

He sintetizado en un solo número todas las terceras y sextas, puesto que su nivel de consonancia es similar. Además, separé la cuarta justa debido a que su relación con el bajo aumenta su disonancia. A la quinta justa la incluyo en un solo número con la octava justa, por la alta consonancia de ambas.

Observando el Cuadro 2, al consolidar en los primeros dígitos del índice las disonancias y en los últimos las consonancias, resulta fácil visualizar que un acorde con un Índice Interválico 003331 es bastante consonante, mientras que otro con Índice 211501 es más disonante.

Cuadro 2.

Cuadro de intervalos.

Intervalo	Acorde N°									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
S	A	4J	3M	2M	3m	3m	3m	4J	5o	5J
	Ped	6M	6M	6M	7m	8o	8J	2M	3m	3M
	T	2M	2+	4J	5o	7o	7m	8J	2m	2M
	B	5J	5J	5J	6M	2m	3m	4J	5o	6M
A	Ped	3M	4J	5J	5J	6m	6M	6M	6M	6M
	T	6M	7M	3m	3m	5o	5J	5J	5J	5J
	B	2M	3m	4J	4+	7m	8J	8J	8J	2M
Ped	T	4J	4+	6m	6m	7m	7m	7m	7m	7m
	B	7m	7m	7m	7M	2M	3m	3m	3m	4J
T	B	4J	4o	2M	2+	3M	4J	4J	4J	5J
Índice	003331	1115211	003332	211501	133300	001413	002233	211312	003313	

Fuente: Elaboración Propia

Clímax: Desplazamiento Títmico, Indeterminación y Momento Final.

El proceso de construir y alcanzar un punto musical alto, obtenido por alguno de los siguientes medios, o por todos ellos: aumento de la velocidad, aumento de la sonoridad, comprensión de patrones y eventos musicales, engrosamiento textural, aumento de la frecuencia de puntos de ataque musicales y muchos otros indicios (...) señalan el clímax inminente, ya sea (como) una explosión repentina o una construcción larga y gradual. (Rowell, 1984, 162)

Alcanzada la máxima velocidad –dentro de lo técnicamente posible–, aún se mantiene el control y la precisión en la interpretación reiterada del ritmo. A continuación, coincidiendo con el séptimo momento armónico, se desencadena el

indeterminada y novedosa en el contexto de la obra, por desplazamiento rítmico entre los intérpretes.

Hay un énfasis en la idea de los límites humanos, la posibilidad del error se incorpora como disparador expresivo de un clímax musical. De ahí el nombre Humano Es.

Ninguno de los autores citados, al hablar de indeterminación o aleatoriedad, menciona la opción de aleatoriedad por incorporación del error. Es necesario continuar con la investigación y generar aportes bibliográficos al respecto.

Otra perspectiva futura es la exploración de los límites técnicos para la interpretación de la pieza. Un adecuado entrenamiento logrará un notable incremento de la resistencia física del intérprete, que se complementa con una conciencia del cuerpo que mantenga el balance corporal, evite tensiones y ahorre energía para sostener mejor la exigencia de la obra. Una adecuada y atenta respiración permitirá mayor concentración, así como un estado de total presencia y mayor conciencia en los intérpretes.

Finalmente, el esquema armónico coral abre la opción de generar nuevas creaciones musicales, variaciones o instrumentaciones, que simbolicen al ser humano y a su naturaleza de distintas maneras y en diferentes dimensiones.

Referencias

- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale UP.
- Grisey, G. (1987) *Tempus ex Machina: A Composer's Reflections on Musical Time*. *Contemporary Music Review*, 2(1), 239-275.
- Kröpfl, F. y Aguilar, M. (1986). *Propuesta para una Metodología de Análisis Rítmico*. Buenos Aires: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.
- Kuhn, C. (1992). *Tratado de la Forma Musical*. Traducción de Miguel Ángel Centenero. Barcelona: Editorial Labor S. A.
- Persicheti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. Traducción de Alicia Santos Santos, Madrid: Real Musical Editores.
- Reich, S. (2002). *Music as Gradual Process, en Writings on Music 1965-2000*. Ed. Paul Hillier. New York: Oxford UP.
- Rowell, L. (1984). *Thinking about music: An Introduction to the Philosophy of Music*. Wald, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Smith Brindle, R. (1987). *The New Music - The Avant-garde since 1945*. 2a edición, Oxford UP.
- Stockhausen, K. (1991). *Stockhausen on Music - Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie*. Ed. Marion Boyars.
- Tarasti, E. (2008). *Los Signos en la Historia de la Música, Historia de la Semiótica Musical*. Tópicos del Seminario Semiótica Musical, (19), 15-71.

MARÍA JOSÉ SOTOMAYOR

Universidad Nacional de Loja
maria.j.sotomayor@unl.edu.ec

Master en Arte, Licenciada en Arte y Diseño y Licenciada en Ciencias de la Educación mención Instrumentista Pedagoga. Actualmente es docente de la carrera de artes musicales de la Universidad Nacional de Loja. Como artista musical y artista plástica, se ha desenvuelto en la dualidad de la plástica y lo musical; trabajo que venido gestándose evolutivamente a lo largo de su trayectoria artística. En sus obras trata de involucrar la percepción visual y sonora; a través del disfrute auditivo.

Resonancias: Una Aproximación al Paisaje desde El Sonido

Resumen

Entre las diferentes posibilidades de acercarnos al concepto del paisaje se utiliza el sonido como medio esencial para potencializar la percepción de nuestro entorno. El paisaje sonoro; concepto creado por el compositor canadiense Murray Schafer, advierte la importancia de su estudio dentro de la concepción del paisaje dando cabida a la necesidad de recrear en los individuos el entorno acústico que nos posibilita diversas sensaciones. Dentro del espacio sonoro se reconocen dos elementos que lo constituyen; el silencio y el ruido, por lo que se resalta el protagonismo de estos conceptos dentro del arte contemporáneo. A través de la creación artística nos valemos de la obra para provocar un estímulo sonoro en los espectadores haciendo una reivindicación de no solo vivir el paisaje con la mirada, sino con todos los sentidos que nos conforman poniendo un énfasis en el sentido del oído.

Palabras Claves: Paisaje, cuerpo, sonido, silencio, ruido, arte.

Abstract

Between the different possibilities of approaching the concept of landscape, sound is used as an essential medium to potentialize the perception of our surroundings. The acoustic landscape; concept created by the Canadian composer Murray Schafer, alerts the importance of his study in regards of the conception of the landscape giving room to the necessity of recreation of the acoustic environment inside the individual that engage them into different sensations. Inside the sonorous space two elements are recognized; the silence and noise, the participation of both of these concepts are highlighted in the notion of modern art. Taking the artistic creation as a medium of obtaining auditory stimuli on the viewers, making a point of not only experience the landscape visually but feeling it with all senses but putting and emphasis on the hearing sense.

Palabras Claves: Landscape, body, sound, silence, noise, art.

Introducción

Al analizar diferentes reflexiones sobre el paisaje, se ha logrado comprender su importancia conceptual dentro del arte, por lo que se ha buscado

abordar el paisaje de una manera más integral en cuanto a su significado, y a la vez enfocándonos en la percepción sonora.

Según la definición de la Real Academia de Lengua Española “paisaje” es ‘parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar o espacio natural admirable por su aspecto artístico’; esta idea de paisaje aún queda vigente en la percepción de muchos individuos; sin embargo, su significado ha sufrido grandes transformaciones y se muestra desde una perspectiva más global, por lo que el estudio de su configuración me ha dado las pautas acertadas para el desarrollo de *Resonancias*.

Es por ello que los invito a cuestionarnos lo siguiente: ¿Cómo es la idea de paisaje de cada habitante?, ¿Cuál es la relación del individuo con su entorno?, ¿Soy consciente de los espacios sonoros que habito?, ¿Nos sugiere un sonido más que una imagen?, ¿Cuánto nos dice el sonido de una ciudad?, ¿Se puede generar paisaje desde nuestro interior?; buscando las respuestas a cada una de estas interrogantes nace el discurso de esta investigación.

Para comprender mejor el concepto del paisaje nos ubicaremos desde la limitante mirada tradicional hasta las nuevas aproximaciones conceptuales y artísticas del paisaje generando una panorama más completo y renovado. Abordaremos la idea de la temporalidad del paisaje estableciendo su importancia con los espacios visuales y sonoros. Dentro del espacio sonoro se reconocen dos elementos que lo constituyen; el silencio y el ruido, realizaremos un estudio de su protagonismo en el paisaje contemporáneo, estableciendo ejemplos de artistas que han estudiado estos conceptos. Así mismo nos centraremos en el paisaje sonoro; concepto creado por Murray Schafer, comprendiendo la importancia de su estudio dentro de la concepción del paisaje dando cabida a la necesidad de recrear en los individuos el entorno acústico que nos posibilita diversas sensaciones.

Todo lo que incita en cada uno de nosotros cuando vivimos el paisaje pesa según nuestra interacción con el entorno de manera que todos los sentimientos despertados en un determinado fragmento de paisaje dejan de ser algo meramente contemplativo y viene a ser una experiencia donde interviene nuestra memoria, ideas y sentires aproximándonos a un paisaje tanto físico como emocional.

Siendo este un nuevo sentido del paisaje, “*la representación territorial y los comportamientos y expectativas territoriales, están afectados por la heterogeneidad*”

de las experiencias personales" (Nogué, 2007, p.29) nos convertimos en un elemento más como parte importante de este concepto.

Configuración del Paisaje

El concepto de paisaje ha evolucionado significativamente dentro del arte contemporáneo, el artista entiende de una manera más integral su definición y no se queda con la idea clásica basada en la mirada de un espectador sobre un fragmento de lugar o el encuadre de un sitio; esto resulta muy enriquecedor, ya que se toma en cuenta diversas disciplinas como la geografía, la historia, la sociología, el arte, la arquitectura para configurar su definición.

Dentro de las representaciones paisajísticas durante el renacimiento, este empieza a ser considerado como un elemento compositivo en la obra estudiando procesos técnicos de perspectiva y espacio, pero es en el romanticismo donde el paisaje es autónomo y su representación comienza a mostrar el concepto de lo sublime, y el artista a través de su creatividad expresa sus sentimientos de cómo concibe el paisaje, siendo Friedrich (figura 1) y Turner sus máximos representantes; ellos reflejan parte de su interior en cada pintura paisajística y muestran la capacidad de suscitar en el espectador cuán bello y contemplativo es el paisaje.



Figura SEQ figura * ARABIC 1 Caminante en el mar de niebla
Fuente Gaspar David Friedrich, 1818

Más adelante los artistas impresionistas enfatizan sobre los cambios de luz y comienzan a interactuar de manera directa con el paisaje. Estos artistas someten su cuerpo a las sensaciones experimentadas por el ojo y cuya consecuencia principal es la elección del encuadre. Monet y Van Gogh son de los más representativos, teniendo la capacidad de transmitir en su obra lo que sentían in situ.

Poco a poco se va mostrando esa evolución en donde el artista interviene de una manera más física con el paisaje; es por ello que en la modernidad y posmodernidad la producción artística referente al paisaje fue nuevamente mostrada por las corrientes del *Land Art* y el *Earthworks* dando una nueva forma de abordar el paisaje, rompiendo los esquemas del lienzo al espacio real en donde el territorio viene a ser el soporte para que el artista desarrolle intervenciones en el paisaje, dejando su marca o registro como muestra de su acción o desplazamiento. Artistas como John Cage, Robert Smithson, Walter di María, Richard Long (figura 2), Hamish Fulton; extienden sus ideas en el paisaje como soporte y su actuación artística pretende hacer de él, un lugar de encuentros, de redescubrimiento y de reivindicaciones.



Figura SEQ figura * ARABIC 2 A line made by walking
Fuente: Richard Long, 1967

Tampoco podemos dejar de mencionar el *performance art* y el *arte sonoro*, donde se ha intervenido el paisaje desde el punto de vista artístico, generando nuevas dimensiones para protagonizar mediante la acción humana la construcción de un *paisaje Artealizado*¹. De esta manera, nuestra aproximación al concepto de paisaje ha sufrido una desconstrucción para configurarlo, teniendo en cuenta no solo el aspecto visual, sino las características más completas y complejas que lo conforman.

Según el pensamiento de algunos teóricos del paisaje, tenemos a; Eduardo Martínez de Pisón quien afirma que:

El paisaje es, pues, un ente geográfico dotado de soporte estructural, de forma, de rostro, complejo, mixto y, sobre todo vivo: no es materia fría, sino donde vivimos, no es solo escenario, sino parte del drama, no es pasivo, sino activo; no es estático, sino que cambia; no es solo objeto de contemplación, sino el lugar de acción (Martínez de Pisón, 2009, p.36).

Obtenemos un replanteamiento del concepto básico del paisaje y asimilamos los contenidos que hemos obviado, por lo que nuestra percepción frente a cualquier elemento va a ser distinta, ya no superficial e indiferente; sino desde una actitud atenta a su transformación. Así, nuestra relación con el paisaje emprende un proceso de acercamiento en cuanto a nuestro mirar, nuestro sentir y nuestro actuar; se establece una dinámica importante entre el ser humano y el paisaje habitado en forma de diálogo con el entorno que nos rodea. De acuerdo con Ingold (1993):

Un lugar debe su carácter a las experiencias que permite a aquellos que pasan su tiempo allí, las vistas, los sonidos y ciertamente los olores que constituyen su atmósfera específica. (...) Es a partir de este contexto relacional de la vinculación de las personas con el mundo, en el hecho de habitar, que cada lugar delinea su significación única. De esta forma, mientras que con el espacio los significados están unidos al mundo, en el paisaje estos significados son recuperados del mundo. (p.5)

Atravesamos una especie de revelación de formas que nos muestra el paisaje según nuestra intervención, por lo que enlazamos el espacio vivido con nuestro espíritu convirtiéndose en una participación material e inmaterial dentro de él.

1 Concepto dado por Alain Roger en su *Breve tratado sobre el paisaje*, donde se refiere a la artealización como directa, (in situ) es decir actuando sobre el territorio o indirecta, (in visu) por mediación de la mirada.

Joan Nogué en su libro *El paisaje en la cultura contemporánea* menciona que: "El arte del paisaje es un conjunto de formas y datos perceptivos, un producir y un fantasear. El ser humano modela territorios (...) elabora un universo de impresiones." (Nogué, 2007, p. 48). Todas estas impresiones se encuentran almacenadas en nuestra memoria y en nuestro interior, esta información se activa cuando nos encontramos frente a algo similar a lo ya vivido; y es así como nuestro cerebro organiza inmediatamente la creación de nuestro nuevo paisaje.

Estas consideraciones adquieren fuerza al identificar las modalidades específicas que configuran el paisaje, como espacio real presente y como representación de lo vivido. La conexión de ambas nos da la capacidad de sumar experiencias nuevas con experiencias vividas reelaborando nuestras interpretaciones de lugares y sucesos. Desde nuestra conciencia surge aquel sentimiento de respeto y la admiración por todo aquello que nos cobija con colores, sonidos y atmósferas. Esa sensibilización ante el paisaje nos coloca en un papel de compositores usando cada componente para crear nuestro paisaje. "Cada paisaje pertenece al hombre, a su actividad, a su libertad, a su ser artífice que crea, modifica, construye y transforma a través del talento, la imaginación y la técnica" (Milani, 2005, p.50).

Siguiendo esta línea de definiciones podemos mencionar que el paisaje es un todo lleno de historia, transformación y cultura en la cual el artista tomarán estos nuevos contenidos teóricos para construirlo, comprenderlo y magnificarlo a través de su práctica artística. Además, cada intervención artística dentro del paisaje con el paso del tiempo se convierte y se transforma, llevándonos al terreno de la temporalidad para su construcción antrópica.

Temporalidad del Paisaje

La temporalidad del paisaje hace referencia directamente al tiempo, a ello se suma la noción del ser humano sobre el paisaje, de manera que su concepto viene a ser tratado desde una mirada personal, que se va determinando desde su nacimiento hasta su muerte mediante los espacios y lugares habitados por el mismo.

La auténtica labor de creación y construcción es, pues, desplazada al interior del sujeto, allí donde el recuerdo y la imaginación han de dar continuación a aquello que en un determinado momento no era

sino mero impulso. (...) esto es, su devenir individual marcado por la historia. (Jakob, 2016, p.33)

Los acontecimientos vividos frente al paisaje exigen la presencia de un observador en un espacio y tiempo; por lo que los afectos producidos en aquel suceso se expresan a través del recuerdo, esto nace de la relación individual que tenemos cada uno con nuestro entorno, por lo que el pasado y un futuro actúan sobre el eterno ahora.

Podemos sostener que cada percepción es al mismo tiempo una proyección de las cosas percibidas. Percibir es también una manera de proyectarse en una realidad determinada, sintetizarla o interiorizarla y representarla a través del espacio y tiempo. (Nogué, 2008, p.50)

Si entendemos el paisaje como interacción e interferencia dinámica con nuestro contexto, nuestra percepción del paisaje deviene de manera poli-sensorial. Al mirar, escuchar, y tocar nuestro entorno nos diluimos en él, a medida que nos involucramos con el contexto social, cultural, y estético; creamos interconexiones que se relacionan mutuamente para forjarlo y construirlo. En palabras de Tim Ingold:

El paisaje (...) no es una totalidad sobre la que usted o quien sea pueda llevar la mirada; es más bien el mundo en cuyo interior nos posicionamos adoptando un punto de vista sobre lo que nos rodea. Y es en el contexto de dicha implicación atenta al paisaje, como la imaginación humana trabaja, elaborando ideas sobre él. (Besse, 2010, p.5)

Las ideas que elevamos en nuestra imaginación sobre el paisaje hablan de nuestra manera de vivirlo. Por ello el espacio temporal del paisaje lo empiezo a concebir desde mi propio cuerpo; habito un lugar y formó parte de un paisaje. Al habitar como individuo, habitan los sonidos que desprendo y los sonidos crean espacios, por ello “los paisajes están en perpetua construcción” (Ingold, 1993). El movimiento desprende energía y la energía desprende vida identificando al sonido como la clave primordial entre el tiempo y el espacio.

“El sonido (...), está sujeto a la propiedad de un rápido desvanecimiento: acelerando hacia afuera de su punto de emisión, y disipándose a medida que avanza, está presente solo de una manera momentánea para nuestros sentidos”. (Ingold, 1993, p.11). Estas resonancias adquiridas en el paisaje se desarrollan a lo

largo de nuestro tránsito por el mundo, a medida que estos sonidos transcurren, van cobrando vida en nuestra memoria una vez que la audición de aquello termina.

Tim Ingold, indica que la temporalidad consiste en el desarrollo de los patrones de resonancia resultantes haciendo una correspondencia con la forma de vida social entre los seres humanos. Es decir, que la resonancia como la armonización rítmica de la atención mutua existe como interactividad de su propio habitar (Ingold, 1993, p.13).

Jean Marc Besse (2010) menciona lo siguiente:

Aunque miremos el paisaje, no podemos pretender mirarlo desde el exterior (...) Lo miramos desde el interior, por decirlo de algún modo, estamos en los pliegues del mundo, lo que mejor corresponde a la noción de una implicación en el mundo” (p. 6)

Estamos sumergidos en todos los componentes del paisaje y nuestro cuerpo contribuye a su construcción con todos nuestros despliegues del diario vivir así, podemos decir que la temporalidad del paisaje, va de la mano con el espacio sonoro y se influyen entre sí.

Del Espacio Visual al Espacio Sonoro (Ver con los Oídos)

El sonido y la imagen son elementos cotidianos de la vida que usamos a cada instante, comúnmente percibimos el paisaje primero visualmente y luego asimilamos los demás elementos que lo constituyen. Nuestra memoria nos permite asociar cada sonido a una imagen específica y la estructuramos según nuestras ideas y pensamientos. Si se reduce lo espacial a una simple visualidad, el mundo y nuestra experiencia del mismo quedan empobrecidos.

Para mirar un espacio, este no necesita hacer nada, ya que para ser percibido por cada uno de nosotros requerimos del reflejo de la luz sobre las superficies externas donde dirigimos nuestra vista; pero tenemos en cuenta que este espacio contiene componentes sonoros que actúan de forma activa y fugaz. Así identificamos que el espacio sonoro existe gracias al movimiento de aquellos elementos que lo componen. Para ser notados y habitados estos espacios se necesita de un agente que no solamente mira; sino que también escucha y siente en donde se encuentra.

El espacio visual se relaciona directamente con el espacio sonoro y forman parte de una misma configuración; pero para encontrar su plenitud debemos acudir a todos nuestros modos sensoriales y así enriquecer nuestra experiencia de habitante.

Los sonidos me hablan de espacios, sean grandes o pequeños, estrechos o amplios, interiores o exteriores. Los ecos y la reverberación me brindan información acerca de superficies y obstáculos. Con un poco de práctica puedo comenzar a oír "sombras acústicas", tal como hacen los ciegos. (Schafer, 2009)².

El sonido nos brinda información y nos puede guiar de diversas maneras; así el espacio sonoro es una de las primeras manifestaciones del ser humano, informando que habita en un lugar; esta sonoridad se dispersa en el espacio y además de evidenciar nuestra presencia; nos orienta dándonos un esbozo de todo lo que nos rodea.

Entre las diversas cualidades que componen el paisaje, los factores sonoros ayudan al ser humano a desarrollarse dentro de un territorio siendo así, el sonido viene a ser un medio importante de vinculación social con cada entorno habitado o por conocer. Sin embargo, un espacio sonoro no se puede poseer, constituye un espacio compartido con los habitantes los cuales reciben señales audibles. El entendimiento de estas señas audibles y la percepción sonora incide en una integración de diversas atmósferas sonoras.

Murray Schafer reflexiona al decir que "el entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información... el silencio es un estado positivo... me gustaría ver que dejamos de manosear torpemente los sonidos y comenzamos a tratarlos como objetos preciosos" (Cabrelles, 2006). Considerando los sonidos como objetos preciosos, tenemos un sinnúmero de posibilidades para disfrutar de aquellas tonalidades y volúmenes específicos que sintonizamos durante nuestra existencia en el paisaje; pero para ello debemos poner en práctica una escucha consciente, mantener un oído alerta para apreciar todas estas manifestaciones sonoras presentes en el espacio que habitamos.

2 Conferencia magistral "Nunca he visto un sonido" ofrecida por el compositor Canadiense R. Murray Schafer el 25 de marzo del 2009 en el "Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción" realizada en la fonoteca Nacional de la ciudad de México. Traducción tomada de: Proyecto Paisaje sonoro de Uruguay / eMe - Paisaje Sonoro (eumus.edu.uy)

El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído (Schafer, 2009)³.

Es por ello que el sonido se propaga y puede encontrarse en varios lugares a la vez, este espacio resuena; por ejemplo; en este momento me encuentro escribiendo este párrafo, y a la vez estoy escuchando el sonido de mis dedos pulsando el teclado; desde mi mesa y mi silla sin necesidad de moverme escucho diferentes sonidos fuera de mi ventana; el motor de una moto, los cantos de los pájaros; el sople del viento, el sonido de las puertas de los autos, el llanto de un niño, y ciertos murmullos de la gente. No los estoy viendo, pero sé que están ahí; gracias al espacio sonoro que ocupó junto con aquellos elementos que acabo de describir.

Javier Ariza en su libro *Las imágenes del sonido* cita al colectivo Fluxus, conformado por un grupo de artistas como: La Monte Young, Nam June Park, Benjamín Patterson, Wolf Vostell, entre otros; que se interesan por el sonido y los performances. A mediados de los años setenta el colectivo organiza exhibiciones que muestran diversos géneros entre los cuales se encuentran incluidos los ambientes sonoros. Estos espacios son creados en correspondencia con el sonido y las cualidades del lugar en las que se encuentra por lo que podemos ver claramente que el sonido actúa como una materia que ocupa el espacio, se amolda completamente a él, se ajusta y define el espacio (Ariza, 2008, p.170).

Podemos citar el ejemplo a Alvin Lucer con su obra *I'm sitting in a room*. "Su partitura tiene como objeto obtener la traducción acústica de determinado espacio a través de las sucesivas grabaciones del sonido de una misma voz que se repite continuamente: *I'm sitting in a room*" (Ariza, 2008, p.170). Con esta producción vemos claramente como el espacio se esparce por toda la habitación y a la vez cada grabación superpuesta con las características resonantes del lugar. Por lo que llegamos a comprender la capacidad que tiene el sonido de definir un espacio. Alan Kaprow, quien desarrolló los happenings, el performance y

3 Conferencia magistral "Nunca he visto un sonido" ofrecida por el compositor Canadiense R. Murray Schafer el 25 de marzo del 2009 en el "Foro Mundial de Ecología Acústica. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción" realizada en la fonoteca Nacional de la ciudad de México. Traducción tomada de: Proyecto Paisaje sonoro de Uruguay / eMe - Paisaje Sonoro (eumus.edu.uy)

las instalaciones artísticas comenzó a introducir el sonido en sus obras, por lo que esto le permitió experimentar los efectos de la interacción del público con las voces, acciones y sonidos evidenciando una transformación perceptiva del ambiente.

Es así como las performances e instalaciones artísticas viene a manifestarse creando espacios sonoros para estimular la mente del espectador vinculando los ideales del artista con la obra. Ahora pasemos a los componentes principales que permiten la existencia del espacio sonoro, el silencio y el ruido; palabras de gran peso para los compositores y artistas contemporáneos, quienes vieron en el silencio y el ruido objeto de estudio y creación.

Silencio y Ruido

“El silencio es un bolso lleno de posibilidades.”

Murray Schafer

El silencio, hecho indispensable para que dé espacio a la percepción de los sonidos o ruidos; podría decirse que el silencio es el medio esencial entre el ser humano y los sonidos. En términos musicales el silencio es parte de la notación musical, cada figura denota un silencio, y esto permite que surja un tejido discursivo de la música en donde suscita un realce al sonido después de un silencio. “La toma de conciencia del silencio que estructura el discurso musical da una dirección y una fuerza a la interpretación musical” (Arroyave, 2011, p.143).

Es por ello que se lo considera fundamental dentro de las composiciones musicales. Pero ¿Qué decimos del silencio en nuestro vivir? ¿Realmente tenemos momentos de silencio?, ¿Podemos percibir el sonido del silencio? ¿Qué encontramos a partir del silencio?, las respuestas a estas cuestiones son las que nos permiten darnos cuenta de nuestro espacio, entorno y experiencias; por consiguiente, el silencio es el paso a la escucha consciente.

El artista y compositor John Cage; después de experimentar con la cámara anecoica instalada por la Universidad de Harvard, en Boston; se encuentra con la sorpresa de que, a pesar de encontrarse aislado de todo sonido para vivir el silencio, empezó a escuchar dos sonidos, uno agudo que correspondía a la acción

de su sistema nervioso y otro grave que pertenecía a la circulación de su sangre por los latidos del corazón; a partir de este suceso afirma que el silencio no existe por lo que su concepción en cuanto a la música, el sonido y el silencio da un giro significativo. (Ariza, 2008, p.43)

Es oportuno nombrar que a raíz de esta experiencia Cage realiza una composición para piano denominada 4'33". Con esta obra el público se pone en posición de escuchar en un concierto lo que no oye habitualmente. "El compositor enseña a escuchar las formas de un silencio que no es la ausencia de sonidos, sino un grado de percepción específica (...) Cage dirige la atención y sobre todo la intención del que escucha" (Arroyave, 2011, p.145). Al poner a las personas en un estado extraño a la cotidianidad; como el de asistir a un concierto y no escuchar ningún sonido del instrumento; permitió dar cabida a los sonidos del propio público a la espera de que suceda algo, generando en los espectadores preguntarse, cuestionarse y reflexionar la situación en que los ha puesto Cage.

Con la obra 4'33', el papel que juega el intérprete y el oyente se coloca en la misma posición de manera que la música que la compone surge de la escucha de los sonidos del ambiente, así sintetiza exactamente la idea de demostrar que no existe el silencio en el concepto de silencio como ausencia de sonido, resaltando que este está lleno de sonidos accidentales. (Ariza, 2008, p.48).

Este sentido del silencio ha dado cabida para que muchos compositores la tomen en cuenta dentro de la música experimental y de la misma manera muchos artistas usan el silencio como parte fundamental de la obra. En el caso de mi obra *Devenir de afectos* el silencio da lugar al performance sonoro que presento en donde el público experimenta un espacio sonoro que los induce a una reconstrucción de lo que sugiere, el paisaje.

El artista Italiano Luigi Russolo, en 1913 escribe un manifiesto sobre el arte de los ruidos, en donde al iniciar su escrito pone énfasis en el silencio.

La vida Antigua fue toda silencio, en el siglo diecinueve con la invención de las máquinas, nació el ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos la vida se desarrolló en o, la sumo en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados, Ya que exceptuando los movimientos

telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa (Russolo, 1913, p. 8).

Es evidente, cómo a partir de la revolución industrial, el mundo sonoro en donde habitaron nuestros antepasados dio un cambio, la irrupción de sonidos que ellos no estaban acostumbrados. Ahora, la vida del ser humano está rodeada de ruido. Russolo ha mirado su potencial para generar un nuevo arte. Esta revolución ruidística se produce por la necesidad de ampliar y enriquecer el campo de los sonidos a través del sonido-ruido como consecuencia de las nuevas variedades de timbres, por lo que el manifiesto escrito por Russolo dirigido al músico Patrella formulando la utilización del ruido dentro del contexto musical dará peso al Futurismo (Ariza, 2008, p.29).

“Todas las manifestaciones de nuestra vida van acompañadas de ruido, El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma” (Russolo, 1913, p.12). Desde que nacemos, estamos en constante encuentro con el ruido, aprendemos a reconocerlo según la máquina promotora del sonido-ruido, sin embargo, debido a la cotidianidad tendemos a asimilarlos y nos acoplamos hasta pasarlos por alto; pero se trata de estar con el oído alerta, para identificar diferentes expresiones sonoras de nuestro entorno.

A Cage, el plantear su obra con el silencio lo llevó a expandir su interés por trabajar con todos los sonidos y ruidos queriendo desvincularse de la tonalidad totalmente con el objetivo de dar entrada a todos los ruidos posibles. Por lo que en palabras de Cage menciona: “donde quiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos, descubrimos que es fascinante” (Ariza, 2008, p.43).

George Brecht, artista miembro del Fluxus, realizó su obra *bordeline art* que incluía sonidos difícilmente audibles, suspiros difícilmente percibidos. La partitura describe órdenes por cada instrumento, para la partitura “Organ piece” contiene solamente la palabra órgano. Su solo de flauta consiste en la frase “disassembling/assembling”, el solo para violín se indica solamente pulir el instrumento; la pieza para piano consiste en poner un vaso sobre el instrumento, este cuarteto de cuerdas los músicos deben darse la mano. (Arroyave, 2011, p.148). Con ello los artistas empiezan a usar gestos mediante los cuales invitan al público a estar atentos a los ruidos provocados por cada movimiento.

Paisaje Sonoro

El sonido llega a lugares a los que la vista no puede.

El sonido se zambulle por debajo de la superficie.

El sonido penetra hasta el corazón de las cosas.

Murray Schafer.

Diariamente estamos inmersos bajo los sonidos, los zumbidos, murmullos, cantos de las aves, estruendos, riachuelos, olas; los ruidos de la ciudad, etc... todos ellos son una paleta de intensidades, timbres, duraciones, y matices que puede resonar en todo nuestro cuerpo a medida en que se conocen diferentes lugares.

Sin embargo, cuando nos acostumbramos a oír ciertos sonidos, esto nos hace perder parte de nuestra escucha sensible; es por esto que personas que viven a diario el ruido de la ciudad perciben o se sienten atraídos más a los sonidos que nos brindan los medios naturales, Es así, que para apreciar los distintos paisajes sonoros debemos educar nuestro oído y mantener una escucha consciente sintiendo cada sonido que nos rodea.

De esta manera podemos definir el paisaje sonoro como un conjunto de sonidos que caracterizan de manera peculiar cada lugar del mundo. Por lo que no podemos dejar de mencionar al compositor canadiense Murray Schafer; quien desarrolló e investigó el concepto de paisaje sonoro, a él le debemos este valioso concepto.

Murray Schafer atiende a su preocupación por la ecología acústica; "nos invita a escuchar el mundo como si fuera una gran composición musical" (Barrios, Ruiz, 2014, p. 59) dando una distinción a los sonidos de alta calidad (sonidos de espacios rurales) y baja calidad (sonidos de espacios urbanos).

Lo primero que observamos cuando estudiamos un paisaje sonoro silvestre o incluso un paisaje rural o aldeano es que resulta más silencioso que de la ciudad moderna y sin embargo esto no se debe a que falte en él la vida. Todo parece indicar más bien que los sonidos están sujetos a ciclos de actividad y de reposo. Los productores de sonido parecen saber cuándo deben actuar y cuándo deben callarse. (Schafer, 1976, p,5)

Hemos de notar, que la sabiduría propia de un lugar silvestre o rural mantiene de manera natural el control acústico produciendo una especie de concierto sonoro armonioso, donde cada elemento que lo compone sabe cuándo intervenir; esto responde al valor de los sonidos de alta calidad, los cuales son nítidos; al no tener la interferencia de ruido, nos brinda la riqueza, variedad y orden sonoro de aquellos lugares.

Un claro ejemplo de la descripción de presenciar la armonía del paisaje sonoro la encontramos en el libro de Henry David Thoreau, *WALDEN* La vida en el bosque; su narración nace desde la propia experiencia tras su decisión de vivir en el bosque durante dos años, por lo que enfatizó las palabras donde describe su vivencia profunda de los sonidos que le brindaron su estancia en el bosque:

En medio de la lluvia suave (...) noté de pronto la existencia de una sociedad dulce y benéfica en la naturaleza, en el golpe acompasado de las gotas y en cada sonido y vista alrededor de mi casa, (...) como si se tratara de toda una atmósfera que me mantenía. (Thoreau, 1854, p. 26)

Las ardillas coloradas (...) lanzaban los oídos más extraños que jamás he oído; cloqueos y gorgojeos y gorgoteos y piruetas vocales (...) ellas trinaban desafiando a la humanidad. (...) Los débiles trinos plateados que se oyen en los campos húmedos y parcialmente desnudos procedentes del azulejo, del gorrión cantor y del malvís, parecían como si los últimos copos del invierno tintinearan al caer. (...) Los arroyos cantan villancicos y gozos a la primavera. (...) El sonido de la caída de la nieve en fusión se oye en todas las cañadas y el hielo se disuelve de prisa en las lagunas. (Thoreau, 1854, p.35)

Aquellas apreciaciones por Thoreau evidencia que el bosque funciona como una gran sinfonía manifestando los sonidos en un equilibrio donde mantienen su armonía, el público de aquel gran concierto fue él, solo necesitamos querer relacionarnos más con los lugares para disfrutar de aquellos paisajes sonoros.

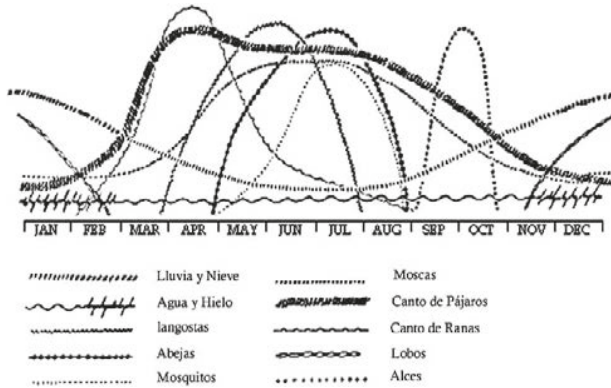


Figura SEQ figura * ARABIC 4 Diagrama del paisaje sonoro natural, según las estaciones de la costa canadiense del pacífico.

Fuente: R Murray Schafer, Vancouver

Las investigaciones realizadas por Murray Schafer y el World Soundscape Project han propiciado la documentación de ambientes acústicos para generar conciencia sobre la importancia del paisaje sonoro. Schafer tras la escucha de estas grabaciones experimentó observar la evolución sonora de la ciudad a lo largo de 20 años por lo que identificó y nombró elementos que conforman la comunidad acústica (figura 4). (García, 2012, p.107)

A partir de la revolución industrial es donde el ambiente acústico empieza a tener sonidos de las máquinas y artefactos electrónicos los cuales se superponen en el espacio de la ciudad y provoca la dificultad de distinción de sonidos específicos; esto es lo que llamamos los sonidos de baja calidad por lo que la conglomeración de variedad de ruidos al mismo tiempo incapacita la percepción de la frecuencia de sonidos individuales.

En el mundo actual, los sonidos más fuertes y más persistentes son los de la tecnología moderna. Ellos son los que están destruyendo nuestra capacidad auditiva, perturbando los ritmos naturales de nuestra vida y pulverizando la tranquilidad de las palabras en todos los idiomas. Para recuperar la belleza y el equilibrio del paisaje sonoro, será preciso primero dominar a las máquinas. (Schafer, 1976, p.8)

Este equilibrio del paisaje sonoro lo encontraremos desde la actitud del ser humano con una escucha crítica de los ruidos que nos rodean, comprendiendo nuestra manera de relacionarnos con nuestro entorno.

Los paisajes sonoros desarrollados por artistas, han sido constituidos a través del registro y archivo sonoro de distintos lugares y, por otro lado, registrando sonidos y realizando una composición de aquellos sonidos recogidos del entorno.

La experiencia de trasladarse a otros lugares a través del sonido o descontextualizar un lugar por otro es posible gracias a las cualidades estéticas que lo componen. Y es aquí donde acudo a mi obra *Devenir de afectos* en la que por medio de un performance desarrolló un paisaje sonoro.

El desarrollo del performance *Devenir de afectos*, se basa en experimentar un paisaje a través del oído, la secuencia sonora para esta obra surge, por las diferentes posibilidades sonoras emitidas desde el cuerpo; los sonidos desprendidos por los cuerpos humanos evocan diferentes atmósferas del paisaje, aquí cada participante es considerado como un instrumento sonoro, dirigidos por el artista. Los sonidos son percibidos en vivo por el público con los ojos vendados, lo que resalto como algo fundamental, ya que el efecto no es el mismo con una grabación sonora. Nuestro cuerpo es capaz de sentir las energías de otros cuerpos. Aunque el público no conoce la fuente sonora, lo interesante es que perciba además de los sonidos la energía que se desplaza alrededor de ellos.



figura SEQ figura * ARABIC 5 Público con la vista cubierta para agudizar la escucha del performance sonoro DEVENIR DE AFECTOS

Fuente: Archivo fotográfico de la autora

Cabe resaltar que la concepción del paisaje sonoro en *Devenir de afectos* parte de mi configuración personal acerca de los sonidos del paisaje, es por ello que a la hora de ejecutar el performance los receptores del sonido; el público siente

de manera personal la experiencia sonora, cada individuo asume el paisaje sonoro según su memoria y su relación con cada sonido escuchado.

En efecto, el paisaje sonoro se refiere a la percepción del ser humano frente a los estímulos sonoros que nos rodean. Dado que el paisaje también es audible, se somete a la apreciación de sus diferentes componentes enfatizando el sentido auditivo, para determinar la identidad sonora de los distintos ambientes producidos por el paisaje, siendo un reflejo íntimo de condiciones sociales, tecnológicas, políticas y naturales.

Conclusiones

La escucha profunda a partir del silencio, elemento que constituye en su acción un espacio resonante con el que me he relacionado y se relacionan los espectadores, nos lleva a incrementar nuestra idea de paisaje y percibirlo de una manera más integral es así que se evidenció diferentes posibilidades artísticas para aproximarnos al paisaje desde sus dimensiones sonoras

Conocemos cuan sugerente puede ser un sonido por lo que mediante el paisaje sonoro podemos viajar mentalmente a diversos sitios de nuestro paisaje interior, incluso podemos llegar a vivirlo según el grado de inmersión por parte del espectador.

El cuerpo es un factor potente dentro del arte, pues es un instrumento lleno de resonancias que nos faculta para el desarrollo de performances, estas acciones capturan la atención del público dejando registros marcados, ya sea provocaciones o situaciones que les permite atravesar una experiencia.

Por último, el paisaje es un contenedor de múltiples experiencias estéticas; vivirlo con todos nuestros sentidos ayuda a tener un sentir de plenitud, por lo que la inspiración para cada obra es a partir de vivencias dadas por el paisaje.

Referencias

- Ariza, J, (2008). *Las Imágenes Del Sonido: Una Lectura Plurisensorial en el Arte Del Siglo XX*. Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.
- Martínez De Pisón, E, (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Nogué, J, (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Schafer, R., Cazorla, V.G, (2013) *El Paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona, España: Intermedio.
- Documentos en línea:
- Arroyave, M. (2013) “¡Silencio!... Se escucha el silencio” Calle 14: *Revista de investigación en el campo del arte*. [en línea] Vol. 8, N°. 11 págs. 140-153 [Consulta: 09-08-2018] Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4745483>
- Barrios, G; Ruiz, C, (2014) “*El paisaje sonoro y sus elementos*” *Quehacer científico* [en línea] Chiapas, México. [Consulta: 12-06-2018] Disponible en: http://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA_QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf
- Ingold, T. (1993) *La temporalidad del paisaje*. Trad. Lepori [en línea] [Consulta: 20-07-2018] <https://es.scribd.com/document/230355049/INGOLD-La-Temporalidad-Del-Paisaje-Trad-Lepori>
- Pardo, C. (2008). “*La escucha en continuidad*” *Contrastes*, Suplemento. [en línea] N°. 13, págs. 139-157 [Consulta: 10-06-2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2745538>
- Russolo, L. (1913) “*El arte de los ruidos*”. Manifiesto futurista. [en línea] N° 3, págs. 8-15 [Consulta: 24-08-2018] Disponible en: https://www.monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf
- Schafer, R. (1976). “*El mundo del sonido. Los sonidos del mundo*” UNESCO, El Correo [en línea] N° 11, págs. 4-8 [Consulta:20-06-2018] Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000748/074828so.pdf>

KARLA ORTEGA VALLEJO

Festival Internacional de Música “Loja – Ecuador”

kajorva@hotmail.com

Es intérprete de flauta y pícolo en la Orquesta Sinfónica de Loja, se desempeña como coordinadora de la sección de artes musicales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo de Loja y ha sido directora del Festival Internacional de Música “Loja – Ecuador” en sus nueve ediciones. Tiene un Diplomado en Gestión Cultural en la FLACSO Sede Quito; ha sido condecorada como Mujer destacada en el Arte por la Corporación de Estímulo y Capacitación Integral de la Mujer 2018 y recibió la Condecoración Segundo Cueva Celi de la CCE Loja en 2019. Dentro de su trabajo como intérprete ha realizado varias colaboraciones y estrenos de obras de compositores locales e internacionales.

La Música Unida al Teatro y Otras Artes como Recurso Didáctico. Experiencias Artísticas

Resumen

Este artículo explora, desde la práctica, el proceso de uno de los formatos adoptados por el Colectivo FIM Loja para la contribución en la enseñanza de la música en la comunidad lojana, dentro de las actividades que se realizan con el Festival Internacional de Música en Loja; todo esto resaltando la importancia de hacer un seguimiento en el proceso de creación artística, como parte de un cambio en la concepción de la investigación en nuestro campo cultural, en donde la observación, experimentación y comunicación de sus prácticas es primordial para el logro de objetivos; lo que conlleva a un hacer organizado y con propósito dentro de un proyecto con fines didácticos.

Palabras clave: Música – concierto didáctico – creación artística

Abstract

This article explores, from practice, the process of one of the formats adopted by the FIM Loja Collective for the contribution in the teaching of music in the Loja community within the activities carried out with the international music festival in Loja. Highlighting the importance of monitoring the entire process of artistic creation, as part of a change in the conception of research in our cultural field, where observation, experimentation and communication of their practices is essential for the achievement of objectives; which leads to an organized and purposeful doing within a project with didactic purposes.

Keywords: Music - educational concert - artistic creation

Introducción

Como un Colectivo de músicos y gestores culturales, llevamos a cabo el proyecto FIM “Loja – Ecuador”, que tengo la alegría de liderar desde el año 2011, el principal enfoque del proyecto es la realización de un festival dedicado a la difusión y al aprendizaje de la música académica.

Uno de nuestros programas más importantes es la formación de públicos y, para poderlo implementar, las preguntas más importantes que nos planteamos son:

¿Cómo Hacerlo? ¿Cómo Contribuir en el Aprendizaje de la Música y Repercutir en la Formación de Nuevos Públicos?

La respuesta a estas preguntas fue casi inmediata, emplear los conciertos didácticos como una herramienta para cumplir con este objetivo.

Sin embargo, el segundo paso fue respondernos ¿cómo llegar con éxito a los espectadores?, ¿cómo captar la atención del nuestro público mientras se enseña?

Tomaré como reflexión de nuestra posición al respondernos nuestras preguntas, lo manifestado por Fontelles:

Por lo que respecta al uso específico de la Didáctica dentro de la Enseñanza Musical entraríamos, pues, en la dimensión artística de aquella llenándola de la subjetividad propia que comporta toda comunicación humana y, por extensión, toda comunicación artística. En este caso Didáctica de la Música 7 concreto, el componente artístico de la Didáctica tendría cierta similitud con el significado de interpretación, de 'performance' que conlleva cualquier acto de enseñar, acto que contará con un proceso y unos resultados siempre basados en la incertidumbre. (Fontelles:2019;6-7)

Por ello, entendiendo las subjetividades artísticas que involucran a la didáctica musical, nuestro enfoque se centró en el contenido a presentar, tomando los recursos lúdicos de otras expresiones en del arte y delimitando el objetivo al que queremos llegar con cada concierto didáctico.

Como resultado a lo largo de nuestros diez años de experiencia en practicar el *aprendizaje por objetivos*, es el siguiente:

- Fusión Música - títeres

Objetivo: conocer ensambles de instrumentos de viento y cuerdas, a través del juego y conversaciones de los títeres con los niños.

- Música - ballet folclórico

Objetivo: reconocer los géneros musicales ecuatorianos a través del baile.
- Música - teatro y artes circenses

Objetivo: reconocer los timbres musicales de los instrumentos musicales a través de personajes asociados a cada instrumento musical
- Música – teatro – artes plásticas

Objetivo: unir la música a un aprendizaje de creación y entendimiento del movimiento y la pintura

En este artículo, nos enfocaremos en nuestra experiencia con los Conciertos didácticos que tomó el nombre de **“Cuentos en la Música”** al que ubicamos en el formato música – teatro y artes circenses.

Voy a contarles sobre el proceso de creación de esta obra, la puesta en escena y, finalmente, las reacciones del público; lo que en conjunto nos dio un espectro mucho mayor de lo importante del contenido para el cumplimiento del objetivo planteado, así como el impacto que pueden tener nuestras actividades en los niños.

Preproducción: Proceso de Creación

Para esta etapa se hizo necesario seguir los siguientes pasos:

1. Delimitar el objetivo con el que queremos llegar al público, en el caso práctico que estamos exponiendo, el objetivo principal es: enseñar a reconocer los diferentes timbres de los instrumentos musicales,

2. Determinar las actividades y recursos¹ necesarios para cumplir nuestros objetivos:

- **Formativas:** han de servir para educar.
- **Informativas:** nos ofrecerán información de todo aquello que envuelve el proceso enseñanza/aprendizaje.
- **Recreativas:** nos permitirán abordar el proceso de manera lúdica y entretenida.

1 FONTELLES, Vicent. *Didáctica de la Música*. [Tipos, Historia, Metodologías (tipos) y otros apuntes para clase] Pág. 26. 2019. Vicent Lluís Fontelles [PhD-Universitat de ValènciaFacultat de Magisteri/Departament de Didáctica de l'Expressió Musical, Plàstica Y Corporal]

- Motivadoras: deberá despertar el interés de los alumnos.

3. Nuestra pregunta para plantear un plan a seguir, fue ¿qué necesito para realizar mis ideas? Y, con base en las respuestas, se armó un esquema con metas a cumplir.

Objetivo reconocer los timbres musicales
Música – teatro – circo

Elección de cuentos
Elección qué instrumentos queremos enseñar
Asociamos un instrumento con un personaje
Flauta travesera – personaje “Rosa”
Oboe – personaje “Mosco”
Violín – personaje “Gato”
Trompeta – personaje “Trompeta”

Composición arreglos musicales

Guión que entrelaza los cuentos

4. Presupuesto

Una etapa importante en nuestra preproducción es la gestión de recursos; con ello, se puede planear una mayor o un menor despliegue para la puesta en escena.

Producción: Puesta en Escena

Con el esquema inicial de la etapa anterior, nos dedicamos a cumplir un cronograma con los siguientes pasos

1. Realización de composiciones y arreglos musicales
2. Elección y confección de trajes para cada personaje
3. Diseño de escenografía
4. Ensayos músicos y actores
5. Presentaciones

La puesta en escena de este concierto didáctico se puede adaptar a los espacios proporcionados por los beneficiarios, de tal manera que no haya una camisa de fuerza e impedimento para que los recursos sean un limitante en el aprendizaje.

Desarrollo de la obra:

Los niños entran al Teatro de forma divertida , de esta manera su experiencia cambia al sentir desde la llegada la alegría del juego.



Figura N 1:

Niños entran jugando al teatro

Fuente: archivo fotográfico de la autora

De una forma entretenida, el narrador va contando cada cuento, desarrollado entre juegos y melodías.



Figura N 2:

Narrador

Fuente: archivo fotográfico de la autora

Primer Cuento:

La Rosa que aprendió

Música: Carlos Ortega Salinas

Texto: Karla Ortega

Es un cuento que busca estimular en los niños la aceptación personal por medio de una serie de actitudes del personaje principal (La Rosa) y el jardinero que la cuida.

Instrumento principal: flauta traversa



Figura N 3:

flauta, Rosa y Jardinero

Fuente: archivo fotográfico de la autora

Segundo Cuento:**Un Mosquito entre las flores****Música: El vuelo del moscardón de Rimsky Korsakov****Arreglos: Karla Ortega**

Un mosquito vuela libremente en la naturaleza pasea entre las flores mientras disfruta el sol del día.

Con cromatismos y juegos de matices se muestran los sonidos de la naturaleza y de este pequeño insecto, volando entre las flores.

Instrumento principal: el oboe

**Figura N 4:**

Oboe y Mosquito

Fuente: archivo fotográfico de la autora

Tercer Cuento:

El juego del Gato

Música: The waltzing cat de L. Anderson

Arreglos: Vanessa Ortega

Despierta el amor de los niños por los animales, mostrando los juegos de un gato al caer la noche. En el escenario, un hermoso gato blanco juega con telas, captando la atención de todo el público.

Instrumento principal: el violín



Figura N 5:

Violines y personaje Gato

Fuente: archivo fotográfico de la autora

Cuarto Cuento:

El Espantapájaros

Música de Gerardo Guevara

Arreglos: Vanessa Ortega

Es este cuento, se muestra la imaginación natural de un niño, quien se prepara para dormir y, al caer en un sueño profundo, empieza a soñar.

En su sueño se hace amigo de un espantapájaros, juega con él toda la noche y, a la hora de despedirse, lo hacen con mucha tristeza.

El instrumento principal es el bugle, una variación de la trompeta.



Figura N 6.

Trompeta – espantapájaros y niño

Fuente: archivo fotográfico de la autora



Imagen 7:

Orquesta de Cámara del FIM Loja. Dirección: maestro Carlos Ortega.

Fuente: archivo fotográfico de la autora

Al salir de la obra, hay un espacio de interacción con los personajes, con el propósito de crear un mejor vínculo con lo vivido durante el concierto didáctico.



Figura N 8:

Encuentro con los personajes y los niños.

Fuente: archivo fotográfico de la autora

Postproducción: evaluaciones y conclusiones

En las conclusiones del artículo de Coessens², se da una pauta para entender la importancia de hacer un seguimiento en todo el proceso de creación de un concierto didáctico: “[...] el acto artístico está presente en todos los niveles de la práctica y de su expresión: creación, presentación, representación y recepción. La investigación artística necesita observación, experimentación y comunicación de sus temas y prácticas” (Cossens:2014, p. 42).

De otra manera, el trabajo quedaría suelto, una semilla sembrada sin observación, sin cuidado, difícilmente germinará. Asimismo, nuestro trabajo realizado no se abandona a medio camino, y, para ello, hemos realizado un seguimiento del impacto logrado.

2 Ghent Kathleen Coessens, Darla Crispin, and Luk Vaes. (Re-)Searching Artists in Artistic Research: Creating Fertile Ground for Experimentation at the Orpheus Institute, en Research and Research Education in Music Performance and Pedagogy. 2014

Además, nos hemos ayudado de algunas herramientas brindadas en la ejecución:

- Entrevistas de Canal Sur3, al término de uno de nuestros conciertos, en las que se pudieron recoger algunos comentarios de los niños y del público asistente:

Escuchar la expresión de uno de los niños asistentes: “Esto me impresionó, yo no pensaba que la música y los cuentos se juntaban³”; nos da una pauta de cómo la interacción en vivo con este tipo de conciertos puede influir en la percepción de la música en asociación con otras ramas, ya sean literarias o de teatro.

Otro factor que nos permitió medir la aceptación de los niños en el aprendizaje con este tipo de conciertos:

- Las reacciones del público durante el concierto.
- La interacción que se logra entre narrador y personajes como conectores con la música en vivo.
- La participación de los docentes tutores que acompañaron a los niños al concierto, ayudando luego a realizar una retroalimentación con conversaciones sobre la experiencia vivida en el teatro, durante el concierto y actividades como realizar dibujos sobre la obra.

Reflexión Final

La creación artística como producto de la investigación interdisciplinaria en artes es un camino necesario que hay que tomar en estos tiempos, donde se ha evolucionado en el sentido de ver a las expresiones artísticas como simples recursos para el entretenimiento.

Un trabajo concebido para brindar apoyo en el aprendizaje de los niños, uniendo a la música con el teatro y otras artes como recurso didáctico, nos permite a los artistas explorar un amplio terreno de creatividad, y aplicarla en el proceso de enseñanza-aprendizaje, además de ser un recurso tremendamente útil en la formación de un futuro público. El realizar un seguimiento de observación y análisis en la fase de post producción ha sido determinante para generar futuros

3 Canal Sur es la televisora local de la ciudad de Loja.

4 <https://www.youtube.com/watch?v=qM-QoP4kflg&t=10s>

recursos para la gestión y la investigación, tan importante para el conocimiento práctico en nuestro campo cultural.

Referencias

- Banco Fotográfico: *Festival FIM Loja*, Fotógrafo: Roberto González. 2020
- Fontelles, Vicent. *Didáctica de la Música*. [Tipos, Historia, Metodologías (tipos) y otros apuntes para clase] Pág. 26. 2019.
- Varios. Harrison, Scott D., Editor. *Research and Research Education in Music Performance and Pedagogy from Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education 11*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=qM-QoP4kflg&t=10s>

*EDUCACIÓN
MUSICAL*

YANELLA DUARTE PILA

Universidad de las Artes
yanella.duarte@uartes.edu.ec

Magister en Investigación Musical y Licenciada en Música en la especialidad de Canto Lírico del Instituto Superior de Artes de Cuba. También estudió Dirección coral en la Escuela Nacional de Instructores de Arte de Cuba. Actualmente trabaja en la Universidad de las Artes de Ecuador como profesora de Canto y por 11 años en el Centro gerontológico Arsenio de la Torre Marcillo donde tiene un coro de adultos mayores. Su área de estudio e investigación se ha centrado en el proceso de educación musical a través de coros de adultos mayores y grupos vulnerables de la población.

Educación Musical para Adultos Mayores. ¿Mito o Reto?

Resumen

El objetivo de esta investigación es establecer los referentes conceptuales de la práctica coral con adultos mayores, a través de competencias musicales, en un estudio de caso por espacio de 6 meses, efectuado con el coro de adultos mayores de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte. Para ello se tomó como referencia las competencias musicales y los estudios realizados en torno a esta etapa de vida. Como resultado, afloró el mejoramiento de la concentración y atención en el área cognitiva, volitiva, física y motriz, a través del contexto social en el que se desarrolla el adulto mayor, contribuyendo así al encuentro de saberes identitarios, en que se evidencia que la educación musical genera espacios para la inclusión en la sociedad desde cualquier ámbito, reforzando la identidad y dejando abierta la posibilidad de utilizar estas metodologías en contextos más amplios, con un evidente mejoramiento de la calidad de vida, a través de procesos biopsicosociales afines con el ciclo de vida.

Palabras clave: Comunidad, competencias musicales, canto coral, adulto mayor, identidad cultural.

Abstract

The objective of this research is to establish the conceptual referents of choral practice with older adults, through musical competitions, in a 6-month case study conducted with the choir of older adults at the Vicente Rocafuerte Lay University. For this, the musical competencies and the studies carried out around this stage of life were taken as a reference. As a result, I improve the concentration and attention in the cognitive, volitional, physical and motor areas through the social context in which the older adult develops. Thus, contributing to the meeting of identity knowledge where it is evident that music education generates spaces for inclusion in society from any field, reinforcing identity and leaving open the possibility of using these methodologies in broader contexts, with an evident improvement in quality of life, through biopsychosocial processes related to the life cycle.

Keywords: Community, music competences, choral singing, elderly, cultural identity.

Introducción

El canto coral ha existido desde los inicios de la humanidad. Las antiguas civilizaciones, Babilonia, Nínive, Tebas y Mesopotamia, realizaban la actividad coral como parte de su identidad cultural llevada a la práctica en los actos solemnes (Fernández, 2015). Por lo tanto, el coro era un medio de comunicación donde se trasmitía un mensaje; por ejemplo, adorar a los dioses, según dice Vite (2013). En periodos posteriores se componen y desarrollan diferentes tipos de obras para coros y conjuntos vocales, destacándose compositores como Bach, Händel y Beethoven.

El objetivo de este artículo es establecer los referentes conceptuales de la práctica coral a través de las competencias musicales, el quehacer comunitario y la importancia de la práctica coral para el restablecimiento de los procesos biopsicosociales, en las diferentes áreas de trabajo, la labor social y comunitaria que se hace con estos grupos, y formular planteamientos concretos sobre la educación musical para grupos vulnerables, en este caso de adultos mayores, en que se posesiona un sortilegio del mito sobre el aprendizaje.

Se pretende además mejorar la atención sostenida, selectiva y conducción sináptica a través del canto; generar un espacio creativo de aprendizaje a través de la práctica coral, utilizando los contenidos de las letras y analizando los sentimientos y emociones que provocan, e incluir procesos artísticos de desarrollos individual y grupal; para así mejorar la cohesión sociocultural a través de actividades en la comunidad y su entorno familiar, toma en consideración los estudios realizados en torno a las competencias musicales que presentaron los adultos mayores y específicamente las diferentes áreas de trabajo involucradas con el programa de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte.

La metodología que se utilizó en la investigación es descriptiva, se aplicaron fichas de seguimiento: encuestas y registros de aptitudes musicales, comprobando la evolución en el aprendizaje de las obras corales. La muestra está compuesta por 30 integrantes del coro mixto de adultos mayores, con un índice mayor de mujeres sobre hombres, estudiando así sus habilidades y destrezas vocales, para el desarrollo de las competencias musicales, pertinencia de grupo y bienestar social.

Marco Teórico

Del Bianco (2007) afirma que “La rítmica de Jaques-Dalcroze es un método de educación musical que relaciona los lazos naturales entre el movimiento corporal y el movimiento musical, llevando de este modo a la persona a desarrollar sus facultades artísticas” (p. 2).

Las aportaciones teóricas y metodológicas de Jaques-Dalcroze, a través del ritmo y el movimiento, relacionan las cualidades de la música como altura, duración, intensidad y timbre. Estas preparan al adulto mayor para la relación entre el movimiento y el espacio, aumentando así la capacidad auditiva y el instinto rítmico para expresarse en la ejecución musical. Su visión establece la relación entre la música y el ser humano, como parte integrante del aprendizaje ya sea teórico o práctico. En nuestro taller se utilizó el método de Carl Orff, que se basa en la relación del ritmo y lenguaje, y pone énfasis entre la expresión verbal, musical y corporal, utilizando canciones con gestos, escenas mímicas y demás recursos importantes para el restablecimiento, en este caso, de las habilidades del adulto mayor.

Ausubel (1983), por su parte, en su teoría del aprendizaje significativo plantea la posibilidad de atribuir significado a lo que se debe aprender a partir de lo que se ha asimilado, mediante la actualización de esquemas de conocimientos. Este aprendizaje privilegia la comprensión de lo que se aprende y nos da miras para integrarlo también al proceso de aprendizaje a través de su teoría. El adulto mayor posee un potencial de aprendizaje previo, que se puede desarrollar por medio de la interacción profesor – alumno, demostrando que es capaz de realizar muchas tareas y de seguir siendo útil a la sociedad. Requena (2008) hace una descripción del concepto, así: El constructivismo social tiene como premisa que cada función en el desarrollo cultural de las personas aparece doblemente: primero a nivel social y más tarde a nivel individual; al inicio, entre un grupo de personas (interpsicológico) y luego dentro de sí mismo (intrapsicológico) (p. 27).

El conocimiento siempre es constructivista porque se adquiere poco a poco a través del tiempo, y esto hace que el aprendizaje sea social, de identidad y generativo.

En la búsqueda hacia el tratamiento musicoterapéutico y el restablecimiento de los procesos biopsicosociales, consideramos que la resiliencia es un atributo importante a tratar en los adultos mayores:

Entre los conceptos de acercamiento, encontramos el de resiliencia, siendo esta la capacidad humana para enfrentar, sobreponerse y ser fortalecido o transformado por experiencias de adversidad (Melillo & Suárez 2001, p. 20); por otra parte, Luthar, Cicchetti y Becker (2000) nos dicen que la resiliencia es “un proceso dinámico que abarca la adaptación positiva dentro del contexto de una adversidad significativa” (p. 543); por ende, esto provoca que, en este caso, el adulto mayor sienta la necesidad de no fijar límites y ponerse a prueba constantemente en nuevas actividades, elemento fundamental en la calidad de vida en esta etapa. Por lo tanto, las diferentes manifestaciones artísticas suscitan experiencias estéticas, consecuentes con el nivel de aprendizaje del ser humano y, en la medida que este comprenda su realidad y sus limitaciones, podrá resolver sus estados y manifestarse de un mejor modo a través de la cultura, los pensamientos y las ideas.

Cuando hablamos de música y su función, Pellizzari y Rodríguez (2005) plantean que la principal función de la música estaría relacionada con la necesidad humana de expresar su mundo interno, utilizándola como un medio no referencial y polisemántico. Esto alude al concepto de musicopromoción de la salud, en que se mejora el comportamiento de la salud, la calidad de vida, la coordinación motriz, los movimientos de asociación, disociación y equilibrio. Asimismo, la discriminación auditiva, por medio del aprendizaje de los sonidos, hace que se recuerden y reproduzcan, en la adquisición de destrezas y expresión corporal, instrumentos importantes para el desarrollo de la locución, la expresión oral, la articulación y la vocalización en el canto.

Vaillancourt (2009) plantea diferentes definiciones sobre musicoterapia a través del término “terapias a través de las artes” que engloban además de la musicoterapia, la danza y el arte dramático. En este caso se incorpora un enfoque terapéutico en principios de la psicología y de las artes. Por otra parte, el arte terapia propone una experiencia creadora, lúdica, visual y auditiva; además, constituye una expresión del mismo sujeto no verbal y simbólico, favoreciendo el equilibrio emocional, experiencial, intelectual, perceptivo, corporal y estético.

En un recorrido hacia otras direcciones en el mundo, encontramos ciertos investigadores como Terrence Hays y Fernández Mayo, quienes plantean que la música coral tiene dos grandes aciertos, como son el efecto evocador o despliegue de sensibilidades de las emociones y recuerdos al oírla; y el otro, el divertirse y compartir en grupo, provocando el disfrute como herramienta de la medicina

preventiva. Indiscutiblemente, la música es un hecho sociocultural que va más allá de la época, las costumbres y las fronteras. En palabras de Fernández (2013) “Cantar en grupo no es la solución a todos los problemas, pero sí puede ser una herramienta útil al alcance de nuestra mano, que ayude a paliar esta realidad social” (p. 142).

Población y Muestra

La población diana en este caso son 30 adultos mayores con un rango de edad entre 60 y 94 años, que participan en un programa de adultos mayores en la Universidad Laica Vicente Rocafuerte, de Guayaquil, por espacio de 6 meses.

El tipo de muestras se hará bajo la modalidad de aleatorio simple, la entrada al taller es libre. Esta población generalmente no trabaja o son jubilados. Algunos integrantes presentan ciertas características como son depresión, dependencia familiar y alteración del sueño. Otros viven solos, son viudos o presentan bajo nivel de autoestima. En el taller se recogerán datos semanalmente, evaluando y analizando el desarrollo de ciertas habilidades musicales y su desempeño en la realización de las mismas.

El estudio contendrá procedimientos para el restablecimiento de habilidades musicales que los adultos mayores pierden con el tiempo. En este caso, la competencia rítmica corporal disminuye poco a poco, haciendo que nuestro cuerpo marche más lento. Los ejercicios rítmicos potenciarán las habilidades de atención y coordinación y las relaciones psicomotrices, restableciendo así las relaciones sociales, interpersonales e intrapersonales.

Otro aspecto importante es la memoria y su tratamiento a través de la música, en este caso, la memoria declarativa que se deriva de la memoria episódica, en que los recuerdos tienen tiempo y espacio. La memoria semántica que es cultural la vamos enriqueciendo con nuestra experiencia y, por supuesto, la procedural, para la adquisición de un registro vocal aceptable en la interpretación de obras corales a dos voces, en que se establezca una línea de canto adecuada de acuerdo con las condiciones vocales que presentan los adultos mayores en esta etapa de su vida. También se tratarán la articulación y el fraseo, así como la comunicación verbal y la no verbal.

Conocemos las limitaciones acústicas que presenta el adulto mayor en esta fase; pero, con la práctica constante, se disminuyen notablemente, desarrollando

su registro vocal desde la tesitura central hacia los agudos o graves, dependiendo del rango auditivo que conserve.

Variables e Instrumentos Aplicados

Los instrumentos de investigación incluyen encuestas semiestructuradas. Estas comprenden la identificación de los encuestados en lo que concierne a edad, sexo, ocupación, nivel educativo, experiencia coral, fichas de seguimiento, registro de aptitudes musicales y evolución en el aprendizaje de las obras corales. Se clasificaron las voces en dos grupos: primera voz y segunda voz. La muestra está integrada por 30 participantes del coro mixto de adultos mayores, con un índice mayor de mujeres sobre hombres. Se tomó de referencia la situación actual del adulto, los estudios realizados en torno a esta etapa y, específicamente, las diferentes áreas de trabajo que presenta el programa para mejorar la calidad de vida a través de ellos. Se utilizaron los siguientes recursos técnicos: piano, pizarrón, ordenador, proyector y aula de ensayo.

Tabla 1.

Cronograma de actividades

Actividad	Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Nov
Ficha de inicio programa- Encuesta						
Audiciones preliminares						
Ficha de seguimiento						
Entrevistas de satisfacción						
Comparación de fichas de inicio						
Mini mental						

Fuente: Elaboración Propia

1. Ficha de inicio de programa. Con este apartado se pretende reconocer la trayectoria en el programa y aspectos fundamentales de los integrantes.
2. Audiciones preliminares, para el reconocimiento de habilidades musicales de los integrantes del grupo. Este apartado proporcionó el reconocimiento de las habilidades musicales que poseían los integrantes en el inicio del curso.
3. Ficha de seguimiento. Habilidades musicales y sociales por espacio de 6 meses (24 semanas).
4. Entrevista de satisfacción.
5. Mini mental (relación de aspectos cognitivos).
6. Comparación de fichas de inicio.

Tabla 2.

Ficha de inicio de programa.

Edad	
De 60 a 70	8
De 70 a 80	12
De 80 a 90	8
Más de 90	2
Total	30 participantes
Participación en el programa de canto coral (años)	
<i>De 35 a 25</i>	4
<i>De 25 a 15</i>	7
<i>De 15 a 5</i>	8
Menos de 5	11
Total	30 participantes
Años de jubilación	
De 20 a 15	5
De 15 a 10	6
De 10 a 5	2
De 5 a 0	6
No son jubilados	11
Total	30 participantes

Participación en coros anteriormente	
Si	8
No	22
Total	30 participantes
Estudios / profesión	
<i>Nivel Superior</i>	15
<i>Nivel Medio</i>	6
<i>Nivel Básico</i>	9
<i>Total</i>	<i>30 participantes</i>

Fuente: Elaboración Propia

Para el siguiente análisis, 150 representa el 100 %, debido a que se evaluó a cada participante sobre una nota de 5 para cada ítem; entonces, analizamos los porcentajes en función del total alcanzado en cada ítem en conjunto, considerando que, si todos los participantes (30) obtienen la mejor nota, que es 5, obtendremos 150 como calificación grupal en cada uno de los 4 ítems, que será el 100 % con el que se calcularán los porcentajes. Confrontamos un porcentaje muy bajo en ritmo y entonación, aspectos importantes para el desarrollo del trabajo futuro.

Tabla 3.

Porcentaje de competencias musicales (Inicio)

Ritmo	Entonación	Expresión	Calidad vocal
88	92	128	105
59%	61%	85%	70%

Fuente: Elaboración Propia

Se recogieron datos semanalmente, evaluando y analizando el desarrollo de ciertas habilidades musicales. La selección de los integrantes del coro fue libre.

En el taller se propuso el desarrollo de las siguientes habilidades en los coristas:

Entonación. Es la habilidad que permite producir sonidos afinados con articulación y dicción (Gallardo, 2011). Competencia interpretativa expresiva.

Ritmo. Es la relación entre tiempo y movimiento. La organización de compases, pulsos y acentos determinando la forma en que el oyente percibe el ritmo y estructura de la obra.

Expresividad musical o Interpretación. Es la habilidad utilizada para la ejecución de dinámicas y gestos en sincronía con el tiempo. En el taller coral esta habilidad se empleó para inflexiones en la voz, el uso de matices y la interpretación.

Calidad vocal. Es el término utilizado para designar un conjunto de características o parámetros del timbre de la voz del individuo, en el empleo de sus condiciones físicas y psicológicas para la clasificación y emisión de la misma.

Resultados

La mayor participación en el taller, en lo referente a las edades, responde a personas entre 70 y 80 años, manteniéndose igual en las anteriores y posteriores edades, con una baja incidencia de personas de más de 90 años.

Las audiciones preliminares efectuadas en la semana de inducción arrojaron que hay un mayor número de mujeres que realizan la práctica coral sobre los hombres y el grupo se conforma, en su mayoría, de personas de entre 70 a 80 años. Se presentan más voces agudas que graves, y los porcentajes de competencias musicales o habilidades se manifiestan con una incidencia menor, sobre todo en el ritmo y entonación, siendo estos los porcentajes más bajos.

La Escala Mini Mental Lobo es un test de carácter cognitivo que se utiliza para detectar una posible demencia en pacientes geriátricos. Su implementación para el estudio arrojó los siguientes resultados: de 30 adultos mayores, 28 hicieron el test.

Funciones cognitivas afectadas en el grupo de estudio, según los resultados del Mini Mental de Lobo, realizado a 28 integrantes.

Tabla 4.

Escala Mini Mental

Función	N=28	%
Orientación temporal	1/28	3.57 %
Orientación espacial	6/28	21.43 %
Fijación	0	0 %
Concentración y cálculo	13/28	46.42 %
Memoria	5/28	17.86 %
Lenguaje y construcción	11/28	39.29 %

Fuente: Elaboración Propia

Según los datos obtenidos en el Mini Mental, que, de un grupo de 30 personas, fueron evaluadas 28, se presentan 6 casos con deterioro cognitivo, entre ligero déficit, y deterioro leve, presentándose 2 casos en la etapa de 70 a 80 y de 80 a 90 años de edad, respectivamente, y un caso en las etapas de 60 a 70 y de 90 o más, con un 21, 42 % de incidencia en el grupo de deterioro cognitivo.

Dicho esto, los resultados del cuadro de severidad de deterioro cognitivo manifiestan que la deficiencia mayor consiste en la concentración, cálculo y memoria por parte de los encuestados; este cuadro resume el porcentaje de equivocación en cada grupo de preguntas y respuestas. Apreciamos también que existen un 46.42 % con problemas de concentración y cálculo, casi la mitad de los integrantes del grupo; sin embargo, vemos que sí fijan ciertas palabras, cuando la atención es dirigida y motivada; en este caso, por actividades que les son de agrado. Otro problema que presentan los adultos mayores es la construcción de frases y el lenguaje, parte fundamental que comienza a deteriorarse a partir de esta edad, pero que debería tener seguimiento con actividades de terapia ocupacional.

Tabla 5.

Competencias musicales (final)

Ritmo	Entonación	Expresión	Calidad vocal
140	144	148	116
93%	96%	98%	77%

Fuente: Elaboración Propia

Como resultado final, se observó, en el desarrollo de las competencias musicales en este estudio de caso, un incremento de un 34 % en el ritmo; la entonación, un 35 %; la expresividad, un 13 %, y la calidad vocal de un 7 %, posibilitando mejores resultados en la propuesta artística final.

Con la realización del taller en el área cognitiva, los participantes mantuvieron la atención durante la actividad musical, ejercitando el lenguaje espontáneo y automático. Siguieron la melodía y el ritmo de las canciones con voz y movimiento, estimulando su memoria remota y operativa, a través del recuerdo de las letras de las canciones y hechos personales con una atención selectiva y afinada.

La conceptualización de los proyectos de vida supone el análisis de los procesos funcionales de la personalidad en la proyección de contenidos y direcciones específicas, flexibles y conformadoras de la realidad individual.

Esta consideración adecúa los procesos y relaciones de la sociedad para su consecución como proyecto de autorrealización. La entonación confluyó con el ritmo para ser un aspecto importante en el tratamiento auditivo en el aula. Otro aspecto importante fue la calibración emocional improvisada a través de juegos y dinámicas junto con el contacto visual, para establecer la conexión adecuada con el facilitador, haciendo evidente la necesidad de demostrar la importancia de esta preparación en las prácticas con adultos mayores, logrando así articular el trabajo con equipos multidisciplinarios para dar apoyo y complementar el trabajo coral.

El adulto mayor, antes de pertenecer a un grupo coral permanente, presenta un estado emocional voluble y frágil, que es el resultante de la dinámica familiar o la participación dentro de su entorno. Esta situación genera la necesidad

de demostrar que se den más oportunidades de interacción entre generaciones, con centros especializados en terapias y lineamientos hacia su fortalecimiento físico y espiritual y su relación con la familia, estableciendo su rol dentro de la sociedad y, así, mejorar su calidad de vida.

En la parte socioemocional, mantuvieron un estado anímico en progresión a través de sonrisas y actitudes cooperativas, pudiendo estabilizar la actividad emocional, interactuar con los compañeros y comunicarse en las actividades dentro y fuera de clases. Conservaron las actividades sociales primordiales como son aplaudir, así como el contacto físico y visual, lo que permitió elevar su autoestima y ánimo a partir de una experiencia nueva y exitosa, que les permitió mostrar seguridad y tranquilidad en las actividades.

En el área física motriz, se estimuló en los participantes las funciones respiratorias, además de su movilidad con los ejercicios de integración y animación sociocultural. Se mejoró la estimulación y el procesamiento secuencial de coordinación, la competencia psicomotora; es decir, equilibrio, coordinación perceptiva, motriz y rítmica y coordinación dinámica.

Conclusiones

El rescate de las tradiciones musicales propias de la identidad ecuatoriana permite conocer las dinámicas culturales y sociales en las que los adultos mayores vivieron en su juventud y, por lo tanto, mejora la comunicación entre las nuevas generaciones y los propios adultos mayores al entablar un diálogo recíproco.

El desarrollo de estrategias metodológicas enfocadas al aprendizaje de adultos mayores debe plantear objetivos diferentes a los que se generan con otro tipo de alumnado, ya que sus saberes se convierten en un referente metodológico en cualquier ámbito, proporcionando reconocimiento de los participantes, en su carácter de locutor e interlocutor y recontextualizando aspectos del conocimiento o la interacción colectiva a través de la música, con métodos de aprendizaje y herramientas transformadores que despiertan la curiosidad, comunicación y autoestima.

Así, el desarrollo del taller demostró que los adultos mayores tienen un mayor compromiso con las actividades que los involucran, o sea que no asisten por

una nota o calificación. Ellos están atentos a las indicaciones, proponen dinámicas durante los procesos de aprendizaje y, si no se sienten cómodos, lo hacen saber sin complejo ni temor.

- El desarrollo de aspectos rítmicos, melódicos y corporales motivó el aprendizaje musical a partir de sus propias vivencias.
- La enseñanza del canto coral en adultos mayores, como estrategia para el encuentro de saberes, evidencia que la educación musical genera espacios para la inclusión de los adultos mayores en la sociedad, dejando abierta la posibilidad de utilizar metodologías en diferentes contextos.
- La investigación logró demostrar, en términos generales, que la educación musical hacia adultos mayores representa una posibilidad de mejorar la calidad de vida, retardando así el deterioro de los procesos biopsicosociales, pero que no solo necesitan actividades recreacionales o de esparcimiento, sino que requieren también una atención integral de intervención y prevención, desde el ejercicio de responsabilidad social y planeamiento metodológico, a través de una visión sistémica, responsable e integral.

Aludiendo a los escritos de Pellizzari y Rodríguez (2005), en el concepto de musicopromoción de la salud, se plantea como la principal función de la música la relacionada con la expresividad del mundo interno, aportando al desenvolvimiento y comportamiento de la calidad de vida, la coordinación motriz, los movimientos de asociación y disociación y el equilibrio.

Sentir la música y lograr discriminar los sonidos hacen que recuerden y reproduzcan destrezas de expresión corporal, herramientas importantes para el desarrollo de la locución, la expresión oral, la articulación y la vocalización en el canto, asimismo la práctica de la rítmica Jaques-Dalcroze, método de educación musical que concierne al desarrollo entre el movimiento corporal y el movimiento musical. Y, sin dejar atrás a Ausubel, en su teoría del aprendizaje significativo, y Piaget, con el constructivismo del conocimiento, nos enmarcamos en el potencial que posee el adulto después de los 65 años de edad, ya que sus vivencias construyen, a través de lo aprendido, procesos reflexivos de enseñanza desde un conocimiento empírico hacia un conocimiento científico a través de las artes musicales.

Referencias

- Ausubel, D. (1983). Teoría del aprendizaje significativo. *Fascículos de CEIF*, 1, 1-10.
- Arcas, B. R. (1910). La profesionalización de la educación de personas adultas. *Revista Iberoamericana de Educación*, (54/4).
- Beaulieu, J. (1994). *Música, sonido y curación. Guía práctica de Musicoterapia*. Barcelona: Índigo
- Fernández, L. (1999). *El envejecimiento: ¿un fenómeno de nuestro tiempo? Escuela Abierta*, 3, 55-87.
- Fernández Herranz, N. S. (2014). *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas: percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. (Tesis de doctoral). Universidad Carlos III de Madrid, Madrid. Recuperada de <http://hdl.handle.net/10016/18185>
- Fernández, N. (2013). *Las agrupaciones corales y su contribución al bienestar de las personas percepción de las aportaciones del canto coral a través de una muestra de cantores*. (Tesis de doctorado). Universidad Carlos III de Madrid. Getafe.
- Gallardo, J. (2011). Gestualidad y música coral. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 3(5), 141-148.
- García, R. (2011). *Evaluación de las estrategias meta cognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su relación con el rendimiento académico musical*. (Tesis de doctorado). Universidad de Valencia. España.
- Gardner, H. (2016). *Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de cultura económica.
- Hays, T., Bright, R., & Minichiello, V. (2002). The contribution of music to positive aging: A review. *Journal of Aging and Identity*, 7(3), 165-175.
- López, N. (16 de septiembre de 2012). Competencias musicales básicas [web log post]. *metodológica para el trabajo coral a dos voces en los niveles octavo, noveno y do* (TesisMirelman, G. (2 de noviembre de 2012). Jazz blues [web log post]. Recuperado de <http://escueladejazz.com/wp-content/uploads/2012/11/Jazz-Blues-3.1.pdf>
- Luthar, S. S., Cicchetti, D., & Becker, B. (2000). The construct of resilience: A critical evaluation and guidelines for future work. *Child development*, 71(3), 543-562.
- Marín, R. (2011). La Investigación en Educación Artística. *La investigación en las didácticas específicas*, 211-230.

- Mato, M., Robaina, F., & Quintana, F. (2011). La habilidad musical: evaluación e instrumentos de medida. *La Guiniguada*, 141-150.
- Mato, M., Robaina, F., & Quintana, F. (2011). *La habilidad musical: evaluación e instrumentos de medida*. La Guiniguada, 141-150. de maestría). Universidad de Cuenca. Ecuador. Música en la Educación Secundaria Obligatoria. Estudio sobre la valoración de esta.
- Melillo, A., & Suárez, N. R. (2001). *Descubriendo las propias fortalezas*. Buenos Aires.
- O'Reilly Viamontes, M. (2015). Análisis de la práctica coral desde la perspectiva de la formación de la competencia de trabajo en equipo. *Revista Música Hodie*, 15(1).
- Palacios Sanz, J. I. (2001). El concepto de musicoterapia a través de la Historia. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (42).
- Pellizzari, P., & Rodríguez, R. J. (2005). *Salud, escucha y creatividad: musicoterapia preventiva psicossocial*. Universidad del Salvador.
- Puerto, M. À. A., Plaza, J. L. A., Sanz, C. A., Blanco, M. D. P. C., Bossuat, C., del Bianco, S. & Martí, Á. S. G. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores relevantes* (Vol. 240). Barcelona.
- Requena, S. H. (2008). El modelo constructivista con las nuevas tecnologías: aplicado en el proceso de aprendizaje. *RUSC. Universities and Knowledge Society Journal*, 5(2), 26-35.
- Rómulo, C., & Carlos, L. (2016). *El canto coral y el desarrollo de competencias musicales a través de un repertorio con elementos armónicos y melódicos del jazz en la comunidad de la Fundación Renal del Ecuador Íñigo Álvarez de Toledo*.
- Vaillancourt, G. (2009). *Música y musicoterapia: su importancia en el desarrollo infantil* (Vol. 182). Madrid. España: Narcea Ediciones.
- Villodre, B., & del Mar, M. (2013). Prácticas musicales para personas mayores: aprendizaje y terapia. Ensayos (*Albacete*. Internet), 2013, vol. 28, p. 133-153.
- Vernia, A. M. (2012). Método pedagógico musical Dalcroze. *Artseduca*, 1, 24-27.
- Zahonero, A. (2007). La atención a la diversidad desde la musicoterapia. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, 2 (2). Consultado el 12 de diciembre de 2012 en <http://seer.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/473/353>.

Páginas Web o Blog

<http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2016/health-inequalities-persist/>
es/ Organización mundial de la salud.

<https://actualidad.rt.com/sociedad/210838-paises-mayor-menor-esperanza-vida>

Mapa con los países con más esperanza de vida.

<https://musica inmobiliaria.files.wordpress.com/2011/08/el-gesto-musical-acercamiento-en-la-musica-coral-josc3a9-gallardo-a.pdf>.

Centro Gerontológico.

<https://www.youtube.com/watch?>

LUCÍA FIGUEROA ROBLE

Universidad de las Artes
lucia.figueroa@unl.edu.ec

Magíster en Gerencia y Liderazgo Educativo, Licenciada en Ciencias de la Educación, especialidad instrumentista. Actualmente se desempeña como docente en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja; es editorialista del diario La Hora y Rectora encargada del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi. Es miembro de número de la Casa de la Cultura Ecuatoriana-Loja, en donde además formó parte de su directorio.

Los Docentes en el Sistema Educativo Ecuatoriano del Bachillerato Complementario en Artes: Análisis del Desempeño Profesional Docente y Evaluación en el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, de la Ciudad de Loja

Resumen

Quienes están inmersos en la educación musical ecuatoriana han transitado por reglamentos emanados, esencialmente, desde los preceptos de la educación regular, sin considerar especificidades. Es necesario que los Colegios de Arte trabajen en unidad para lograr leyes enfocadas en la calidad formativa multidimensional, ya que el desarrollo profesional debe insertarse como proyecto educativo que transmita por modelos de capacitación, participación colaborativa y capacidad reflexiva. El presente artículo de reflexión tiene como objetivo: analizar el impacto que han tenido las nuevas políticas educativas en la calidad de la gestión, la evaluación y el nivel del desarrollo profesional de quienes pertenecen al sistema del Bachillerato Complementario en Artes; el estudio se realiza a partir de la aplicación de un instrumento basado en estándares de calidad de Mineduc, ajustando especificidades técnicas. El diseño metodológico con el que se llegó a esta reflexión, en una de las instituciones musicales más grandes del país, se basó en una aproximación cuantitativa que facilitó el análisis de resultados, concluyendo que existe un desempeño aceptable pero no se alcanza la excelencia, considerando que el perfil del docente demanda titulaciones relacionadas con la educación y formación como instrumentista acucioso por mejorar su práctica diaria.

Palabras clave: Calidad educativa, Desarrollo profesional, Docente, Estándares.

Abstract

Those who are immersed in Ecuadorian music education have gone through regulations essentially emanating from the perspectives of regular education, without considering specificities. It is necessary for Art Colleges to work in unity to achieve clear laws, focused on multidimensional training quality. Professional development must be inserted as an educational project

that transmits: training models, collaborative participation and reflective capacity. This article of reflection aims to: analyze the impact that these new educational policies have had on the quality of management: the evaluation and level of professional development of those who belong to the Complementary Baccalaureate in Arts system; from an instrument based on Mineduc quality standards, adjusting technical specificities. The methodological design with which this reflection was reached in one of the largest musical institutions in the country, was based on a quantitative approach, facilitated the analysis of results, concluding that there is an acceptable performance but excellence is not reached. Considering that the profile of the teacher demands degrees related to education and training as a diligent instrumentalist to improve their daily practice.

Key words: Educational Quality, Professional Development, Teacher, Standards.

Introducción

Compositores e intérpretes en la historia musical del Ecuador se han formado en las aulas de los siempre recordados Conservatorios Nacionales de Música, entidades consideradas “semilleros de artistas”, que con el transcurrir del tiempo han emprendido la tarea de adecuarse a las exigencias de las autoridades educativas de turno entre los conservatorios ecuatorianos, debido a las metodologías de enseñanza por niveles y áreas instrumentales (Crespo, 2013); estas instituciones de formación musical en el país han estado “subordinados al Ministerio de Educación, [porque] los objetivos nacionales deben responder a criterios comunes. [...] dentro de las acepciones de educación, es importante adaptar dichos objetivos a un eje transversal que no se desvíe de la línea musical” (Bueno, 2013, p. 37).

La disposición transitoria Décima Novena, del Reglamento General de la Ley Orgánica de Educación Intercultural Bilingüe establece:

A partir del año lectivo 2012-2013 en el régimen de Sierra y a partir del año lectivo 2013-2014 en el régimen de Costa, los Conservatorios u otros establecimientos educativos que imparten formación en música y/o en otras artes solo hasta el nivel de Bachillerato pasarán a llamarse Colegios de Artes, y continuarán bajo la rectoría del Ministerio de Educación, por lo que deberán sujetarse a la normativa que para el

efecto emita el Nivel Central de la Autoridad Educativa Nacional.
(Rgloei, 2012, p. 112)

Con esta disposición, a criterio de los docentes que laboran en los hoy llamados Colegios de Arte, en la actualidad se ha generado un divorcio entre los niveles medio y superior. Especialmente, si se analiza el Art. 82 de la Ley Orgánica de Educación Superior (LOES, 2018), en que se exige, como requisito para ingresar al Conservatorio Superior, poseer títulos de bachiller o bachiller en artes; quienes no cumplan este requisito deben rendir un examen de suficiencia elaborado por una institución de educación superior. Esta situación ha otorgado la posibilidad de aplicar a una prueba de idoneidad para ingresar al nivel tecnológico sin necesidad de pasar por las aulas de los bachilleratos en artes o, quizás, sin cumplir con el tiempo de preparación de quienes sí lo han hecho.

Estas medidas han provocado opiniones discordantes, pues quienes pertenecen a los Colegios de Arte manifiestan que se ha percibido el manejo arbitrario de los conservatorios “con un sistema curricular ajeno al que realmente corresponde al de la enseñanza de música, donde no se toma en cuenta el enfoque especial que requiere imprescindiblemente la educación musical” (Bueno, 2013, p. 18); con base en estas situaciones se propone un conjunto de interrogantes que potencialmente justifiquen o no esta problemática: ¿existieron intereses políticos detrás de estas decisiones?; ¿era necesaria esta división o se velaba por la calidad educativa musical en el país?; ¿el servilismo de ciertos directivos de turno generó una falta de análisis para que se aceptaran estas reformas?; ¿se antepuso la mezquindad de algunos docentes y el miedo a seguir capacitándose?; ¿predominó la desunión?; ¿esta división logró una pérdida de identidad y compromiso institucional? O, quizás, sin esta división se afectaba a la niñez ávida de una educación musical, previa a su formación profesional.

Muchas otras interrogantes han surgido tras indagar, comprender o pretender explicar los diversos procesos que se han experimentado durante esta línea de tiempo, en la que se posicionan los Conservatorios Nacionales de Música. No obstante, se evidencia que, tras la última reforma del Reglamento General a la LOEI, han transcurrido algunos años, y actualmente se puede analizar la tasa de deserción de niños o jóvenes en el Bachillerato Complementario en Artes con cifras exactas, al igual que el número de alumnos graduados de los Colegios de Arte que ingresan a los Conservatorios Superiores o a la Universidad de las Artes.

Ante esta situación se han planteado estrategias, tanto para lograr que se generen “técnicamente, metodologías apropiadas y específicas que correspondan a este tipo de educación” (Bueno, 2013, p. 19), cuando buen porcentaje de docentes presiente cierto abandono por parte de las autoridades educativas en el momento de emitir acuerdos o directrices, como en los formatos de planificación, capacitaciones docentes, procesos de coevaluación, registro del portafolio docente, registro de teletrabajo, asignación de calificaciones, matriculas, entre otras.

Brevemente, en una reminiscencia de la historia mundial de estas entidades musicales, no cabe duda que los conservatorios nacen como entes consagrados al estudio de la música, iniciados como hospicios entre los siglos XV y XVI del renacimiento italiano, con la finalidad de conservar a las poblaciones jóvenes y desvalidas de los peligros morales, preservando el legado musical y otorgándoles equilibrio emocional. Dentro de estos “semilleros” participaron músicos del nivel de Vivaldi, Monteverdi, Bach o Mozart; ejemplo de ello fue la vida de un prodigio como Mozart, quien siendo infante ya componía y mostraba dominio en el instrumento.

Para ubicarnos en la realidad de los bachilleratos en artes del Ecuador, la malla curricular establecida parece constituir una camisa de fuerza, según opinan muchos docentes, ya que súbitamente pueden surgir talentosos niños o jóvenes que en pocos años culminen sus carreras del bachillerato en artes, sin esperar que transcurran los 11 años normados para este fin.

Dichos niños o jóvenes talentos podrían tener la capacidad de interpretar complejos repertorios con orquesta o componer obras representativas, que ante tal situación —como han manifestado autoridades institucionales— optan por retirarse para viajar a otros entornos geográficos, quizá hasta sin un título establecido, debido al extenso número de años con que cuenta la carrera para el nivel medio (11 años); la misma no cuenta con los debidos recursos estatales, compartiendo en muchos casos las infraestructuras con los conservatorios superiores.

Dentro del instructivo para normar la gestión administrativa y académica de los Colegios de Arte, se establece que el equipamiento e infraestructura deben ser asumidos por parte del Estado (Subsecretaría de Fundamentos Educativos, 2017). Los docentes han manifestado que, al hacer un balance general, antes de la división Conservatorio–Colegio de Artes, una considerable población de graduados con la anterior malla curricular lograba situarse sin inconvenientes

dentro de los principales atriles de las orquestas sinfónicas alrededor del mundo, mientras hoy se refleja una considerable deserción en los últimos años del bachillerato.

Frente a una nueva malla curricular surgen procesos que deben ser evaluados, y no cabe duda que a los propósitos de la evaluación se presentan terminologías básicas que evidencian una adecuada medición de las metas de calidad, las que, al ser fijadas a los estándares del Buen Vivir, contribuyen al mejoramiento de la calidad de los procesos de enseñanza–aprendizaje, y vigilan el cumplimiento de los lineamientos y las disposiciones establecidas por el Ministerio de Educación, considerando que dichos estándares describen los logros esperados y señalan las metas para alcanzar la eficacia en el actual modelo.

Existen algunos estándares que se han venido desarrollando por el Ministerio de Educación para asegurar aprendizajes significativos, entre los cuales constan: Gestión Educativa (procesos de gestión y prácticas institucionales); Desempeño Profesional (qué debe hacer un profesional educativo competente); Aprendizaje (logros del aprendizaje que los estudiantes deben alcanzar) e Infraestructura (particularidades que los espacios y ambientes escolares deben poseer). A partir de ello, se ha considerado necesario detallar, de una manera conveniente, el papel del docente del Colegio de Artes y su nivel de desempeño profesional, especificando este segundo aspecto por constituir uno de los factores decisivos a la hora de reconocer el perfil de un buen maestro con las cualidades que representan la vocación o el compromiso profesional.

Estos condicionantes constituyen un verdadero reto que ha permanecido en el olvido por tratarse de una educación especializada y diferente; sin embargo, no existen investigaciones referentes a la evaluación del desempeño profesional de un docente instrumentista de Conservatorio, quizá por la falta de directrices en este ámbito, aunque existan algunos Colegios de Arte que ofertan el Bachillerato Complementario Artístico, que reciben igual tratamiento que las instituciones de educación regular.

Por lo tanto, para establecer las características y prácticas de un maestro íntegro, dentro de los parámetros específicos se requería un instrumento que evaluara y adecuara la propuesta generada por el Ministerio de Educación, con adaptaciones a un Colegio de Artes, para medir el desempeño docente en uno de los Colegios de Arte más representativos y con mayor número de estudiantes

y docentes a nivel nacional; este instrumento ha sido flexible y sujeto a adherirse sin problema a las áreas instrumentales, constituyendo un elemento práctico para reflejar la situación actual del desarrollo profesional docente de los maestros de todas las áreas del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, de la ciudad de Loja.

Como resultado del estudio se concluye que los docentes tienen un desempeño profesional “muy bueno”, pero les falta llegar a la excelencia; dentro de este análisis se constataron las dimensiones: Actualización respecto a los avances; Participación colaborativa; y Capacidad reflexiva; de ahí que algunos de ellos se cumplen de buena manera, a pesar de la falta de lineamientos claros, especialmente en el momento de reflexionar sobre el impacto de su gestión en el aprendizaje de los estudiantes, y en el caso de docentes que no han tenido la formación de instrumentistas, se percibe el desinterés por las capacitaciones.

Impacto de las Nuevas Políticas en los Bachilleratos Complementarios en Artes

Analizando esta problemática en el Ecuador, y profundizando en la historia con la finalidad de lograr datos más precisos sobre la evolución de este enclave, se podría identificar un primer acercamiento a la enseñanza musical después de la conquista, que estuvo dirigida por maestros europeos monjes, entre ellos, fray Jodoco, quien enseñó a los niños indígenas a tañer instrumentos, cantar y tocar el órgano.

Luego, surgieron sociedades, academias, compañías, hasta que aparece Gabriel García Moreno, a quien la historia lo ha considerado tirano, pero no hay que desconocer su valioso trabajo a favor de la educación y la cultura del país, de ahí que el 28 de febrero de 1870 publicara el decreto de creación del Conservatorio Nacional de Música, proveyendo todo el material necesario para su funcionamiento. Se adquirió un órgano y se contrató a maestros italianos como Pedro Pablo Travesari y Flavio de Petris (Yánez, 2005). Posteriormente, fueron sumándose los conservatorios de Guayaquil (1928), Cuenca (1937), Loja (1944), Riobamba (1961), hasta llegar a la actualidad con una serie de establecimientos públicos y privados.

De esta manera se ha ido escribiendo la historia educativa musical del país; posteriormente, en septiembre de 1970, Velasco Ibarra expide decreto el N°409-CH, para anexar los conservatorios al Ministerio de Educación y Cultura

(Registro Oficial, 1970); se implanta el bachillerato musical en artes, mención instrumento; en noviembre de 1997, según Acuerdo 5614, se establece el nuevo pensum para conservatorios, otorgándoles la categoría de superiores; se dividió en 3 niveles: inicial, técnico y tecnológico; finalmente, en julio de 2012, los conservatorios hasta el bachillerato pasaron a llamarse Colegios de Arte.

Es así como los conservatorios en el Ecuador han ocupado un privilegiado lugar dentro del tejido cultural de los pueblos, centrándose en la formación musical integral de los niños, porque es en la infancia cuando se atraviesa este periodo de sensibilidad hacia el aprendizaje de lo creativo, lo artístico, el desarrollo de capacidades psicomotrices, sensoriales, analíticas, de percepción, imaginación, etc. (Sisalima, 2013).

Los Colegios de Arte, bajo la competencia del Ministerio de Educación del Ecuador, hoy en día se encuentran estructurados dentro del Bachillerato Complementario (Bachillerato Artístico) con una notoria necesidad de mejorar las normativas para que exista la corresponsabilidad en esta formación paralela frente a la educación regular. Existen, en la actualidad, alrededor de 15 Colegios de Arte en seis zonas del país con dependencia estatal, y alrededor de 6859 estudiantes dentro de las especialidades danza, música, artes plásticas y música-danza (Ceccyt, 2020).



Figura N 1.
Oferta Bachillerato Técnico Artístico Fuente: Ceccyt (2020).
Elaborado por: Planificación Mineduc



Figura N 2.

Oferta Colegios de Arte

Fuente: Ceccyt (2020).

Elaborado por: Planificación Mineduc

Es evidente percibir cómo se ha ido transformando la educación musical en el Ecuador, así como las instituciones que la han impartido desde antaño, de ahí que la educación musical en dichas entidades, dependientes directas del Ministerio de Educación, requieren en primera instancia —a criterio de las autoridades educativas— aclarar la confusión que existe entre la oferta del Bachillerato Técnico Artístico y la oferta del Bachillerato Complementario de Artes. Por tanto, sería importante unificar los programas de estudio de todos los bachilleratos musicales “acorde con los programas musicales de los Conservatorios de Quito, Loja y Cuenca, en donde solo reciben en el pensum asignaturas estrictamente musicales, que de alguna manera dan garantía de una mejor formación musical profesional especializada” (Ceccyt, 2020, p. 3).

Por tanto, se vislumbran dos tipos de instituciones, los bachilleratos de Quito, Loja y Cuenca, que se encuentran directamente vinculados a los Conservatorios Superiores: Conservatorio Superior Nacional en Quito; Conservatorio Superior Salvador Bustamante Celi y el Conservatorio Superior “José María Rodríguez” de Cuenca; mientras los demás bachilleratos en artes se intuyen abandonados por las demás provincias.

Por otro lado, unido a la necesidad de docentes especializados en formación musical especial, anteriormente, para optar por una contratación, los docentes

debían dar pruebas tocando los repertorios establecidos por la institución en los principales periodos musicales, velando por la calidad educativa. Hoy en día, a partir de los concursos “Quiero Ser Maestro” para el ingreso al magisterio en un Bachillerato Complementario en Artes, el principal requisito ha sido tener un título universitario, aunque no sea de instrumentista, y posteriormente puede postularse a la especialidad de Educación Artística, rendir las pruebas demostrativas, generalmente en actividades referentes a las manualidades y, finalmente, esperar que se abra la vacante.

Como se ha manifestado en algunos talleres de trabajo, para lograr reformas positivas a la LOEI, junto a autoridades educativas de los Bachilleratos Complementarios en Artes, como ha planteado la Asamblea Nacional del Ecuador (Ceccyt) “en algunos Colegios de Arte del país frente a la escasez de especialistas y pedagogos musicales de alto nivel con una formación de Conservatorio. Los bachilleratos se han visto obligados a cubrir las plazas de alguna manera” (Ceccyt, 2020, p. 3). A ello se añaden los bajos sueldos del magisterio, los cuales generalmente no son un atractivo laboral para los músicos especialistas nacionales y extranjeros, poniendo en evidencia un “abandono histórico de la educación artística del país y a la casi nula inversión en la educación artística musical” (Ceccyt, 2020, p. 4).

Mediante el diálogo con algunos directivos de los Colegios de Arte, se ha manifestado la realización de los siguientes planteamientos:

- Amparados en la nueva LOES, que reconoce a los conservatorios superiores como parte de un Sistema Integral de educación musical especial, sería importante que se pueda considerar también a los docentes especialistas de los bachilleratos musicales al sistema laboral de la educación superior en la categoría más baja del sistema universitario de remuneraciones, lo cual permitiría que los bachilleratos musicales puedan contratar con un mejor sueldo a excelentes especialistas pedagogos nacionales y extranjeros (Ceccyt, 2020).
- Es evidente que existe una exigua normativa específica para la educación de las artes musicales en el Ecuador, ya que, como un sentir general de los docentes, toda norma o ley ha sido redactada fundamentalmente para la educación general, lo que ha provocado muchos problemas en la ejecución de dichas directrices que no han sido elaboradas pensando en las artes.

- Se torna primordial que se incluyan especialistas músicos en las instituciones estatales vinculadas al quehacer cultural del Ecuador, tales como el Ministerio de Educación, el Senescyt, el CES, el CACES, el Ministerio de Cultura, la Asamblea Nacional, entre otros, con la intención de que se logre generar una normativa y legislación específica y apropiada para las artes musicales, así como los adecuados programas de capacitación y evaluación.
- Debido al mencionado abandono histórico de la educación artística musical del país, estas instituciones no se encuentran equipadas con edificios apropiados, las aulas se encuentran insonorizadas, falta suministrar teatros, laboratorios acústicos musicales, instrumentos musicales, etc. Se podría encontrar un camino real mixto entre el aporte gubernamental, la ayuda internacional y la autogestión institucional.
- Extendiendo un sentir general de los estudiantes y sus representantes legales, sería importante generar una gran cruzada nacional para que regrese la Educación Musical como asignatura necesaria e independiente al currículo escolar, tanto para aportar a la formación integral de todos los estudiantes de la educación regular, como para generar fuentes de empleo para los profesionales graduados de los conservatorios superiores y carreras universitarias.

La investigación que se presenta, al efectuarse un análisis general de la realidad en una de las entidades emblemáticas del quehacer educativo musical ecuatoriano, se centra en el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, una institución de formación artística especializada en el desarrollo integral de niños y jóvenes músicos, como intérpretes de un instrumento musical, que nace como una escuela de música anexa a la Universidad Nacional de Loja en 1944 (Consejo Universitario, 1945).

En septiembre de 1970, Velasco Ibarra expidió el decreto N°409-CH para anexar los conservatorios al Ministerio de Educación y Cultura; a partir de ese momento, se implanta el bachillerato musical en artes mención instrumento (Registro Oficial, 1970). En referencia a la copia del acta registrada en marzo de 1971, que reposa en la biblioteca del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, el Consejo Universitario acordó bautizar a la Escuela de Música con el nombre del compositor Salvador Bustamante Celi, egregia figura del pentagrama musical lojano.

En noviembre de 1997, según Acuerdo 5614, se establece el nuevo pensum para conservatorios, y a la institución en mención se le otorga la categoría de superior; misma que se dividía en 3 niveles: inicial, técnico y tecnológico. Desde el año lectivo 2012-2013 (para la Sierra) y 2013-2014 (para la Costa), todos los conservatorios hasta el bachillerato pasan a llamarse Colegios de Artes, según reformas al Reglamento General a la Ley Orgánica de Educación Intercultural (Rgloi, 2012); mediante resolución Nro. 001-2016, con fecha 30 de noviembre de 2016, rubricada por el Arq. Marco Vinicio Gahona Aguirre, Director Distrital 11D01 – LOJA EDUCACIÓN, se resuelve en el Artículo 1.

CAMBIAR la denominación del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” con Código AMIE 11H01846, ubicado en la Parroquia El Valle, Cantón y Provincia de Loja, por el de COLEGIO DE ARTES “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”, con jornada vespertina, Régimen Sierra, con sostenimiento Fiscal, por ofertar los niveles de Educación Básica Elemental, Básica Media, Básica Superior y Bachillerato, de conformidad con la malla Curricular expedida por el Ministerio de Educación mediante Acuerdo Ministerial Nro. 065-A-2015. (Rgloi, 2016)

A partir de esta última resolución, han aparecido nuevos obstáculos que han reflejado realidades disímiles, así como una notoria tasa de deserción estudiantil, considerando que, con esta progresión de los años de acuerdo con la nueva malla curricular, la oferta se encuentra activa hasta el 10 año de bachillerato.

Tabla 1.

Paralelos en el Colegio de Arte Salvador Bustamante Celi (2019-2020):
grados, cursos, paralelos periodo lectivo 2019-2020

Paralelos	NIVEL BÁSICO ELEMENTAL		NIVEL BÁSICO MEDIO			NIVEL BÁSICO SUPERIOR			NIVEL BACHILLERATO EN ARTES		
	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°
A	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
B	X	X	X	X	X	X	X	X			
C	X	X	X	X	X	X	X				
D	X	X	X	X	X	X					
E	X	X	X	X	X	X	X				
F	X	X	X	X	X	X					

Paralelos	NIVEL BÁSICO ELEMENTAL		NIVEL BÁSICO MEDIO			NIVEL BÁSICO SUPERIOR			NIVEL BACHILLERATO EN ARTES		
	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°
G	X	X	X	X		X					
H	X	X	X			X					
I	X	X	X								
J	X	X	X								
K	X	X	X								
L	X		X								
M	X										

Fuente: Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi. Elaborado por: Figueroa, L. (2019)

Tabla 2.

Alumnos matriculados en el Colegio de Arte Salvador Bustamante Celi, por periodos. Alumnos matriculados en el CASBC hasta el periodo 2019-2020

Año Lectivo	AÑO 2015/2016	AÑO 2016/2017	AÑO 2017/2018	AÑO 2018/2019	AÑO 2019/2020
Número de Estudiantes	1103	1094	962	931	1001

Fuente: Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi.

Elaborado por: Figueroa, L. (2019)

Calidad de la Gestión, Evaluación y Nivel de Desarrollo Profesional de los Docentes

Considerar el tema del desarrollo profesional docente se conjuga con inducir un liderazgo en el aula, pues supone una enorme responsabilidad que establece uno de los fenómenos más notables y antiguos, del que diversos autores han investigado y publicado a partir de corrientes y países diversos.

La influencia de un verdadero líder es crítica, tanto para promover e impulsar un cambio sustancial dentro del sistema educativo como para sostener aquella variación junto a sus efectos sobre el comportamiento y resultados del mismo. Y es que alejándose de aquella idea arcaica, de que en los regímenes educativos la principal incidencia para el éxito o fracaso escolar era la pedagogía del maestro, estudios recientes desmienten tales aseveraciones, revelando que también afectan al sistema, los modelos, paradigmas, estrategias y el nuevo liderazgo con que opera el establecimiento educativo, que en ocasiones se ha estancado en un modelo conductista tradicionalista de antaño, de ahí que las acciones del nuevo liderazgo incluyen estrategias de capacitación efectivas y criterios consistentes que fortalezcan el saber y el hacer de los líderes escolares.

Por un lado, se debe enfocar el liderazgo de una manera distribuida y colaborativa, considerando, además de las acciones, la influencia que acarrea a quienes forman parte del equipo de trabajo, a la comunidad educativa y los niveles de calidad dentro del establecimiento, reconociendo que el directivo del siglo XXI debe lograr las competencias necesarias que posibiliten un accionar eficaz en la conducción del sistema educacional; de ahí que se enfatiza que el recurso humano protagonista a nivel educativo sea tanto el docente como el estudiante, de quienes depende la búsqueda de la excelencia del proceso enseñanza aprendizaje (Pérez, 1996). Es por ello que, a partir de la década de los noventa, diversos organismos han analizado el rol que debería tomar el docente en el siglo XXI, en una sociedad posmoderna que requiere maestros dispuestos a asumir la diversidad del conocimiento, el liderazgo, la creatividad y la innovación.

Dentro del Reglamento General a la LOEI; en el Capítulo I del Título II: Del Sistema Nacional de Evaluación Educativa, se hace referencia a los Estándares e Indicadores de Calidad Educativa en el Art.14, donde se manifiesta:

Art.14.- Estándares de calidad educativa, indicadores de calidad educativa e indicadores de calidad de la evaluación. Todos los procesos de evaluación que realice el Instituto Nacional de Evaluación Educativa deben estar referidos a los siguientes estándares e indicadores:

1. Los Estándares de calidad educativa, definidos por el Nivel Central de la Autoridad Educativa Nacional, son descripciones de logros esperados correspondientes a los estudiantes, a los profesionales del sistema y a los establecimientos educativos;

2. los Indicadores de calidad educativa, definidos por el Nivel Central de la Autoridad Educativa Nacional, señalan qué evidencias se consideran aceptables para determinar que se hayan cumplido los estándares de calidad educativa;

3. los Indicadores de calidad de la educación, definidos por el Instituto Nacional de Evaluación Educativa, se derivan de los indicadores de calidad educativa, detallan lo establecido en ellos y hacen operativo su contenido para los procesos de evaluación. (Decreto Ejecutivo, 2017)

Es evidente que, en toda actividad en la que se desarrollen interacciones, se necesita de normas que regulen el adecuado comportamiento de quienes intervienen en ella, esto permite que se ejerzan los deberes y derechos de la mejor manera, acompañados siempre del respectivo marco legal.

Con base en los estándares de desempeño profesional docente, aplicados al Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, adaptado a las propuestas por el Ministerio de Educación, de manera factible, se elaboró un instrumento para aplicar la evaluación del desempeño profesional docente. Se logró efectuar un diagnóstico situacional del nivel de desarrollo profesional, identificando cuál(es) de los estándares es(son) el(los) más aplicado(s) por los docentes.

Tabla 3.

Escala de valoración

TABLA DE VALORACIÓN				
1	2	3	4	5
Nunca	Casi nunca	Algunas veces	Casi siempre	Siempre

Fuente: Lineamientos generales para encuesta a docentes del CASBC.

Elaborado por: Figueroa, L. (2019)

Posteriormente, y considerando que frente a los estándares educativos establecidos mediante acuerdo ministerial (Acuerdo N° 0482-12 con fecha 28 de noviembre de 2012), firmado por la entonces Ministra de Educación, Gloria Vidal Illingworth, cuya disposición de aplicación no ha sido adecuada a la realidad de los Bachilleratos Complementarios en Artes, se procedió a elaborar un instrumento que estuvo formado por tres estándares generales, correspondientes a la dimensión

C: Desarrollo profesional (separados en bloques de preguntas, dando un total de 60). Para contestar, el docente debió leer detenidamente cada enunciado y responder colocando una señal en el casillero correspondiente a la alternativa con la que se identificó; fue aplicada de forma individual a cada docente considerando:

Tabla 4.

Estándares generales de la dimensión C: Desarrollo profesional docente

Estándares generales de la dimensión C: Desarrollo profesional docente	Preguntas
C.1 El docente se mantiene actualizado respecto a los avances e investigaciones en la enseñanza de su área del saber	20
C.2 El docente participa, de forma colaborativa, en la construcción de una comunidad de aprendizaje.	20
C.3 El docente reflexiona antes, durante y después de su labor sobre el impacto de su gestión en el aprendizaje de sus estudiantes	20

Fuente: Lineamientos generales.

Elaborado por: Figueroa, L. (2019)

Procedimiento

Se procedió, de manera preliminar, a seleccionar una institución educativa representativa que constituyó la fuente de investigación, en la que el enfoque cuantitativo fue el más viable; por tanto, en la recolección de información se consideraron tres momentos para el trabajo de campo:

Preejecución:

- Familiarización y reconocimiento de los cuestionarios a aplicar.
- Aprobación de la aplicación de la investigación en la institución educativa seleccionada.
- Diálogo con las autoridades educativas, para contar con la autorización respectiva.
- Diálogo con los docentes de las áreas instrumentales, para dar a conocer los objetivos y el alcance de la investigación, solicitando la apertura

y colaboración en el proceso de investigación y la aplicación de los instrumentos.

Ejecución:

- Aplicación de los instrumentos específicos a docentes del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi.

Postejecución:

- Organización de la información como fundamento para elaborar el artículo de reflexión.
- Descripción, análisis e interpretación de los datos obtenidos en la investigación de campo.

Recursos

Todos los participantes involucrados en la investigación han aportado de manera significativa a la elaboración de la misma. Es así que, con la participación activa de 75 docentes del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, se ha logrado proveer de los medios adecuados para una puesta de calidad en la confirmación de la hipótesis planteada.

La encuesta efectuada a los docentes de las áreas instrumentales estuvo estructurada en tres grupos de 20 preguntas cada una, de acuerdo con los estándares generales, pertenecientes a la Dimensión C. Desarrollo profesional, de los estándares de Calidad educativa – estándares de Desempeño profesional docente, propuestos por el Ministerio de Educación del Ecuador. Por tanto, cada subgrupo de preguntas contó con su propia valoración, para dar un total de desempeño profesional docente, 100 puntos. Al ingresar los datos en las tablas presentadas, se ponderaron en forma automática.

Se consideraron los siguientes estándares generales: A. Actualización respecto a los avances (100 pts.), B. Participación colaborativa (100 pts.), C. Capacidad reflexiva (100 pts.), sacando un promedio entre los tres. Cada una de las dimensiones se valoró en una escala que va del 1 al 5: 1 = nunca; 2 = casi nunca; 3 = algunas veces; 4 = casi siempre; y, 5 = siempre.

Del puntaje total conseguido, se calificó el desarrollo profesional docente, considerando los cuatro niveles: excelente, muy bueno, bueno y deficiente, tal como se observa a continuación:

Tabla 5.

Calificaciones del Desarrollo profesional docente (CASBC)

Calificaciones del Desarrollo profesional docente	
Calificación A: Excelente	Entre 86 y 100 puntos.
Calificación B: Muy Bueno	Entre 76 y 85 puntos.
Calificación C: Bueno	Entre 60 y 75 puntos.
Calificación D: Deficiente	Entre 0 y 59 puntos

Fuente: Cuestionario .

Elaborado por: Figueroa, L. (2017)

Años de Experiencia Docente:**Tabla 6.**

Experiencia Docente (CASBC)

Experiencia	%
De 1 a 3 años	25 %
De 3 a 5 años	35 %
De 5 a 10 años	10 %
Más de 10 años	25 %
Más de 20 años	5 %
TOTAL	100 %

Fuente: Encuesta a docentes del Área de piano CASBC.

Elaborado por: Figueroa, L. (2017)

Se pudo evidenciar que el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi cuenta con una mayor población de maestros noveles, afanosos por dar lo mejor de sí mismos, en esta noble institución musical al sur de la región. Dichos maestros, recientemente, han iniciado su actividad docente al ganar los concursos de méritos y oposición ofertados por el Ministerio de Educación, llenando partidas del personal jubilado o que, por alguna u otra razón, han tenido que dejar la institución musical; aunque, en las entrevistas previas, se evidenció que un porcentaje de maestros, especialmente los que no se ha formado en esta institución musical, sentía cierta inercia por invertir recursos propios en capacitación, ya que el Estado debería ser quien provea recursos para hacerlo.

Se pudo constatar, además, que un buen porcentaje de docentes señalan que siempre están buscando la forma de actualizarse respecto a los avances e investigaciones en la enseñanza de su área del saber, lo que es satisfactorio para una institución de educación especializada; por otro lado, se percibe que los docentes, como miembros activos de un establecimiento educativo, tienen la obligación de implantar metas de trabajo, congruentes con la misión de sus áreas instrumentales, así como dar a conocer las programaciones, objetivos de trabajo, criterios de evaluación y mecanismos de apoyo desde el inicio del año escolar, a fin de evitar contratiempos. Situaciones que, aunque se efectúan casi siempre por la mayoría de docentes, según se visualizaba en las encuestas, se deben seguir trabajando, no únicamente por cumplir lo que establece un ministerio o las políticas institucionales, sino por simple convicción, por ampliar la visión de su labor docente y convertirse en verdaderos líderes educativos. Por tanto, debe trabajarse en ello e impulsar a quienes todavía no se interesan completamente por promover esta participación activa en el aula.

Vale recalcar que el nivel de desarrollo profesional de los docentes en el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi es muy bueno, por ello se recomienda un mayor enfoque en el liderazgo docente como consecuencia del adecuado manejo de las competencias emocionales referidas al autoconocimiento, a la autoestima, al control emocional y la motivación, ya que el nuevo guía debe liderarse a sí mismo para proyectar este dinamismo y lograr verdaderas transformaciones en los entornos educativos, encarnando además los valores humanos y valores espirituales continuamente.

Conclusiones

La separación que existió entre los conservatorios (niveles medio y superior) y el cambio de denominación ha afectado anímicamente a quienes forman parte de estas instituciones ha sido como borrar parte de su historia. Los Colegios de Arte del Ecuador anhelan las próximas reformas a la Ley Orgánica de Educación Intercultural Bilingüe y esperan una mayor atención y análisis minucioso de la malla curricular, así como a la repotenciación de los instrumentos musicales que están deteriorados.

Actualmente, desde que los conservatorios en el nivel medio se separaron convirtiéndose en Colegios de Arte, manifiestan docentes y autoridades que no se han realizado procesos de evaluación de la calidad educativa, ni evaluación

del desarrollo profesional, por lo que se diseñó un instrumento de recolección de información, tomando como base propuestas del Ministerio de Educación. El instrumento estructurado se constituyó en una herramienta dirigida y flexible, porque se ajustó a los parámetros establecidos por el Mineduc, facilitando la ejecución para determinar el diagnóstico situacional del nivel de desarrollo profesional satisfactoriamente.

Se identificó como “muy bueno” el desempeño profesional, considerando los tres estándares específicos: Actualización respecto a los avances (83,8); Participación colaborativa (85,9) y Capacidad reflexiva (79,75); pero aún no se llega a la excelencia. Se cumple de buena manera, pero falta comprometimiento y liderazgo. Los docentes tienen dominio de la materia, siendo receptivos a los cambios y empleando mecanismos de apoyo; pero un docente de calidad, además, debe mantener una buena relación con alumnos, padres de familia, compañeros, y una sólida ética profesional, lo que se podría encauzar a fortalecer el liderazgo educativo.

La institución cuenta con una mayor población de maestros jóvenes, quienes, en su afán de brindar una mejor educación, están dispuestos a la actualización permanentemente. Los docentes manifiestan que Mineduc no da el trato que merecen a estas entidades de arte y cultura. Sin embargo, los docentes reconocen que “casi siempre” asisten a capacitaciones, buscando la forma de actualizarse, a través de un efecto multiplicador.

Los docentes deben implantar metas congruentes con la misión del área, así como dar a conocer programaciones, objetivos, criterios de evaluación y mecanismos de apoyo desde el inicio del año para evitar contratiempos, para ampliar la visión de su labor y convicción; reconocen que ejercen un trabajo trascendental al ajustar las programaciones con base en los resultados, apoyar el trabajo de sus colegas, aun fuera de la jornada de trabajo; identificar fortalezas y debilidades de cada educando; calificar con equidad; promover la empatía y el discernimiento; seleccionar repertorios según el desarrollo cognitivo y socioafectivo del estudiante; evitar conductas discriminatorias; encontrar nuevos retos y, sobre todo, plantearse altos estándares de calidad, manteniendo una línea de disciplina personal.

Referencias

- Bueno, E. J. (2013). *Diseño curricular para la cátedra de piano complementario en los conservatorios de música del Ecuador, una propuesta metodológica*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Decreto Ejecutivo, 1. (2017). Reglamento General a la LOEI. Quito: Gobierno Ecuatoriano.
- Ceccyt. (2020). *Taller de trabajo - Reformas a la Ley Orgánica de Educación Intercultural: Educación en artes*. Asamblea Nacional del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Consejo Universitario. (1945). Acuerdo. Loja: Universidad Nacional de Loja.
- Crespo, M. (abril de 2013). *Propuesta metodológica, basada en los programas. Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical*. Cuenca, Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Ecuador, M. D. (febrero de 2011). *Estándares de Desempeño Profesional Docente. Estándares de desempeño profesional docente*. Quito, Pichincha, Ecuador: Ministerio de Educación.
- Ecuador, M. D. (2011). *Ley Orgánica de Educación Intercultural* (Registro oficial N° 417 ed.). Quito, Ecuador: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Figueroa, L. (2016). *Liderazgo Educativo*. Loja: UTPL.
- Figueroa, L. (2017, 2019). *Lineamientos generales para encuesta a docentes del CASBC*. Loja: UTPL.
- LOES. (2018). *Ley Orgánica de Educación Superior*, Art. 82. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Ministerio de Educación del Ecuador. (2012). *Estándares de Desempeño Profesional Docente*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Ministerio de Educación del Ecuador. (2012). *Módulo de autoevaluación institucional. 1*. Quito, Pichincha, Ecuador: Ministerio de Educación.
- Ministerio de Educación y LOEI. (2011). *Estándares de la calidad educativa*. Quito, Ecuador:

VERÓNICA PONCE UQUILLAS

Escuela de Educación Básica Fiscal Javier Sáenz,
Subnivel de Educación Inicial 2
veroferpu92@hotmail.com

Magister en Pedagogía, Mención Docencia Intercultural (UNACH), Título de tercer nivel: Licenciada en Ciencias de la Educación, profesora de Educación Parvularia e Inicial (UNACH). Docente de Educación Inicial 2, de la Escuela Javier Sáenz de la parroquia Punín del cantón Riobamba desde el año 2016. Miembro del Círculo de Aprendizaje 4 de Riobamba.

La Educación Musical y su Impacto en el Periodo de Adaptación de los Niños del Subnivel de Educación Inicial 2

Resumen

La educación musical propicia un ambiente ideal en el periodo de adaptación y coadyuva al fortalecimiento integral del aprendizaje, estimulación sensorial, desarrollo emocional, sensibilidad, interculturalidad y respeto hacia la naturaleza. El texto muestra los resultados de una investigación cualitativa efectuada con el grupo de niños de cuatro a cinco años que pertenecen al escenario educativo de la parroquia rural Punín; la investigación cualitativa fue la metodología apropiada para comprender el impacto de la educación musical en el periodo de adaptación. Para tal efecto, se realizó una revisión bibliográfica de estudios con temáticas afines; la técnica para la recolección de información fue la observación con el objetivo de indagar las conductas de los niños en el periodo de adaptación. Se aplicaron listas de cotejo para evidenciar el avance de la adaptabilidad de los niños en el entorno educativo mediante la metodología juego/trabajo en el rincón de música, para fortalecer la educación musical. La finalidad del estudio es demostrar cómo la educación musical contribuye a la integración de los niños al nuevo contexto, a partir de sus habilidades individuales y sociales, además de compartir los aciertos alcanzados. Entre sus principales resultados, se destacan como los niños demostraron mejoras en el aspecto emocional, sensibilidad musical, aprendizaje del esquema corporal y formación de valores; esta propuesta se introdujo en el aula a través del reconocimiento de la música de otras culturas, respetando emociones y sentimientos propios de cada universo cultural de los niños para fortalecer los procesos de interculturalidad que caracterizan a la cultura ecuatoriana.

Palabras claves: Educación, música, adaptación, juego, trabajo

Abstract

Music education fosters an ideal environment in the adaptation period and contributes to the integral strengthening of learning, sensory stimulation, emotional development, sensitivity, interculturality and respect for nature. The text shows the results of a qualitative research carried out with the group of children

from four to five years old who belong to the educational scene of the rural Punín parish; qualitative research was the appropriate methodology to understand the impact of music education in the adaptation period. For this purpose, a bibliographic review of studies with related themes was carried out; the technique for collecting information was observation, which investigates the behaviors of children in the adaptation period. Checklists were applied to show the progress of the adaptability of children in the educational environment through the game / work methodology in the music corner, to strengthen music education. The purpose of the study is to demonstrate how music education contributes to the integration of children to the new context, based on their individual and social skills, in addition to sharing the successes achieved. Among its main results, it stands out how the children showed improvements in the emotional aspect, musical sensitivity, learning of the body scheme and formation of values; This proposal was introduced into the classroom through the recognition of the music of other cultures, respecting emotions and feelings typical of each children's cultural universe to strengthen the intercultural processes that characterize Ecuadorian culture.

Keywords: Education, music, adaptation, game, work

A Modo de Introducción: Contexto Investigativo

El trabajo titulado “*La educación musical y su impacto en el periodo de adaptación del Subnivel de Educación Inicial 2*” surge de la investigación realizada con niños de cuatro a cinco años, población que pertenece a la parroquia rural de Punín; esta pesquisa se realiza con el objetivo de reivindicar la importancia de la educación musical en el desarrollo integral de los alumnos y su propósito esencial es minimizar comportamientos que afectan el equilibrio emocional, social y biológico que los niños adoptan en el periodo de adaptación. Esta propuesta se sustenta en la siguiente tesis: la práctica de la música en el contexto educativo proporciona diversas experiencias en los niños al fortalecer aspectos psicomotores, el lenguaje, el desarrollo emocional y su universo cultural. Por ello, el periodo de adaptación a la educación inicial es el escenario ideal para la búsqueda del equilibrio, y la estabilidad de los niños cuyo fin es que puedan acoplarse a su nuevo entorno.

El texto considera los beneficios de la educación musical en los niños durante el periodo de adaptación, aplicándola exclusivamente en el rincón de

música, ya que el mismo les provee de los recursos necesarios. Así, mediante la observación directa de la población sujeto de estudio, se visualizó el trabajo holístico que promueve una mayor interacción social entre niños, padres y docentes, pues comportamientos como llorar, gritar, perseguir a la maestra, se minimizaron en el momento de la aplicación de la metodología juego/trabajo en el rincón de música.

Por consiguiente, al finalizar el mes de aprestamiento, los estudiantes prefirieron iniciar la jornada en el rincón de música, en el cual demostraron su sensibilidad al realizar actividades significativas como el canto, el interés por utilizar instrumentos como tambores, maracas, marimbas, platillos, silbatos; a la par, ello favoreció el incentivo de la conciencia ecológica, ya que los recursos en su mayoría, fueron realizados con materiales reciclables; unido a esto se fortaleció la interculturalidad mediante la práctica de la expresión musical en diversas lenguas y canciones de determinadas culturas del país.

Las indagaciones que conforman el sustento teórico del artículo se organizan dentro del contexto nacional, según los tópicos tratados; la elección del material de análisis posee las funciones de recoger la información actualizada y la contrastación con la realidad; para ello, se realizó el análisis de los contenidos para proveer a la comunidad educativa la difusión, innovación del tema sobre la educación musical y su impacto en el periodo de adaptación, a través de sus principales protagonistas: los niños.

La Educación Musical

La educación musical desarrolla en los seres humanos sensibilidad, sentido de lo estético, afectividad, interculturalidad; surge como lenguaje de la comunicación humana en el cual intervienen convivencia, respeto, interacción y expresión artística en cualquier manifestación. La práctica de la música, en los contextos educativos, aporta significativamente al desarrollo de la identidad social, involucra procesos cognitivos que implican el reforzamiento de crear, aplicar, leer, transformar, manipular, dando origen a las competencias simbólicas que incluyen las habilidades artísticas (Gamboa, 2016).

Se ha demostrado, que la música influye en el plano psicomotor, emocional, cognitivo, debido al sinnúmero de experiencias sensoriales que proporciona. En

el aspecto psicomotor, la educación musical no puede desarrollarse sin el cuerpo y sin el movimiento; permite el descubrimiento de las posibilidades sonoras y de movimiento con el propio cuerpo, coadyuvando al dominio del esquema corporal, la aceptación de su imagen y el desarrollo de nociones de espacio y lateralidad (García, 2014).

Siguiendo a García, en lo relativo al desarrollo cognitivo, la educación musical permite a los niños ordenar, organizar los esquemas mentales, y potencia las capacidades cognitivas por medio de los sentidos receptores de información; la relación estrecha entre el lenguaje y la música se evidencia en que los sonidos musicales y hablados poseen el fin único: la comunicación. Como resultado, los niños adquieren amplio vocabulario, mejoran la articulación, vocalización, entonación, favorece la memorización de las letras de canciones fáciles; por ello, se recomienda que su armonía sea poco compleja para incluir gestos y movimientos.

Además, la educación musical influye en el desarrollo emocional y se convierte en el medio por el cual, los niños transmiten emociones, sentimientos, imaginan, expresan y se comunican; en el aspecto de la socialización, el impacto es favorable al mejorar las relaciones entre padres, docentes y niños; de ahí que la mejor manera para el aprendizaje de la educación musical en niños de dichas edades sea el juego, pues este fortalece la creatividad, originalidad, además de potenciar capacidades que les ofrecen experiencias y vivencias enriquecedoras para su desarrollo (García, 2014).

Los niños descubren su mundo, con mayor intensidad, por medio de experiencias significativas, así como su pertenencia dentro del mismo; para ello, la educación musical desarrolla al niño de forma holística, considera factores individuales y coadyuva a la motricidad, a modificar sus dificultades comunicativas y sociales.

Periodo de Adaptación de los Niños del Subnivel de Educación Inicial 2

El periodo de adaptación marca considerablemente el progreso de los niños en la institución educativa, con nuevas experiencias sociales entre estos y el contexto exterior; de ahí que la adaptación sea un proceso que se realiza en diversos planos: fisiológico, psicológico y social; es en las edades tempranas, donde

la variedad de estímulos es significativa en la incorporación del niño a su nuevo entorno educativo.

Así, un correcto aprestamiento orientado sobre bases teóricas, prácticas, psicológicas, pedagógicas y metodológicas garantiza el éxito en el desarrollo de adaptación de los alumnos. En esta etapa, los niños conviven con los demás miembros de la sociedad y se vuelven autónomos. En los documentos de Ministerio de Educación del Ecuador (MINEDUC), la adaptación se define como:

La interacción entre el individuo y el medio en que vive, marca, por una parte, la modificación armoniosa de la conducta respecto de las condiciones del medio; por otra parte, la evolución del medio en el cual y sobre el cual el individuo actúa. (Mineduc, 2018, p.1)

En el país, la Educación Inicial no es escolarizada; por lo cual, cuando los niños ingresan por primera vez al sistema educativo pueden manifestar ciertos comportamientos como: llanto, inhibición, falta de lenguaje verbal, intento de huir, perseguir a la maestra, preguntar por su madre u otro miembro familiar con el que posee apego, gritar o ser agresivo. Como consecuencia, en el hogar, los niños presentan alteraciones; entre ellas, pérdida de apetito, vómitos, enuresis, cambios de carácter o pesadillas (MINEDUC, 2018).

La institución educativa acompaña a los infantes en el proceso de adaptación y esta a su vez, asume las modificaciones necesarias para encontrar el equilibrio en la estabilidad biopsicoemocional de los niños, al reconocer la trascendencia de aspectos como el conflicto que surge en la separación del niño y su entorno inmediato, además del respeto hacia las diferencias individuales y el compromiso de los docentes en aprendizajes sobre temas de adaptación en niños, padres, madres y demás miembros del núcleo familiar.

La Música en la Jornada de Educación Inicial 2

La metodología implementada en Educación Inicial 2 es la del juego/trabajo; la misma se aplica en actividades que se desarrollan en rincones o espacios de aprendizaje, donde el juego es la principal actividad recreativa, pues mediante ella, los niños aprenden a socializarse. Cada aula posee de dos a tres rincones de aprendizaje, en los cuales se evidencia el orden, buen estado de materiales y recursos de gran accesibilidad que incentivan la motivación, creatividad e imaginación.

Asimismo, los niños acceden a experiencias que fortalecen la educación musical; en la Guía Metodológica para la Implementación del Currículo de Educación Inicial (2014), se afirma: “Es el rincón de música en donde los niños experimentan con ritmos, melodías, sonidos, desarrollan su motricidad, esquema corporal, percepción auditiva, lenguaje y juego compartido” (p.25).

Otro aspecto importante relacionado con el trabajo en rincones de aprendizaje, se refiere al desarrollo de las inteligencias múltiples según Howard Gardner, citado en Morán (2009); considerando la temática del artículo, en cuanto a la inteligencia musical, refiere este autor:

La inteligencia musical es la capacidad de entender y desarrollar técnicas musicales, el aprendizaje es a través de la música, escucharla, tararear, chiflar melodías. Es así como se le otorga a la inteligencia musical que tradicionalmente era solamente tomada como habilidad específica, un estatus propio en el desarrollo cognitivo integral del ser humano. (Morán, 2009, p. 6)

Para Gardner existe el talento medular o talento heredado de forma genética, en el que influyen factores como el medio de desarrollo y el medio cultural, esenciales para determinar este tipo de inteligencia; aunque hay una serie de habilidades que cualquier persona posee, para afianzar la educación musical es necesario la melodía, el ritmo, timbre y la audición. Así pues, la educación musical es accesible a todos los individuos, considerando la diversidad existente en las aulas del sistema educativo actual.

La inteligencia musical constituye una de las primeras inteligencias que se desarrolla en edades tempranas, pues los niños comienzan a hacer uso de su voz con fines musicales, cantan como una manera de expresarse y son conscientes de las diversas expresiones musicales que experimentan, siendo capaces de reproducirlas (Tejero, 2018).

Apunta este autor que, en las edades comprendidas entre cuatro y cinco años, esta capacidad de exploración va disminuyendo, debido a que el niño reproduce las melodías de las canciones que escucha en su entorno, limitando su potencial en cuanto a las habilidades musicales, jerarquizando, ante todo, otros tipos de conocimientos en cuanto a la comunicación verbal o lógico–matemático.

Ruta Metodológica

La investigación se aborda desde una perspectiva cualitativa para interpretar la realidad de la población; ello permitió ofrecer descripciones detalladas sobre situaciones, interacciones y comportamientos de los niños, así como experiencias, pensamientos y actitudes; el estudio es una investigación de campo que buscó información en el lugar exacto de los hechos de la población estudiada.

En cuanto a las técnicas de investigación, para la obtención de la información necesaria, se empleó la observación. Dado su carácter descriptivo, no se manipularon las variables y se describió la información. La población seleccionada está compuesta por 12 niños pertenecientes al nivel inicial 2, de cuatro a cinco años; la misma facilitó la información necesaria para la comprensión de los significados y las acciones que se desarrollaron en el contexto educativo. El análisis de la información se enmarcó dentro del enfoque cualitativo en la interpretación de datos e inferencias del contexto.

La metodología concebida se estructuró de la siguiente manera:

Se aplicó la observación para la recolección de datos durante el mes en el que se desarrolló la adaptación. Los instrumentos utilizados fueron: las listas de cotejo (en las cuales se registraron los aspectos más sobresalientes de los comportamientos de los niños al ingresar en la institución educativa) y la involucración de la educación musical; en el periodo de adaptación, se aplicó el análisis cualitativo considerando los resultados de los instrumentos.

Al analizar los datos obtenidos, mediante la observación directa de la población, se determinaron los siguientes comportamientos en la primera semana: los niños manifestaban ansiedad ante la separación del miembro familiar que lo llevaba al centro educativo, lloraban y no querían mantener ningún tipo de contacto físico con la docente; pocos niños mostraron aislamiento o no existía interés de promover algún acercamiento hacia sus compañeros.

Refiriendo a esta temática, Mineduc (2018) afirma:

El objetivo principal del periodo de adaptación es insertar a los niños al centro educativo para que alcancen sus metas y el desarrollo de sus destrezas en un ambiente en el que puedan expresar libremente sus emociones, afectos, seguridad, alegría y gozo. (p.7)

Para afianzar la estabilidad de los niños, la planificación consideró actividades significativas como: el acercamiento con el núcleo familiar, entrevistas, el reconocimiento del espacio físico, un horario flexible que visualizara en la jornada, la permanencia progresiva de los niños para el logro de la inserción adecuada y feliz, procurando la adaptabilidad en situaciones nuevas y con los grupos sociales (MIDEDUC, 2018).

La práctica de la educación musical fue fortalecida en el aula mediante la aplicación de la metodología juego/trabajo en el rincón de música; se aplicaron las listas de cotejo diarias durante las cuatro semanas de duración del periodo de adaptación; luego de analizadas, al finalizar el primer mes, estas arrojaron los siguientes resultados, los cuales se consideran según su impacto en relación con la ayuda para la adaptación de los niños en su nuevo entorno:

El fortalecimiento de la experimentación del entorno sonoro mediante la utilización de recursos como la caja de sonidos que contiene tambores, maracas, marimbas, platillos, silbatos, entre otros instrumentos, favoreció la sensibilización musical. Para la experimentación acústica se realizaron diversas actividades; la preferida por los niños era aquella en la cual tenían los ojos cubiertos y buscaban los instrumentos que generaban determinado sonido alrededor del aula.

Indudablemente existe una relación en estas acciones, pues los niños imitan, se comunican, interpretan, crean sonidos expresivos. En la Educación Inicial 2, las actividades se tornan personalizadas y progresivamente involucran e interrelacionan a todos los niños; para ello, el rol del docente es esencial en el fortalecimiento de la educación musical, pues la planificación del periodo de adaptación brinda una visión amplia de la complejidad de la música que se orienta, con énfasis hacia la sensibilización musical en la educación infantil (Díaz, 2004).

Mediante el juego/trabajo en el rincón de música, se evidenció en los niños el disfrute de un repertorio lúdico de canciones mediante las cuales se despertó el gusto, favoreció la escucha activa y el dominio del esquema corporal, adaptando su cuerpo a diferentes ritmos, mejorando su coordinación y fortaleciendo conductas asertivas. Para ello, se realizaron actividades como el juego de las palmas, mediante la improvisación de diferentes ritmos, incluyendo la representación de una banda musical con los instrumentos musicales previstos en el rincón; ello evidenció el disfrute de las actividades grupales por parte de los niños.

Por tanto, un contexto musical que brinde experiencias y sea accesible a los niños, mediante una adecuada organización, influye en su desarrollo psicomotor, le brinda oportunidades de realizar movimientos corporales, de explorar el espacio, interactuar con su propio cuerpo e interrelacionarse con las demás personas de su entorno (Pons, 2015).

En relación con el cuidado del medio ambiente, se crearon diversos instrumentos musicales con materiales reciclables; la educación musical contribuyó al desarrollo de destrezas a nivel social con la colaboración y el respeto al medio ambiente, pues la creación de estos instrumentos musicales promovió la participación de los niños, brindó la oportunidad de expresar ideas propias y de valorar la naturaleza.

Lo expuesto se relaciona con lo señalado por Conejo (2012), quien refiere que la aplicación de la música implica el contacto entre los estudiantes con su realidad inmediata; en lo concerniente a la formación de valores, la música es una herramienta que desarrolla rasgos personales entre los niños, establece nexos sociales, fomenta el trabajo en equipo y les demuestra la capacidad que poseen para alcanzar metas, unido al respeto, la convivencia y la solidaridad con el medio ambiente; de ese modo, influyen los recursos disponibles por el docente; además, al aplicar adecuadamente los elementos de la música, forman integralmente a los niños en valores hacia la naturaleza.

La educación musical, en el juego/trabajo en El Rincón de Aprendizaje, promueve la educación, aspecto clave que se fortalece en el aula; en este se les mostraron los instrumentos de diversas culturas o juegos musicales mediante adaptaciones; ejemplo de ello fue el juego de la silla, donde los niños bailaban y cantaban en lenguas ancestrales del Ecuador; para ello, se aprovechó el contexto, para que los niños escucharan sonidos propios de la Pacha Mama, siendo así la música, el mejor vehículo para la expresión y el conocimiento de diferentes culturas, la valoración de la realidad sonora del entorno y del espacio artístico; de este modo, los niños expresaron su cultura material y humana.

Al respecto, López (2014) afirma, que a través de la música y la educación se desarrolla la comunicación entre culturas y se introduce la interculturalidad dentro de las aulas, pues la música es un lenguaje universal que transmite sentimientos y emociones, igualmente válidos en todas las culturas.

Por ello, la interculturalidad se manifiesta específicamente, cuando el docente cambia la percepción del alumno mediante la audición, composición, observación y análisis de la sonoridad de la obra percibida, pues la música parte de las emociones propias y ajenas, y del reconocimiento de la música de otras culturas. Para ello, el aula educativa es el espacio propicio para transmitir valores culturales, ya que la educación musical implica la adquisición de un compromiso para construir un espacio escolar sin exclusiones.

En el proceso de aprendizaje se observó que la educación musical brindó a los niños seguridad emocional y confianza, al sentirse inmersos dentro de un clima afectivo y efectivo, mejorando la concentración, la memoria y el aumento del vocabulario; en este proceso, la orientación del docente fue el factor trascendente en la educación musical a partir de una promoción de actividades lúdicas y divertidas en un ambiente adecuado, donde el niño experimente emociones positivas a través de la música.

Por ello, Pons (2009) se refiere a la importancia del juego en la educación musical de los niños, pues permite que se involucren en actividades que rompan la rutina; juegos que impliquen procesos cognitivos como pensar, sentir o actuar, con la intencionalidad de desarrollar habilidades sociales, la creatividad, para fortalecer no solo al individuo sino a los grupos, al desarrollo de la comunicación y a la mejora de las relaciones sociales.

A Modo de Cierre: Resultados Esperados

En el marco de este trabajo investigativo, se ha pretendido, que sus resultados contribuyan a generar estudios referidos a la educación musical y a su impacto en el periodo de adaptación de los niños del subnivel de Educación Inicial 2, mediante el fortalecimiento de dimensiones como: interculturalidad, conciencia ecológica, sensibilización musical, desarrollo de los procesos cognitivos y dominio progresivo de su esquema corporal.

Según los resultados obtenidos, se deduce que, en la primera semana, los niños manifestaron emociones descritas en la bibliografía: llanto, ansiedad, aislamiento, negación a interrelacionarse con otros; mediante la aplicación en la jornada diaria de la metodología juego/trabajo en el rincón de música, se logró la

inserción de los niños al centro educativo de una forma adecuada, procurando, ante todo, el bienestar biopsicosocial.

Se realizaron actividades en el rincón de música durante el mes de adaptación de los niños, mediante la experimentación acústica con instrumentos musicales para lograr la sensibilización musical; se fortaleció el aprendizaje del esquema corporal, la escucha activa, la coordinación y conductas asertivas dentro del grupo escolar; se coadyuvó al cuidado del medio ambiente y la interculturalidad, mediante actividades que involucraban canciones en lenguas ancestrales del país y la valoración de la realidad sonora del mismo espacio en el que vive la población estudiantil; en cuanto al aprendizaje, la educación musical fue el vehículo para incrementar la memoria, el vocabulario, el lenguaje, entre otros.

En conclusión, el impacto de la educación musical en el periodo de adaptación, relaciona todas las dimensiones del desarrollo holístico de los niños: en lo emocional, los niños se adaptan considerando sus habilidades individuales y sociales; en su aprendizaje, se mejoran proceso cognitivos; en cuanto a la sensibilización musical, los niños imitan, comunican, crean sonidos expresivos; en lo referido al aprendizaje del esquema corporal, conjugan el cuerpo, la mente y la música; contribuye a la formación de valores, como el respeto hacia la naturaleza mediante recursos amigables con el medio ambiente y la interculturalidad como propósito fundamental de la educación ecuatoriana: todo ello, se introduce en el aula mediante el reconocimiento de la música de otras culturas en las cuales se plasman emociones y sentimientos propios de cada universo cultural de los niños.

Referencias

- Díaz, M. (2004). "La Educación Musical en la Etapa 0-6 Años". Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación), 1-6. Obtenido de <http://musica.rediris.es>
- García, M. (2014). *La importancia de la música para el desarrollo integral en la etapa de Infantil*.
- Gamboa, A. (2016). *Educación musical: escenario para la formación del sujeto o un pariente pobre de los currículos escolares*. Colombia: Saber, Ciencia y Libertad.
- _____, (2014). *Guía Metodológica para la Implementación del Currículo de Educación*. En M. d. Educación. Quito: Mineduc.
- Mineduc. (2018). *Lineamientos técnicos para el periodo de adaptación en educación inicial y primer grado de educación general básica*. Obtenido de <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/09/ADAPTACION-EN-PLANTILLA-EDUCACION-INICIAL-FINAL.pdf>
- Morán, M. (2009). Psicología y música: Inteligencia Musical y Desarrollo Estético. *Revista Digital universitaria*, 10(11), 1 - 13.
- Pons, M. (2015). *Aportaciones de la estimulación musical en niños y niñas de 2 a 3 años, con la colaboración de los padres, al proceso de adquisición de las conductas sociales y actitudinales: estudio de caso*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Pérez, J. (1996). *El Liderazgo y la Gerencia*. Bogotá, Colombia: Revista Universidad EAFIT. N° 102.
- Tejero, P. (2018). *Inteligencia musical: Concepto y desarrollo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rgloei. (2012, 2016). *Reglamento General a la Ley Orgánica de Educación Intercultural*. Quito, Ecuador: Ministerio de Educación.
- Registro Oficial. (1970). N°409-CH, *Ministerio de Educación y Cultura*. Quito, Ecuador: Ministerio de Educación.
- Sisalima, V. (2013). *Importancia del desarrollo sensorial en el aprendizaje del niño*. Monografía Psicología, 51.
- Subsecretaría de de Fundamentos Educativos (2017). *Instructivo para normar la gestión administrativa y académica de los Colegios de Arte*. Quito, Ecuador: Ministerio de Educación.
- Yáñez, N. (2005). *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Anexos: F
Otos de los Niños del Subnivel de Educación Inicial 2

Figura n1:

Subnivel de Educación Inicial 2



Fuente: Registro Autora

ERNESTO MORA QUEIPO

Universidad de las Artes
ernesto.mora@uartes.uedu.ec

Doctor en Ciencias Humanas, Magister en Antropología Social y Cultural y Licenciado en Música, mención Educación venezolano. Investigador acreditado en Venezuela (MCTI) y Ecuador (Senescyt). Autor de más de 20 publicaciones científicas, entre ellas el libro *Música e historia oral del pueblo añú* (en co-autoría), obra ganadora de la mención especial del Premio de Musicología Histórica “Alberto Calzavara” (Venezuela, 2007). Ganador del Premio Ciencias de la Universidad del Zulia (2001). Ha dictado seminarios, conferencias y ponencias en diversos países. Actualmente es docente e investigador en la Escuela de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad de las Artes (Ecuador).

JEAN GONZÁLEZ QUEIPO

Universidad del Zulia, Venezuela
jeanca72@gmail.com

Magister en Composición Musical, Licenciado en Música, y Licenciado en Educación, mención Música, venezolano. Sus investigaciones musicológicas en contextos indígenas y afroamericanos han dado lugar a diversas publicaciones y han aportado los insumos para la composición de sus obras entre las que se destaca “Indígena” (Obra para flauta transversa y percusión, ganadora de la Mención Honorífica del Concurso de Composición “Juan José Landaeta”, 2008). Investigador acreditado en Venezuela. Cuenta entre sus publicaciones el libro *Música e historia oral del pueblo añú* (en co-autoría), obra ganadora de la mención especial del Premio de Musicología Histórica “Alberto Calzavara” (Venezuela, 2007).

La Pedagogía Axiológica de la Música. Sus Contribuciones a la Salud, Armonía y Prosperidad¹

Resumen

Las sociedades contemporáneas atraviesan una profunda crisis existencial motivada, entre otros, por la sustitución de los valores espirituales, éticos y morales por valores espurios. La educación formal ha asumido un pragmatismo extremo, centrado en “enseñar a hacer” en desmedro del “enseñar a servir y vivir”. En Latinoamérica, salvo honrosas excepciones, la educación artística y la práctica musical colectiva son subestimadas y degradadas a “actividades complementarias”, arrastrando a niveles de agónica supervivencia los valores que son inherentes a su realización: la creatividad, la cooperación, el respeto y la coexistencia armoniosa. Por ello, no es extraño el nivel de confrontación, violencia y vicio que se cierne sobre nuestras sociedades. Frente a este escenario, la Universidad de la Artes del Ecuador, ha iniciado un proyecto de investigación-creación y vinculación universitaria que, desde la pedagogía axiológica de la música, promueve el fortalecimiento del arte como un espacio fundamental para el desarrollo de valores que propenden a la salud, armonía y prosperidad de nuestras sociedades. Se trata de un proyecto de educación en valores a través de la música, que ha dado lugar a la creación de la Coral Infantil-Juvenil UArtes, la conformación de un equipo de investigadores-creadores de la música y, próximamente, un compendio de “composiciones y arreglos corales de música latinoamericana que promueve valores”. En este artículo presentamos brevemente los fundamentos teóricos que caracterizan la pedagogía axiológica de la música y los aportes que derivan de su implementación.

Palabras clave: Educación musical, valores humanos, pedagogía axiológica, desarrollo integral.

Abstract

Contemporary societies are going through a deep existential crisis motivated, among others, by the replacement of spiritual, ethical and moral values by spurious values. Formal education has assumed extreme pragmatism, focused on “teaching how to do” at the expense of “teaching how to serve and

¹ Este artículo es un producto del proyecto de investigación: VIP-2019-006. Línea de investigación: Políticas de la cultura, creatividad y gestión de las artes. Universidad de las Artes (Ecuador).

live". In Latin America, with some honorable exceptions, artistic education and collective musical practice are underestimated and degraded to "complementary activities", dragging to values of agonizing survival the values that are inherent to their realization: creativity, cooperation, respect and harmonious coexistence. Therefore, it is not strange the level of confrontation, violence and vice that hangs over our societies. Faced with this scenario, the University of the Arts of Ecuador has started a research-creation project and university linkage that, from the axiological pedagogy of music, promotes the strengthening of art as a fundamental space for the development of values that promote to the health, harmony and prosperity of our societies. It is a project of education in values through music, which has given rise to the creation of the Coral Infantil-Juvenil UArtes, the formation of a team of researchers-creators of music and, soon, a compendium of "choral compositions and arrangements of Latin American music that promote values". In this article we briefly present the theoretical foundations that characterize the axiological pedagogy of music and the contributions that derive from its implementation.

Key words: Music education, human values, axiological pedagogy, integral development.

Introducción

Si bien es cierto que actualmente la pluralidad y heterogeneidad de la sociedad cuenta con mayor cantidad de recursos y pautas para el diálogo horizontal en el proceso comunicacional, también es cierto que la convivencia se ha hecho más compleja y difícil. Con frecuencia nos oímos sin escucharnos. Coexistimos, pero no nos toleramos. Los cambios experimentados durante las últimas décadas en las relaciones familiares, laborales, políticas, la participación ciudadana, las redes de la comunicación, el acceso al conocimiento..., han generado nuevas cosmovisiones y relacionamientos interpersonales que aún no logran una articulación armoniosa.

La pérdida de espacio por parte de la educación formal frente a la educación informal en los procesos de socialización y enculturación, erosiona las tradicionales relaciones entre padres e hijos, profesores y estudiantes, gobernantes y ciudadanos. Las dos últimas generaciones han construido representaciones colectivas tan heterogéneas y diferenciadas entre sí, que la comunicación

llega a hacerse precaria. Incluso a nivel discursivo, los elementos lexicales, códigos y valores comunes -necesarios para la comprensión mutua- se diluyen frecuentemente en una suerte de Torre de Babel, haciendo ambas realidades mutuamente excluyentes.

En ese agitado y contradictorio contexto social, el discurso y las acciones llegan a ser parcial o totalmente incompatibles. Se diluyen las convicciones que otrora señalaban al individuo un certero rumbo hacia su desarrollo y, peor aún, se acrecienta el abismo que impide la unificación familiar y social, necesarias para conseguir respuestas a las nuevas necesidades y retos globales.

Paralelamente, la llamada confrontación o connivencia ideológica entre partidos de izquierdas y derechas enmarcan la corrupción, el saqueo y la destrucción de naciones enteras, como Venezuela. Crece el número de movimientos sociales que irrumpen en el plano político exigiendo reivindicaciones y participación en la toma de decisiones, se incrementa la contaminación ambiental y los vaticinios de catástrofes ecológicas, se extienden por el mundo las pandemias y sus secuelas de muerte, el racismo y la xenofobia se acentúan frente a los contingentes humanos forzados a desplazarse para huir de la miseria y la muerte, la explosión demográfica amenaza con incrementar aún más los niveles de pobreza en el mundo, se adopta la destrucción de los bienes públicos y privados como mecanismo de protesta. Estos factores y muchos más, tributan al agitado y angustioso ambiente social de nuestros días.

La Expresión Musical del Problema y su Retroalimentación a Través de los Mass Media

Ante la confusión y la sensación de peligro generado por los múltiples mensajes recibidos, crece la incertidumbre y el temor, por lo que muchas personas buscan evadir la amenaza de verse aislados y solos, y se unen al coro promovido desde los medios de comunicación de masas:

El impacto social de este tipo de mensaje, quizás pueda apreciarse al considerar las estadísticas sobre la difusión y consumo masivo de las producciones musicales y audiovisuales, que abiertamente promueven la promiscuidad, la pornografía y la drogadicción, en medio de fastuosos escenarios, luces, aplausos y premios (Gómez y Gutiérrez, 2018).

Los padres les dicen a sus hijos “no te drogues” y, como es de esperarse, los hijos se preguntan “¿por qué drogarse está mal?”. Al cotejar el mensaje de sus padres (no te drogues) con un mensaje coreado masivamente y premiado con la popularidad y la fama (drógate), lo más común es que se genere una contradicción, discusión y conflicto entre padres e hijos, y que esta desarmonía trascienda a toda la familia y la sociedad (Hernández, 2001).

Como unidades familiares y sociales nos hemos quedado atónitos y con muy pocos recursos para interpretar y procesar el contenido de este tipo de producciones musicales, que son premiadas y cantadas por niños, jóvenes y adultos como grandes éxitos de la moda vanguardista (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009).

Por su parte, los estados nacionales, sus instituciones, leyes y mecanismos de regulación, se muestran incapaces de controlar la difusión de estos mensajes y, en el mejor de los casos, anuncian la creación de nuevos centros de reclusión y desintoxicación para niños y jóvenes. Por su parte, los jóvenes responden recluyendo también a sus padres y abuelos en los gerontológicos (Cruz, 2016). De esta manera, las voces de padres y abuelos y su función orientadora, quedan confinadas al otro lado del abismo generacional. Con frecuencia, el esfuerzo no se realiza para remendar la brecha creada en el fino y delicado tejido familiar y social, sino en procurarse un poco de sosiego en medio de la asediante perturbación cotidiana. Ciertamente, la misión de tener y educar a los hijos se presenta como una tarea tan difícil, que las parejas optan por sustituirlos por mascotas (Cajas, 2014).

Cuando un niño o joven escucha canciones como esta y pregunta “¿Por qué no debo drogarme o prostituirme?”, está haciendo preguntas axiológicas. Quiere saber qué motiva a actuar o no de cierta manera. Está requiriendo conocer la jerarquía de los valores que deben impulsarle en su día a día. Pero, lamentablemente, muy poco se habla, fortalecen o hacen explícitos los valores que propenden a la vida y representan un camino hacia el desarrollo integral de las personas, más allá de las apreciaciones subjetivas y los intereses de los grupos de poder.

Si de valores se trata, entonces, el lugar fundamental donde podemos ir a buscar su dimensión objetiva es en aquello que posee una significación positiva para la sociedad, hoy cada vez más identificable con la humanidad y cuyo problema fundamental radica en la preservación de la vida y su dignificación humana. Es la única manera de concebir una dimensión de los valores no reductible a sus diversas

interpretaciones subjetivas, ni identificable con la versión que de esos valores se instituyen mediante el poder (Fabelo, 2003: 26)

Consideramos que el arte es un recurso extraordinario para la formación de seres humanos que valoran la vida y la transitan como una oportunidad para ejercer y honrar su condición de persona, de manera creativa, responsable y solidaria. Conscientes de ello, hemos realizado este trabajo cuyo objetivo es explicar, de qué manera la educación musical basada en valores (pedagogía axiológica de la música), puede coadyuvar a la construcción de sociedades con mayor salud, armonía y prosperidad.

¿Qué Entendemos por Valores?

Conceptualizar los valores de una sociedad, impone considerar sus implicaciones cognitivas, afectivas y conductuales. Los valores constituyen modelos que guían el recorrido vital del ser humano hacia su realización integral como persona, por lo cual se convierten en motivaciones afines a cada individuo. Aunque inasibles e inalcanzables en su totalidad y profundidad, los valores dan sentido a los sentimientos, ideas y acciones de cada ser humano.

Los valores tienen una existencia dentro y fuera de cada persona. Se instalan en el interior de sus conciencias, pero dialogan permanentemente con sus contextos socioculturales. Los valores no se reciben como parte de la herencia genética, sino que se aprenden, se desarrollan y se perfeccionan a lo largo de la vida. Son como creencias y, por lo tanto, no son universales, aunque pueden universalizarse si son adoptados universalmente. Como toda creencia, los valores pueden ser cuestionados por quien no los comparte, pero difícilmente son cuestionados por quien los ha apropiado e interiorizado, pues constituyen una referencia y fuente de motivación y realización personal.

El valor es un modelo ideal de realización personal que intentamos, a lo largo de nuestra vida, plasmar en nuestra conducta, sin llegar a agotar nunca la realización del valor. El valor es como una creencia básica a través de la cual interpretamos el mundo, damos significado a los acontecimientos y a nuestra propia existencia (Ortega y Mínguez, 2001: 20-21).

Los valores nos guían como una brújula. Una vez que son interiorizados, se constituyen en proveedores de sentido para nuestras vidas. Nos atraen y guían nuestros pasos, incluso de manera inconsciente. Esto se hace evidente cuando los utilizamos automáticamente para evaluar las conductas propias y las de los “otros”. En estos casos, los valores autorreferenciales se constituyen en pautas para vernos o no representados en determinadas prácticas sociales.

Los valores no son dados de una vez y para siempre, una serie de factores llegan a influir en sus cambios y transformaciones, haciendo evolucionar o involucionar las sociedades. Están sujetos a una historicidad que frecuentemente parece someterlos a la ley del péndulo: la pureza espiritual, mental y física, puede sustituirse por el hedonismo narcisista; la cooperatividad por la competitividad; el amor y la verdad por las ideologías.

Los valores se perciben, se aprecian, se admiran, pero no se pueden imponer. Para poder observarlos se necesita cierta capacidad de discernimiento y esta se desarrolla a través del tiempo, por lo que es de esperarse que niños y jóvenes no hayan fortalecido suficientemente este dispositivo cultural (Esteban, 2007). Los valores se aprenden muchas veces de manera inconsciente, por imitación y repetición, como parte de los decires, haceres y cantares, presentes en nuestro entorno social. Y también de manera inconsciente se aplican, especialmente cuando son impuestos por la “moda” y se hacen parte de lo cotidiano. De allí la importancia de cuidar que nuestros niños y jóvenes no adopten valores espurios, pues también de manera inconsciente, les guiarían a su propia destrucción².

2 Si bien, la canción antes citada es una muestra de la promoción de valores espurios, es bueno aclarar que nuestra inconformidad con esta pieza musical, debido a los comportamientos que promueve, no es generalizada a otras piezas del mismo género musical. De hecho, creemos que a todo género musical le asiste el mérito de ser expresión de la realidad sociocultural en la cual se anida. Pero eso no significa que los contenidos y comportamientos que promueve propenden a la vida y a la dignificación del ser humano. Reconocemos que el surgimiento y expansión de géneros musicales contemporáneos como el reggaetón y el rap, constituyen una conquista del derecho a voz por parte de sectores sociales históricamente silenciados, y expresan la necesidad planetaria de denunciar la corrupción, la demagogia, la violencia y los sistemas de control y dominación social, entre otros. Su motivación no es nueva, lo novedoso está en su articulación a las redes de la comunicación e in-formación, lo cual les permite poner al descubierto lo que hasta hace pocas décadas podía mantenerse más o menos oculto. Resulta evidente la importancia de analizar los múltiples factores (político, económico, social, cultural, comunicacional...) involucrados en la irrupción de estos géneros musicales, pero ese no es el objetivo de este trabajo. La referencia a esta pieza musical tiene la única finalidad de enfatizar por qué es necesario cimentar una pedagogía axiológica de la música en estos tiempos.

La Situación de los Valores en la Educación Latinoamericana.

Para cimentar una pedagogía axiológica en Latinoamérica, es necesario considerar los valores que promueven estas sociedades y, en particular, sus instituciones educativas, pues son estas las que sistemáticamente los construyen y les garantizan coherencia, pertinencia y aceptación en el contexto social (Ortega y Mínguez, 2001).

Al analizar los valores que promueven nuestras sociedades a través de sus instituciones educativas, saltan a la vista la sobrevaloración del componente economicista y materialista y su postura pragmática, centrada en “enseñar a hacer”. Esto ha llevado a niveles de agónica supervivencia los aspectos formativos éticos del “saber vivir y servir”, fundamentales en una verdadera educación. La concepción del arte y la práctica musical como “actividades complementarias”, des-valorizadas y consideradas de poca o ninguna importancia, es un claro indicador de ello.

Así, a la banalización de la práctica musical (y artística en general) como recurso para aprender a con-vivir, se suma una educación formal (escuelas, liceos, universidades), cuyas instituciones han reducido su función social a la instrucción y dotación de in-formación (literalmente, negación de la formación), centrada en la preparación de individuos para que sean productivos y competitivos en el mercado de trabajo.

Por su parte, las políticas públicas en educación reafirman ese modelo a través de la catalogación y clasificación de las instituciones educativas en atención a variables como “eficiencia” y “rendimiento”. La variable que las mueve es “calidad”, entendida como capacidad para desarrollar en el individuo habilidades para competir e insertarse en el mercado laboral. No es extraña la imposibilidad de este modelo educativo para promover los cambios culturales, necesarios para fomentar la convivencia armoniosa entre individuos, pueblos y naciones, y la de todos ellos con el planeta (Camps, 1994).

Ante la desvalorización de la dimensión ética y estética del ser humano en la educación formal, resulta urgente la revalorización de las artes, como un espacio fundamental para el desarrollo de la creatividad, la subjetividad y el desarrollo personal integral. El arte tiene la capacidad de promover valores y cambios significativos en el individuo y la familia, independientemente de su adscripción étnica o posicionamiento en la estructura socioeconómica. Tales beneficios derivan

de su particular función socializadora que, de manera espontánea y natural, impacta las interrelaciones habituales del individuo con su entorno (Fernández, 2003).

La Pedagogía Axiológica en la Música.

La *pedagogía axiológica* es el conjunto de saberes orientados a la educación en valores. Promueve el conocimiento, fortalecimiento y elección de los valores espirituales, éticos y estéticos en el desempeño individual y colectivo. Entiende que la educación solo es capaz de promover los cambios sociales orientados al desarrollo, cuando en el proceso de formación conjuga coherentemente el “saber hacer” con el “saber vivir y servir”, pues ambos son igualmente importantes (Alonso, Pereira y Soto, 2003).

Valores como la gratitud, el respeto, la tolerancia y la convivencia armoniosa, son cualidades que pueden desarrollarse de manera natural en la práctica musical colectiva y en la re-creación artística en general (Fundación Ayuda en Acción, 2017). A su vez, sociedades con estos valores, serán los pilares fundamentales para construir la paz y la libertad en el mundo. Sin duda, la experiencia artística sobre cómo crear una obra armoniosa -en la música, por ejemplo-, tiene mucho que aportar a los modelos para construir sociedades más armoniosas consigo mismas y con el planeta (García, 2005). Por ello, en el contexto académico, el fin último de la clase de música debe ser crear, fortalecer y promover espacios donde, más que ensayar una obra musical, se ensaya la mejora real del individuo, la sociedad y el planeta (Márquez, 2003; Herrera, 2007).

Aportes a la Construcción de Sociedades Saludables, Prósperas y Armoniosas.

La voz constituye nuestro instrumento musical por excelencia. Viene integrada a nosotros como parte de los recursos comunicativos de nuestro cuerpo. El desarrollo de la técnica vocal facilita la producción de respuestas rápidas, creativas y efectivas ante los requerimientos cotidianos. Por ello, cantar hace de la coral el espacio primigenio para el desarrollo socio-afectivo de las personas. Es por antonomasia el lugar donde todos tienen el deber y el derecho de escuchar y ser escuchados. El reconocimiento de los deberes y derechos, roles y responsabilidades de cada uno, genera un relacionamiento solidario, fortalecido por el placer del trabajo colectivo (Willems, 1976).

La práctica musical es un recurso invaluable en el desarrollo de habilidades intelectuales, afectivas, psicomotoras y de integración social, entre otras. Promueve y refuerza la adquisición de hábitos de trabajo y estudio. Cada presentación o ensayo enfrenta al músico con sus propias habilidades, destrezas y debilidades, ofreciéndole una oportunidad de fortalecimiento, aprendizaje, cumplimiento de normas, autoevaluación y crecimiento personal. Por ello, el músico aprende a valorar y a utilizar apropiadamente el tiempo, estableciendo horarios de estudio, trabajo y ensayos, individuales y colectivos. El aprendizaje de las obras musicales fortalece la memoria e incrementa la capacidad de atención y percepción. La música coadyuva al desarrollo de la psicomotricidad, ya que todo lo que ocurre en el plano perceptual y mental, puede generar su correlato en el plano corporal.

En la interpretación de una obra musical se conjugan elementos rítmicos, melódicos, tímbricos y armónicos, lo cual conlleva al desarrollo de una serie de habilidades, como la observación, la concentración, la discriminación auditiva, la memorización y la experimentación creativa. Pero los beneficios de la práctica musical (vocal o instrumental) no se reducen al desarrollo de habilidades mentales y psicomotrices, se extienden ampliamente al campo de los valores (Ferrer, 2009). En todo momento se evalúan los resultados, por lo que se desarrollan capacidades para ponderar los frutos del trabajo propio y ajeno. Se aprende a pensar por sí mismo y a valorar con respeto el esfuerzo realizado. Se aprende a trabajar en equipo, porque el éxito depende de que todos desarrollen a la perfección los roles que les corresponden (Hernández y Sánchez, 2008). La consigna es clara: Logro de uno, logro de todos. Error de uno, error de todos.

Se aprende a dar y seguir instrucciones y a responsabilizarse por su cabal cumplimiento. Se respeta las reglas de funcionamiento y a cada instancia de la estructura organizativa de la agrupación: director, vocalizador, voces guías (monitores), jefes de sección, compañeros de cuerda, músicos acompañantes, atrileros, colaboradores, público; pues *se está consciente* de que todos desempeñan un papel importante y necesario. Esa consciencia se adquiere porque se observa y se piensa como individuo que pertenece al grupo, y al pensarse a sí mismo de esa manera, logra conocerse a sí mismo, al “otro” y al valor del trabajo conjunto.

El pensamiento reflexivo sobre sí mismo y su relación con los “otros” contribuye al crecimiento personal, ayuda a superar la timidez y el temor. Se desarrolla el sentido de la pertenencia, la responsabilidad, el deber, el derecho, la libertad y la justicia. Se aprende que deberes y derechos son dos caras de la misma

moneda (sin lo uno, no hay lo otro), que toda libertad tiene límites y todas las acciones tienen efectos, por lo que debe tomar decisiones con responsabilidad. Se desarrolla el autocontrol y se fortalece la voluntad y el esfuerzo por el logro de metas. Se aprende a canalizar los sentimientos de frustración, agresión e ira, cuando no se logran las metas. Esta experiencia de crecimiento personal permite fortalecerse ante la adversidad, sin renunciar al rol protagónico que está llamado a desempeñar en la agrupación y en la sociedad.

La satisfacción del trabajo en equipo hecho con dedicación y esmero, pronto sana cualquier rastro de tristeza o frustración, para dar lugar a las risas, anécdotas y preparativos del próximo ensayo o actuación, especialmente cuando no se logra la interpretación deseada en el ensayo o el concierto. La humildad y espontaneidad con la cual se experimentan y manejan estas emociones, constituyen un invaluable entrenamiento, pues nos prepara para esforzarnos constantemente y lograr cada vez mayores niveles de excelencia.

Figura 1:

Actividad en Colegio Fiscal César Borja Lavayen. Guayaquil.
Ecuador, 4 de junio de 2019



Fuente: Archivo fotográfico de Gilda Sánchez

Si bien, crece el *amor* por la música, también crece el amor por los compañeros de la inefable aventura musical. El disfrute de la belleza del arte pronto abre camino al disfrute de la belleza interior de los compañeros, con lo cual se establecen lazos afectivos que llegan a durar toda la vida. La satisfacción por la presencia del “otro” y la oportunidad de hacer música con él, minimizan la crítica y el señalamiento de sus defectos, mientras se realzan sus virtudes y su importancia para el grupo. Se acepta al “otro” tal y como es, lo cual es aprender a aceptarse a sí mismo. Esto enseña a vivir sin juzgar ni culpar, condición básica para el relacionamiento interpersonal e intercultural (Pavón, 2017; Mora Queipo et al, 2010).

De esta manera, el músico desarrolla seguridad en sí mismo y se integra al grupo de manera autónoma, dispuesto a compartir el trabajo, esfuerzo, retos, compromisos, logros y aprendizajes; cantando, ejecutando instrumentos, componiendo, aplaudiendo o simplemente aupando el esfuerzo de los demás. Esta intensa experiencia socio-afectiva le prepara para el trabajo cooperativo, con amor, respeto y valoración del “otro”; ingredientes fundamentales para una buena convivencia ciudadana.

La apropiación de la música y su utilización como medio de expresión y comunicación, van de la mano con el desarrollo de sensibilidades y valoraciones del arte en general, del prójimo, de la naturaleza y de todo lo que le rodea. Redescubre el mundo y fortalece su autoestima, al re-conocerse como parte de una realidad llena de poesía y belleza. Esta percepción de la realidad le permite desarrollar una mirada optimista y creativa sobre cualquier situación, accionar de manera protagónica, expresar sentimientos y canalizar sus energías de una manera apropiada, con respeto y gratitud por su vida y la de los demás (Peñalver, 2010; Willems, 1981).

Implementación en la Coral Infantil-Juvenil UArtes.

El 3 de junio del 2019 se creó la Coral Infantil-Juvenil UArtes, un proyecto de vinculación comunitaria de la Universidad de las Artes (Ecuador), fundamentado en la pedagogía axiológica de la música, que tiene como objetivo la formación integral de los coralistas, y de los estudiantes del programa de música de la UArtes con vocación y talento para el ejercicio de la dirección coral.

La audición y selección de los coralistas se realizó en las escuelas, liceos y zonas adyacentes a la sede de la Universidad de las Artes, ubicada en el casco central de la ciudad de Guayaquil. En pocos días, la participación de la comunidad

sobrepasó expectativas, permitiendo el inicio de las actividades con sesenta coralistas y diez directores en formación.

Figura 2:

Actividad en la Biblioteca de la Universidad de las Artes. Guayaquil. Ecuador, 24 de junio de 2019



Fuente: Archivo fotográfico de Tyrone Maridueña.

La preparación de los bachilleres (directores en formación), se realiza fundamentalmente a través de talleres (para el análisis de las obras, planificación y evaluación de ensayos, técnicas de dirección, registros y clasificación de las voces, entre otros), ensayos (para el montaje de repertorio) y presentaciones. El trabajo que realizan los estudiantes es reconocido y retribuido con el respeto y aprecio de la comunidad, y acreditado por la Universidad de las Artes como parte de sus prácticas pre profesionales.

Figura 3:

Actividad en la Biblioteca de la Universidad de las Artes. Guayaquil. Ecuador, 26 de junio de 2019



Fuente: Archivo fotográfico de Gilda Sánchez

Composiciones y Arreglos Corales para Educar en Valores.

Por cuanto la creación de la Coral Infantil-Juvenil de la Universidad de las Artes, responde a la pedagogía axiológica de la música, ha exigido la escrupulosa selección y creación de un repertorio coherente en forma y contenido con los principios que sustentan el proyecto (Tiburcio, 2010). Tal requerimiento generó la conformación de un equipo de investigadores-creadores cuyo objetivo es la “composición y arreglo de obras corales de música latinoamericana que promueve valores”. Para finalizar este trabajo, nos hemos permitido incluir como anexo la partitura de una estas composiciones. Se trata de “Las 4Rs”, una obra musical cuyo contenido ambientalista, promueve el cuidado del planeta, la vida y los recursos que hay en él (Mora Queipo y González Queipo, 2014).

Referencias

- Alonso, M. L., Pereira, M. C., y Soto, J. (2003). La educación en valores a través de la música. Marco teórico y estrategias de intervención. En M.C. Benso y M. C. Pereira (Coord.) *El Profesorado en Enseñanza Secundaria. Retos ante el nuevo milenio* (pp. 135-202). Concello de Ourense. Aurea.
- Becky G. et al. (2018). *Sin pijama*. [Canción]. Sony Music Latin.
- Biblioteca de las Artes (2019). *Audiciones para conformar la Coral Infantil de la UArtes*. Recuperado el 5 de junio de 2019. Disponible: <http://biblioteca.uartes.edu.ec/2019/06/05/audiciones-para-conformar-la-coral-infantil-de-la-uartes/>
- Bibliouartes (2019). *Coro de niñas y niños de la UArtes. Recuperado el 26 de junio de 2019*. Disponible: <https://www.instagram.com/p/BzL9s-LgH8e/?igshid=6fvel18f1zfz>
- Cajas, J. (2014). *Por qué muchas parejas prefieren perros en lugar de tener hijos*. Recuperado el 5 de junio de 2019. Disponible: <http://biut.latercera.com/parejas-y-sexualidad/2014/04/por-que-las-parejas-prefieren-perros-en-el-lugar-de-tener-hijos/>
- Camps, V. (1994). *Los valores de la educación*. Madrid. Anaya.
- Cruz, V. (2016). *Aumenta cifra de adultos mayores que dejan en asilos*. Recuperado el 5 de junio de 2019. Disponible: <https://www.milenio.com/estados/aumenta-cifra-adultos-mayores-dejan-asilos>
- Esteban, F. (2007). *Lluvia de valores*. Barcelona. CEAC.

- Fabelo, J. (2003). *La vida humana como criterio fundamental de lo valioso*. Los valores y sus desafíos actuales. La Habana. Edic. José Martí.
- Fernández, F. (2003). Música, currículo y educación en valores. *Cuadernos de pedagogía*, 328, 62-65.
- Ferrer, R. (2009). El canto coral y las orquestas infantiles, una educación en valores. *Eufonía Didáctica de la Música*, 45, 30-38.
- Fundación Ayuda en Acción (2017). *Canciones infantiles que ayudan a educar*. [Blog] Recuperado el 5 de junio de 2019. Disponible: <http://ayudaenaccion.org/ong/blog/educacion/canciones-infantiles/>.
- García, A. (2005). *La música como herramienta para la formación en valores según el diseño curricular del nivel de educación básica, primera y segunda etapa*. Recuperado el 5 de junio de 2019. Disponible: <http://www.monografias.com/trabajos26/musica-y-valores/musica-y-valores.shtml>.
- Gómez, R. y Gutiérrez N. [Becky G. y Natti Natasha]. (2018, Julio 22) *Sin Pijama. Premios Juventud 2018*. [Video]. Recuperado el 5 de junio de 2019. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=2rC_ReFi_RY
- Hernández, M. (2001). *Educación familiar: educación en valores*. En A. Hirsch, Educación y valores. México. Gernika.
- Hernández, M y Sánchez, E. (2008). *Los valores en la música. Una experiencia con los alumnos de pedagogía. Conocimiento, educación y valores*. Disponible: http://acosoescolar.es/valores/Comunicaciones/Educ_Art/Hernandez_P_M-UM.pdf
- Herrera, S. (2007). *El aula de música al servicio de la educación en valores. Conocimiento, educación y valores*. Disponible: http://acosoescolar.es/valores/Taller/Herrera_R_S-UVigo-taller.pdf
- Márquez, E. (2003). *Los valores en la educación musical*. Lista Electrónica Europea de Música y Educación (LEEME), 11, 1-13.
- Mora Queipo, E. y González Queipo, J. (2014). *Las 4Rs*. [Canción]. TAMACHÍ. Recuperado el 5 de junio de 2019. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=x92gl0mKDdY>
- Mora Queipo, E., González Queipo, J. y Richard de Mora, D. (2010). *Las Décimas de los Paraujanos. Música e Historia Oral del Pueblo Añú*. Maracaibo (Venezuela). EDILUZ.
- Negrón-Muntaner, F. y Rivera, R. (2009). Nación Reggaetón. *Revista Nueva Sociedad*, No 223, 29-38. Disponible: https://nuso.org/media/articles/downloads/3630_1.pdf

- Ortega, P. y Mínguez, R. (2001). *Los valores en la educación*. Barcelona. Ariel.
- Pavón, Verónica (2017). *Enriquecimiento intercultural a través de la educación musical en tercer curso de educación primaria*. (Tesis de grado). Universidad Internacional de la Rioja. Valencia, España.
- Peñalver, J. M. (2010). La improvisación musical y su relación con la educación en valores. Justificación y elaboración de un diseño curricular básico para el área de música de la educación secundaria obligatoria. *Quaderns digitals: Revista de Nuevas Tecnologías y Sociedad*, 64, 1-10.
- Tiburcio, E. (2010). Canciones y discusión de dilemas en el desarrollo de valores. Una experiencia de intervención en Escuelas Primarias de la República Dominicana. *Lista Electrónica Europea de Música y Educación (LEEME)*, 25, 123-148.
- Universidad de las Artes (2019). *Estudiantes de Artes Sonoras, al frente del proyecto Coro Infantil*. Recuperado el 23 de julio de 2019. Disponible: <http://www.uartes.edu.ec/estudiantes-de-artes-sonoras-al-frente-del-proyecto-coro-infantil.php>
- Willems, E. (1976). *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires. Eudeba.
- _____, (1981). *El valor humano en la educación musical*. Barcelona. Paidós.

Anexos: Partituras

Las 4Rs
(Fusión de ritmos afroamericanos)

Autores: Ernesto Mora Queipo y
Jean Carlos González Queipo

Solista

1. Prae-ti - co las cua-tro e - res Pa-ra cui-da - r el pla-ne - ta Ya-que - l que no las prae-ti -
2. Me do - y mi du-cha ca-lie - n - te Con el sol del - me-dio-di - a Con-su - mo me-nos co-mie -
3. Si to - dos reu-ti - li-za - mos Pa-pel ear-tó - n y ma-de - ra El e - fec-toin-ver - na - de -

7

Sol.

- ca Quaes-cu - che pa - ra quea-pren - da Prae - ti - co las cua - tro e - res Pa - ra cui - da -
n - te Y a - yu - doabo - ra - r e - ner - gi - a Me - do - y mi du - cha ca - lie - n - te Con el sol del
- ro Se - vol - ve - rá - pri - ma - ve - m Si - to - dos reu - ti - li - za - mos Pa - pel - ear - tó -

12

Sol.

r el pla-ne - ta Ya-que - l que no las prae-ti - ca Quaes-cu - che pa - ra quea-pren -
- me - dio - di - a Con-su - mo me-nos co-mie - n - te Y a - yu - doabo - ra - r e - ner - gi - a
n y ma-de - ra El e - fec - toin-ver - na - de - ro Se - vol - ve - rá - pri - ma - ve -

17

Sol.

da Pa-ra re-pa-ra - r Pa-ra re-ci-cla - r Pa' reu-ti-li-za - r

S.

E - re E - re E - re E - re

A.

E - re E - re E - re E - re

T.

E - re E - re E - re E - re

B.

E - re E - re E - re E - re

24

Sol.

Pa - ra re - du - ci - r des - per - di - cios Por-que - ha - y quee - co - no - mi - za - r Pa - ra ver lo - s be - ne - fi -

2 Las 4Rs

Sol.
 cios E - co - no - mi - za - r pa - m ver lo - los be - ne - fi - cios E - le - c - tro - do -
 Re - ci - clar los
 Cui - da - mos los

S.
 Por-queha - y quee - co - no - mi - za - r Pa - ra ver lo - s be - ne - fi - cios

A.
 E - co - no - mi - za - r pa - m ver lo - los be - ne - fi - cios

T.
 Por-queha - y quee - co - no - mi - za - r Pa - ra ver lo - s be - ne - fi - cios

B.
 E - co - no - mi - za - r pa - m - ver lo - s be - ne - fi - cios

Sol.
 més - ti - cos Los re - pa - ro rá - pi - do Se los lle - voal tée - ni - co Y que - dan fan -
 só - li - dos Me - tal, vi - dríoy plás - ti - co Re - sul - ta muy prác - ti - co Y mu - y c - co -
 ár - bo - les ¡Y cor - tar - los sí que no! Pues nos dan o - xi - ge - no Re - ci - clan - doel

Sol.
 tás - ti - cos E - le - c - tro - do - més - ti - cos Los re - pa - ro rá - pi - do Se los lle - voal
 ló - gi - co Re - ci - clar los só - li - dos Me - tal, vi - dríoy plás - ti - co Re - sul - ta muy
 a - i - re Cui - da - mos los ár - bo - les ¡Y cor - tar - los sí que no! Pues nos dan o -

S.
 1. E - lec - tro - do - més - ti - co - s Los re - pa - ro rá - pi - do Se
 2. Re - ci - clar los só - li - do - s Me - tal, vi - dríoy plás - ti - co Re -
 3. Cui - da - mos los ár - bo - le - s ¡Y cor - tar - los sí que no! Pues

A.
 1. E - lec - tro - do - més - ti - co - s Los re - pa - ro rá - pi - do Se
 2. Re - ci - clar los só - li - do - s Me - tal, vi - dríoy plás - ti - co Re -
 3. Cui - da - mos los ár - bo - le - s ¡Y cor - tar - los sí que no! Pues

T.
 1. E - lec - tro - do - més - ti - cos Rá - pi - do lle - vo - al
 2. Los só - li - dos Me - tal, el vi - drío el plás - ti - co
 3. Cui - da - mos los ár - bo - les ¡Cor - tar - los sí que no!

B.
 1. E - le - c - tro - do - més - ti - cos Los re - pa - ro Se los lle - voal tée - ni - co
 2. Re - ci - clar los só - li - dos Me - tal, vi - dríoy plás - ti - co Prác - ti - co
 3. Cui - da - mos los ár - bo - les ¡Y cor - tar - los sí que no! Pues nos dan

Las 4Rs

3

48

Sol. 

téc - ni - co Y que - dan fan - tás - ti - co - s Por-queha - y quee - co - no - mi - za - r Pa - ra ver lo -
 prác - ti - co Y muy prác - ti - coE - co - ló - gi - co
 xi - ge - no Re - ci - clan - doel a - i - re

S. 

los lle-voal téc - ni - co Fan - tás - ti - co - s
 sul - ta muy prác - ti - coE - co - ló - gi - co
 nos dan o - xi - ge - no El a - i - re

A. 

los lle-voal téc - ni - co Fan - tás - ti - co - s
 sul - ta muy prác - ti - coE - co - ló - gi - co
 nos dan o - xi - ge - no El a - i - re

T. 

téc - ni - co Que - dan fan - tás - ti - co - s
 re - sul - ta muy e - co - ló - gi - co
 Nos dan o - xi - ge - no a - i - re

B. 

Y que - dan fan - tás - ti - co - s
 Y muy e - co - ló - gi - co
 Re - ci - clan - doel a - i - re

54

Sol. 

s be - ne - fi - cios E - co - no - mi - za - r pa - ra ver lo - s be - ne - fi - cios

S. 

Por-queha - y quee - co - no - mi - za - r Pa - ra ver lo - s be - ne - fi - cios

A. 

E - co - no - mi - za - r pa - ra ver lo - s be - ne - fi - cios

T. 

Por-queha - y quee - co - no - mi - za - r Pa - ra ver lo - s be - ne - fi - cios

B. 

E - co - no - mi - za - r pa - ra ver lo - s be - ne - fi - cios

APÉNDICE

MARIANELA AROCHA

Universidad Nacional de Loja
marianela.arochoa@unl.edu.ec

Pianista-compositora venezolana, Máster en Bellas Artes mención Ejecutante y Profesora de Piano y Magíster en Música mención composición. Fue laureada en el Concurso de Composición El Sistema/Radio France al ser seleccionada su obra “Retablos” para ser grabada por la Orquesta Filarmónica de Radio France. Ha realizado numerosos recitales de Piano y Música de Cámara en Venezuela y otros países. Sus obras han sido interpretadas en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Se ha dedicado a la difusión de la música para piano de los compositores contemporáneos participando en festivales, producciones discográficas. Ha sido docente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) y actualmente es profesora de la Universidad Nacional de Loja, Ecuador.

Reseña Concierto: *Música Académica del Ecuador*

El Concierto “Música Académica del Ecuador” celebrado en el Marco de las Primeras Jornadas de Investigación JOIM 2020 el día 19 de febrero del 2020 en el Teatro Benjamín Carrión de la ciudad de Loja, se realizó bajo la perspectiva de proyectar y dar a conocer obras académicas originales de compositores ecuatorianos para el formato de Orquesta Sinfónica y para Piano solista. Las interpretaciones estuvieron a cargo de la Orquesta Sinfónica Municipal de Loja dirigida por el Maestro Nuery Vivas y por la pianista Marianela Arocha.

Se presentaron obras de variados estilos con elementos diferentes en cada una de las propuestas creativas. El Concierto que se enmarca en la temática de Musicología Histórica les otorga relevancia a obras académicas de compositores ecuatorianos y lojanos de diferentes generaciones y estilos dentro de la música tradicional y académica ecuatoriana, las obras escritas originalmente para piano y para Orquesta Sinfónica, muestran un panorama de diferentes paletas compositivas.

En la primera parte del concierto, se presenta la *Sonata N° 3 para piano* del compositor Francisco Salgado interpretado por la pianista Marianela Arocha. La obra que fue compuesta en el año 1953 en la ciudad de Loja, está conformada por tres movimientos de gran dinamismo y contraste. El primer movimiento: “Allegro moderato” de carácter majestuoso posee Forma Sonata constituida por dos temas contrastantes entre sí; el compositor presenta un manejo intenso y variado de las armonías paseando por muchas tonalidades. El segundo movimiento “Andante” es el movimiento lento central de la obra de carácter lírico y cantábile con un gran sentido expresivo contrasta con el tercer movimiento “Allegro enérgico” de carácter muy brillante como cierre de la obra, que es muy rica en armonías con gran cromatismo y amplio desarrollo de sus temas y motivos. Esta obra representa una composición enmarcada en los cánones de la música académica occidental por su estructura de gran formato y su complejidad en los aspectos armónicos, rítmicos y melódicos, además, demuestra un gran equilibrio entre las partes que la constituyen. *La Sonata 3 para piano* del compositor Francisco Salgado es la primera vez que se interpreta, por lo tanto, constituye un estreno mundial en el concierto de Música Académica del Ecuador.

La segunda parte del concierto estuvo conformada por tres obras sinfónicas: *Vals Central* de Diego Luzuriaga, *Mi Patria* de Carlos Ortega y *Diásporas* de Leonardo Cárdenas interpretadas por la Orquesta Sinfónica Municipal de Loja y dirigida por el Maestro Nuery Vivas.

La obra *Vals Central* del maestro Diego Luzuriaga introduce la segunda parte del concierto, es una obra de un solo movimiento de carácter bucólico. Fue compuesta en el año 2010 para el colegio Friends Central School, ubicado en las afueras de Filadelfia por encargo del maestro Carl Bradley, director de la Orquesta estudiantil de dicha Institución. La idea del compositor fue crear una obra accesible tanto para los jóvenes intérpretes como para la audiencia local. Aunque ya ha sido interpretada en diversas ocasiones, para la comunidad ecuatoriana constituye un estreno.

Mi Patria del compositor lojano Carlos Ortega Salinas es un Poema Sinfónico compuesto entre los años 1982 y 1985, su estreno se realizó en el año de 1989 por la Orquesta Municipal de Loja. Es una obra de gran formato de un solo movimiento que representa gran dinamismo y carga dramática. Se inicia con una introducción muy expresiva que contiene un solo de violín cadencial. Fue interpretada por el concertino de la Orquesta Municipal de Loja. En el cuerpo de la obra, se reflejan diálogos de los temas entre los instrumentos de viento madera y metales enmarcados en la participación de los instrumentos de percusión lo que brinda mucho dinamismo y fuerza. Las cuerdas en muchas secciones realizan pasajes en pizzicato lo que brinda una riqueza tímbrica en el acompañamiento que realiza este grupo instrumental. Es una obra que muestra una variada paleta orquestal. Sus puntos climáticos se originan con un gran cúmulo de tensión que realiza la magnitud de este imponente Poema Sinfónico.

La obra *Diásporas* del compositor Leonardo Cárdenas fue compuesta y estrenada en el año 2016 en el Encuentro Internacional de Jóvenes “Mitad del Mundo Ecuador – México” auspiciado por el Programa Iberorquestas Juveniles. Es una obra compuesta en tres movimientos que representa la cultura de la población afrodescendiente ecuatoriana, establecida en *Esmeraldas*, al nortecostero del País, como resultado de la esclavitud. Los primeros habitantes llegaron de forma accidental a mediados del siglo XVI a través de un barco que conducía a un grupo de esclavos desde Panamá a Lima, y que sufrió un naufragio encallando en lo que hoy es la costa esmeraldeña. Como lo indica su autor: “Diásporas es una obra-

homenaje al pueblo afro ecuatoriano establecido en las provincias de Esmeralda e Imbabura, concretamente en el Valle del Chota, y su presencia en nuestra cultura y país.”

El primer movimiento se denomina *Andariego en su Jolgorio*. Está compuesto bajo el género tradicional esmeraldeño “Andarele” de carácter muy festivo y alegre. Representa una música de gran colorido tímbrico gracias a la utilización de los instrumentos de percusión característicos de la zona y, en especial, al instrumento tradicional: la marimba. Asimismo, las cuerdas acompañan con sonoridades cortas en “Staccato”, lo que produce mayor riqueza en sus acentos y fuerza rítmica.

El segundo movimiento, *Arrullos de Madrugada* (Arrullo), invita a escuchar una música llena de magia y muy descriptiva, los habitantes negros cantan “arrullos” a los santos en el velorio de los niños que han muerto para pedirles que sus almas lleguen a Dios. Se aprecia una técnica compositiva de tratamiento imitativo entre las voces y minimalista de constante diálogo motivico entre los instrumentos de las diferentes familias bajo el esquema de canto responsorial entre el solista y el coro.

El tercer movimiento, *Atardecer en el Valle* (Bomba), cierra la trilogía de manera muy festiva e imponente con gran colorido tímbrico, desarrollo motivico y acentuada poliritmia. Su nombre se debe al Valle del Chota, lugar y asentamiento del pueblo negro de la sierra norte. Como lo expresa su autor: la pieza resume la correlación entre lo europeo, lo andino-indígena de la sierra y lo negro-africano mediante el género afrochoteño: Bomba.

La tercera parte del concierto la representan dos obras de carácter expresivo como son la *Despedida* del compositor lojano Ricardo Monteros y cierra el concierto la obra Auroral del Maestro compositor Salvador Bustamante Celi.

La Despedida es una obra de gran movilidad y dinamismo lineal con alto sentido expresivo que se manifiesta en el carácter cantáble de sus frases enmarcando el Vals, lo cual permite una remembranza a la primera obra que abre la segunda parte logrando un gran equilibrio general en el concierto.

El concierto sinfónico académico fue en homenaje al músico lojano Salvador Bustamante Celi, compositor emblemático en la cultura musical de la ciudad y de

Ecuador. El director musical de la Orquesta Municipal de Loja, el maestro Nuery Vivas decidió cerrar el concierto con la obra del compositor homenajeado.

La obra *Auroral* del compositor Salvador Bustamante Celi pertenece al extenso catálogo de obras compuestas por el autor entre los años de 1890 y 1935. Como obra sinfónica contiene un especial dramatismo, es una pieza de gran contenido poético y de rica polifonía entre las voces, con una constante utilización de instrumentos agudos como son el Piccolo y la flauta transversa, instrumentos que mantienen un diálogo con las cuerdas. Sus temas son de frases musicales largas y cantábiles con movilidad y fuerza interior que recuerdan la música europea de finales del siglo XIX de fino lirismo expresivo.

Con el repertorio presentado durante la noche del 19 de febrero del 2020 en el marco de las *Primeras Jornadas de Investigación Musical*, podemos apreciar una variada gama de obras de compositores nacionales que forman parte del acervo cultural de Ecuador, las cuales merecen ser interpretadas y difundidas en eventos académicos y artísticos, de modo que se conozcan tanto a nivel nacional como internacional.

Se puede acceder al archivo audiovisual del concierto a través del siguiente enlace y en el código QR:

https://www.youtube.com/watch?v=GaDTV_cACzY&feature=youtu.be



Programa:

1.- Sonata No 3 del compositor Francisco Salgado Ayala

Piano solo

Intérprete: Marianela Arocha

2.- Vals Central del compositor Diego Luzuriaga
Orquesta Sinfónica
Interprete: Orquesta Sinfónica Municipal

3.- Mi Patria del compositor Carlos Ortega
Orquesta Sinfónica
Interprete: Orquesta Sinfónica Municipal

4.- Diásporas del compositor Leonardo Cárdenas
Orquesta Sinfónica
Interprete: Orquesta Sinfónica Municipal

5.- La Despedida del compositor Ricardo Monteros
Orquesta Sinfónica
Interprete: Orquesta Sinfónica Municipal

6.- Auroral del compositor Salvador Bustamante Celi
Orquesta Sinfónica
Interprete: Orquesta Sinfónica Municipal

Director artístico Orquesta Sinfónica

FREDDY VALLEJOS

Universidad de las Artes

fredy.vallejos@uartes.edu.ec

www.fredyvallejos.com

Fredy Vallejos ha realizado estudios de percusión, composición, informática musical y musicología en Colombia (Universidad de Nariño, Conservatorio Antonio María Valencia) Francia (IRCAM, Conservatorio de Lyon, Universidad Jean Monnet, Universidad Claude Bernard- Lyon II) y Suiza (Escuela de Altos estudios musicales de Ginebra). Ha realizado recitales como solista, compositor, o miembro de diferentes ensambles, así como conferencias o Master Class en más de 20 países y participado en festivales como MANCA, MANIFESTE (Francia), Archipel, Eklekto (Suiza), Encuentros Sonoros (España), La Trenza Sonora (Perú), Ai Maako (Chile), Escuchar-Sonidos Visuales (Argentina), Charlesroi Danses (Bélgica) o Visiones Sonoras (México). Laureado del Multimedia Prize (Milan), del concurso de composición André Jolivet (Francia) y Finalista de los concursos de jóvenes solistas de la Orquesta Filarmónica del Valle del Cauca y de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Segundo puesto y Premio a los mejores arreglos en el concurso de música tradicional afro colombiana Petronio Alvarez. Como miembro del Petit Ensemble Moderne, ganadores del concurso Tremplin Jeunes Ensembles en Rhone-Alpes 2007-2008. Residente en la Cité Internationale des Arts de Paris (2013-2014) y becario de la ciudad de Villeurbanne, de la Fundación Simón Patiño, del Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali-Colombia) y de la Ciudad de Ginebra (Suiza). Actualmente es profesor de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Reseña Concierto de Música Electroacústica JOIM 2020

Hace casi 70 años, Hans Heinz Stuckenschmidt (1955, p. 43) afirmaba que la composición musical había entrado en su tercera época (la primera es vinculada con la música vocal y la segunda a la invención instrumental), haciendo referencia a la inclusión de medios electrónicos en la escritura musical. En este sentido, el 18 de marzo de 1950 tuvo lugar el primer concierto de música concreta en la prestigiosa sala de la École Normale de Musique de París y el 19 de octubre de 1954 se presentaron por primera vez, siete composiciones electrónicas en los estudios de la Radio de Colonia en Alemania. En lo que respecta a la región sudamericana, los estudios de música electroacústica se consolidaron inicialmente en Argentina y Brasil, sobre todo en el Instituto Torcuato di Tella y el laboratorio de música electroacústica del CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) en Buenos Aires. En Ecuador, a pesar de todo lo comentado anteriormente, resulta aún singular e incluso insólito encontrar conciertos dedicados a este tipo de experiencias dentro del ámbito nacional. Aparte del Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea realizado en Quito y el mMAT (Minga Multimedia de Arte y Tecnología) efectuado en Guayaquil, respectivamente, las propuestas ligadas a la música electroacústica son casi inexistentes. A mi juicio, no se trata de un tema de dificultad de acceso al tipo de tecnología y equipamiento necesarios, puesto que, para la producción de músicas comerciales, dichas tecnologías están a disposición de los interesados. Más bien se trata de una visión aún muy tradicionalista de la academia, frente al campo de la creación musical y su consecuente relación con el público a través de conciertos que permitan la difusión de dichas creaciones. Al respecto, considero en cierta manera que la afirmación de Mesías Maiguashca, una de las figuras más importantes de la creación musical, no solo de Ecuador sino de Latinoamérica, es aún pertinente:

En el clima musical que respiraba nuestra sociedad en la década de los 50 a los 60... el concepto subyacente era claro y dogmático: la música ya existe, los grandes compositores ya existieron. El concepto de que la música es un proceso que permite seguir creando nueva música y que nuevos compositores seguirán apareciendo en cada época y geografía fue extraño al pensamiento de esa época. (Kueva, 2013, p. 13).

Por todo lo anterior, considero que la iniciativa de introducir un concierto de música electroacústica que contenga creaciones de compositores de la región, en el marco de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM 2020 es más que pertinente. Pensar, reflexionar o analizar la música de hoy sin tomar en cuenta su relación con las nuevas tecnologías es un juego perdido de antemano.

Pero, haciendo alusión al título del concierto, conviene aclarar, ¿qué entendemos por “música electroacústica”? A principios de los años cincuenta, existía una especie de rivalidad entre dos escuelas que dieron nacimiento a lo que hoy conocemos como electroacústica: la música concreta y la música electrónica.

La primera, originada en el Studio d'Essai de la RTF (Radiodiffusion-télévision française) y liderada por Pierre Schaeffer, utiliza como material sonoro primario la grabación de cualquier tipo de sonido, desde los ruidos cotidianos hasta los instrumentos musicales tradicionales: “golpear un gong, grabar su sonido, reproducirlo de la manera más precisa, y después domesticarlo, darle forma, extraer toda una familia de sonidos, que nuevos poderes!” El proceso tradicional de composición es, entonces, invertido, puesto que comienza con lo concreto: con el sonido que será la fuente de donde surgirá la gramática de la obra.

La segunda –nacida en Alemania– y liderada por Karlheinz Stockhausen, es el fruto de los intereses del serialismo integral que pretende controlar todos los parámetros del sonido:

El profesor de piano no sabe que trabaja con logaritmos, pero nosotros lo sabemos y nuestro conocimiento de la física acústica debe ayudarnos a comprender correctamente las nuevas posibilidades de lo no medido. Queremos un arte donde todo es medida. Queremos un arte serial (Gredinger 1955, p. 72).

El material sonoro de la música electrónica serán entonces los sonidos generados de manera artificial (generadores de frecuencia), por su facilidad de control y, por ende, por su adaptación a los principios seriales. Estos sonidos artificiales se caracterizaban por tener un espectro sonoro simple, para poder, a partir de dicha simpleza, generar una complejidad controlada. Los sonidos *concretos*, por el contrario, eran mucho más complejos desde el punto de vista acústico, pero no desde el punto de vista perceptivo. Según Chion, la experiencia nos enseña que los fenómenos más evidentes para nuestra percepción están hechos, la mayor parte

del tiempo, por materiales acústicamente complejos; pero escuchados por nuestro sistema auditivo como un Gestalt (M. Chion – G. Reibel, 1976).

Sin embargo, desde finales de la década de los sesentas, la división entre música electrónica y concreta tiende a desaparecer, dando lugar a la inclusión de todo tipo de sonidos dentro de una obra musical. A lo anterior, podemos agregar la inclusión un poco posterior, del performance instrumental como componente integral de la escritura musical.

En síntesis, hablar de música electroacústica hoy, implica hablar de la incorporación del sonido generado de manera eléctrica (o electrónica) —sea por medio de grabaciones (de estudio o de campo), de la transformación de un sonido instrumental en directo (tiempo real) o por medio de sonidos sintetizados— en el proceso compositivo musical.

Esta libertad en el uso del material se manifiesta en las 6 propuestas del concierto presentado el miércoles 19 de febrero en el fabuloso auditorio del Teatro Benjamín Carrión. El uso de sonidos instrumentales —grabados o en tiempo real— constituye un puente entre la tradición académica y las experiencias de vanguardia generadas a partir del uso de las nuevas tecnologías. Desde este punto de vista, el acercamiento al material instrumental es diferente según los compositores. Moscoso utiliza la grabación de un acordeón en la interpretación de la canción popular *La Venada* para generar, a través de diferentes tipos de procesamiento (reverberación, delay y sobre todo saturaciones y distorsiones), una variedad de atmósferas que develan poco a poco el material original. Flores Abad recurre al violín a través de una escritura relativamente tradicional, modificada levemente mediante transformaciones en tiempo real y en diálogo con un material de síntesis mucho más rico que la parte instrumental. En el caso de *Improvisación-Cercles*, en la primera parte improvisada, se hace uso principalmente de grabaciones de campo de la *toma de la plaza* en la fiesta del Inti Raymi en Cotacachi, así como de muestras de diferentes instrumentos percutidos, pero igualmente de instrumentos de percusión menor en vivo. Lo anterior es utilizado para generar polirritmias a través de la superposición de diferentes modelos de retrasos (delays) y su modificación tímbrica a través de varios tipos de resonadores. Igualmente se recurre a los sonidos de síntesis principalmente para *acompañar* las polirritmias señaladas anteriormente. La segunda parte aprovecha una gran paleta tímbrica; desde voces cuasi-granuladas, cantos ceremoniales (Icaros), pasando por

algunos sonidos de síntesis de modelo físico y sobre todo diferentes sonidos de máquinas controlados mediante estructuras rítmicas complejas. En el caso de las dos propuestas de Izarra el aprovechamiento de las cuerdas pulsadas como fuente de material sonoro es más que evidente. Así mismo, las grabaciones de campo del canto de pájaros se funden con la electrónica de manera muy natural e incluso sirve de modelo para la misma. Contrariamente a Moscoso, Izarra procesa material consonante llevándolo a extremos de transformación a través de procesos de armonizer y convolución FFT en vivo. A lo anterior, la segunda propuesta de Izarra añade las voces femeninas (narrada y cantada) y una escritura con instrumentos de cuerda pulsada (guitarra barroca, tiorba) con reminiscencias renacentistas y barrocas.

Otra característica común a todas las propuestas es el trabajo interdisciplinar con la inclusión principalmente de visuales (en tiempo real o diferido), pero también de textos, performance, danza e incluso de marionetas como parte de un producto audiovisual.

Flores Abad es quizás el compositor que más ha reflexionado acerca de esta problemática en relación con los otros compositores del concierto. En este sentido, toma como referente para el título de su obra, el cuento fantástico del escritor ecuatoriano Pablo Palacio *La doble y única mujer*. Respecto a la relación música-imagen, el compositor comenta:

El concepto Sonido y Arte en Movimiento nace de la reflexión y la reunión de experiencias donde la obra de arte se la percibe como una estructura particular única, basada en llevar características singulares de una representación polimorfa. Es decir, el uso de la imagen y el sonido no como una mera adición u ordenamiento paralelo de expresiones artísticas, o mimesis posterior que representen una realidad específica, sino como una nueva propuesta estética basada en la re-definición de criterios sobre los conceptos de recepción y representación de la obra artística, ubicada ésta en un instante determinado de espacio y tiempo.¹

Para Flores Abad, el propósito no es, entonces, un acompañamiento interdisciplinar, sino la construcción de conceptos representables de manera paralela según los componentes estéticos. En este sentido, pero de manera menos evidente, podemos ubicar igualmente la utilización de los visuales en la segunda

1 Información personal enviada por el compositor.

parte de nuestro trabajo. En efecto, el artista FCL realizó la parte visual teniendo en cuenta la redefinición del concepto estético sonoro a través de estructuras en movimiento. En ocasiones se asemeja a lo propuesto por Izarra en la primera parte de su trabajo, donde utiliza librerías Jitter construidas por Sabina Covarruvias para la producción y sincronización de imagen y audio. Sin embargo, la diferencia radica en que la sincronización audio-imagen no conlleva a una percepción coordinada de la misma manera. En efecto, los juegos propuestos por FCL van desde una sincronización rítmica perfecta, hasta una independencia total de las partes entre los dos tipos de material.

De otro lado, Moscoso aprovecha la relación con la tradición de la música popular del material de base develado al final de la obra, para proponer una versión libre de la danza tradicional (capishca) a la que pertenece el extracto de la obra propuesta. Cercles utiliza igualmente material de músicas tradicionales –en este caso afrocolombianas– pero como modelo, como estructura de base para la escritura electroacústica. Lo anterior combinado con la inclusión de interfaces MIDI percusivas, así como los instrumentos de percusión en vivo, dan como resultado un performance cercano a una danza sonora, pues la sincronización gestual progresiva acentúa el carácter danzante de la obra.

Toledana, la última de las obras del concierto, tiene una relación con la tecnología diferente a las demás obras. En efecto, según la compositora, se trata de una ópera electrónica de marionetas que se materializa en el concierto a través de una pieza audiovisual. Escrita sobre el poema homónimo de Sonia Chocrón, narra la historia de Raquel, la *Toledana*, historia de amor en el siglo XI en Toledo, España.

Quisiéramos resaltar el rol de la computadora en tanto que instrumento por el cual se transmiten —de diferentes maneras— todas las obras del concierto. Si bien es cierto que el carácter directo de ciertas músicas electroacústicas suprime la ejecución instrumental tradicional, esta puede sustituirse por otro tipo de relación gestual que difiere según la visión del compositor. En el presente concierto, los límites de dicha ejecución están justamente entre *Toledana*, donde la interacción se resume a una simple reproducción del archivo audiovisual, y la improvisación propuesta de quien escribe (ver programa). En efecto en dicha improvisación, la inclusión de interfaces de control gestual convierte a la computadora en un macro-instrumento que es capaz de traducir los gestos (sacudir, percutir, frotar...) en información que será utilizada para la producción sonora. En medio de estos

límites, encontramos la obra *Loros*, donde Izarra utiliza la interfaz propuesta por la computadora (trackpad) como instrumento de control de los parámetros visuales y sonoros programados en Supercollider y Max-Msp-Jitter. En síntesis, hay una preocupación de la adaptación de los medios electrónicos a la imaginación del compositor, aprovechando el carácter de *máquina universal* de la computadora.

Es importante subrayar que el concierto nos mostró la variedad de gramáticas musicales que permite la inclusión de medios electrónicos a través de la informática musical. Como dijimos al inicio, la *tercera época* propone una nueva relación del hombre con la producción sonora, sea excluyéndolo como intermediario (intérprete) o al contrario generando nuevas gestualidades que están fuera del alcance de los instrumentos tradicionales. Sin embargo, no hay que olvidar que, aunque los antecedentes de estas músicas se encuentran en las experimentaciones de compositores como Webern, Varèse o Meassian, también las músicas extraeuropeas proponen nuevas formas de acercarnos al sonido, como algunas de las obras del concierto así lo demuestran. Esto se debe en parte a la presencia de compositores de 3 países sudamericanos (Colombia, Ecuador y Venezuela), donde la importancia de las músicas populares y tradicionales tiene una incidencia más fuerte en la producción artístico – sonora, que las músicas de tradición académica.

Para terminar, quisiéramos subrayar que dentro de un concierto de música electroacústica, el equipo técnico juega un rol primordial, siendo parte integral del proceso artístico. En este sentido, instituciones de la talla del IRCAM por citar solo un ejemplo, incluyen el RIM (realizador en informática musical) o al ingeniero de sonido, dentro del proceso de composición de las obras. Hay que resaltar que el equipo técnico del Teatro Benjamín Carrión realizó un acompañamiento del más alto nivel que no hubiera sido posible sin el equipamiento y los espacios con que cuenta el teatro. La apertura del personal frente a las propuestas de vanguardia da cuenta del profesionalismo y la calidad de su compromiso artístico.

Se puede acceder al archivo audiovisual del concierto a través del siguiente enlace y en el código QR:

<https://www.youtube.com/watch?v=vzAdAKuqnG4&feature=youtu.be>



Programa

1. Roberto Moscoso Hurtado - Levantamiento (La venada ruidosa), 2020.
2. Eduardo Flores Abad – Lo doble y único, 2007.
3. Fredy Vallejos : Improvisación, 2020 Cercles A/V, 2017 Visuales: FCL
2. Adina Izarra: Loros, 2020
Toledana, 2009 (sobre el poema homónimo de Sonia Chocrón)
Guitarra, guitarra barroca y tiorba: Rubén Riera,
Títeres: Carlos Godoy

Equipo técnico:

Daniel Arias: Técnico de sonido
Christian Jácome: Técnico de iluminación
Daniel Gonzáles: Técnico de tramoya
Luis Beltrán: Técnico de piso
William Ramón: Técnico de video
Jorge Gutiérrez: Coordinador esceno técnico.

Referencias

- Chion M. - Reibel G. (1976). *Les musiques électroacoustiques*. INA-GRM Edisud
- Gredinger P. (1985). *Lo serial. Die Rehie I* (Trad. F. Kröpfl y Guillermo Lücke). Editorial Nueva Visión (Trabajo original publicado en 1955)
- Kueva F. (2013). *Mesías Maiguashca, los sonidos posibles*. Hominen Editores
- Schaeffer P. (1967). *La Musique Concrète*. Presses Universitaires de France
- Stuckenschmidt H. H. (1985). *La tercera época, notas para una estética de la música electrónica. Die Rehie I* (Trad. F. Kröpfl y Guillermo)

*MEMORIA
FOTOGRAFICA*



Autoridades y Comité organizador en la presentación en prensa de las JOIM
De izquierda a derecha: Marianela Arocha, Max Encalada, Nikolay Aguirre,
Chemary Larez y Fredy Sarango



Autoridades y Comité organizador en la inauguración de las JOIM 2020
De izquierda a derecha: Max Encalada, Rafael Guzmán, Nikolay Aguirre, Yovany Salazar,
Miguel Juárez, Chemary Larez.



Parte de los ponentes y talleristas de las JOIM

De izquierda a derecha arriba: María José Sotomayor, Elsi Alvarado, Gabriela Pacaji, Lucía Figueroa, Ketty Wong, Marianela Arocha, Chemary Larez, Jimena Peñaherrera, Silvina Martino, Ivonne Schiaffino, Yanella Duarte, Ernesto Mora.

De izquierda a derecha abajo: Daniel Flores, Iván Salazar, Max Encalada, Miguel Juárez, Daniel Díaz, Rodrigo Balaguer, Lucas Recitelli, Juan Francisco Sans, Adina Izarra, Orlando Lizaldes, Norberto Bayo.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright®, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos en la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos.



1859



Universidad
Nacional
de Loja

