

*Música Académica en el Ecuador: un acercamiento
al repertorio pianístico y compositores*

Academic Music in Ecuador: an approach to piano
repertoire and composers

Angélica María Sánchez Bonilla

Universidad de Cuenca, Ecuador

Resumen: El objetivo de la presente investigación consiste en exponer una visión general de los diferentes inicios de la música académica en el Ecuador, así como una descripción y las características de las diferentes generaciones de compositores académicos ecuatorianos. De igual manera, se ha incluido una muestra de obras para piano solo a través de un breve análisis con la intención de resaltar el estilo y técnicas compositivas utilizadas por cada uno de sus compositores.

Palabras clave: música académica ecuatoriana; nacionalismo ecuatoriano; compositores ecuatorianos; obras ecuatorianas para piano.

Abstract: This research presents an overview of the different beginnings of academic music in Ecuador as well as a description and characteristics of the different generations of Ecuadorian academic composers. Likewise, a sample of works for solo piano has been included through a brief analysis with the intention of highlighting the style and compositional techniques used by each of its composers.

Keywords: Ecuadorian academic music; Ecuadorian nationalism; Ecuadorian composers; Ecuadorian piano works

INTRODUCCIÓN

Según la compositora ecuatoriana Jannet Alvarado, se considera música académica «la música que se aprende en una institución que imparte escolásticamente asignaturas musicales teóricas y prácticas, en base al modelo europeo de conservatorio, donde se aprende metódica y progresivamente a interpretar un instrumento, a componer o a dirigir coros u orquestas» (2016: 15). Por su parte, Juan Pablo Muñoz Sanz¹ (1898-1964) define la música académica como un sistema de estudios de solfeo a partir de nociones elementales de teoría, para el aprendizaje metódico de instrumentos en Quito (Gutiérrez, 2005). A partir de estos conceptos, en el presente artículo se abordará la música académica en Ecuador, pero solo desde un acercamiento al repertorio pianístico y los compositores.

DESARROLLO

La música académica en el Ecuador

El desarrollo de la música académica en el Ecuador tiene diferentes teorías de inicio dependiendo de la particularidad de cada región a que se haga referencia. Por ejemplo, en la ciudad de Cuenca, hasta el momento, se conoce que parte de los inicios de la música académica se dio en la segunda mitad del siglo XIX, mediante actividades gremiales de artesanos (maestros mayores) que se dedicaban a la actividad musical, algunos de ellos trabajaban también cumpliendo funciones de maestros de capilla² que se encargaban de la composición de obras tanto de orden secular como profano (Alvarado, 2017). En Quito, parte del inicio de la música académica se da a través de la influencia de la iglesia (Orden Franciscana) en la organización de instituciones musicales para formar músicos seculares a su servicio. Es así, que en el año 1810 el compositor Fray Antonio de Altuna y el cantante Fray Tomás Mideros y Miño fundan dos escuelas de música, en las cuales impartían clases de órgano y canto llano. Una de ellas se ubicaba en el convento de San Francisco y la

¹Compositor ecuatoriano.

²Personaje de gran importancia en la iglesia, encargado de la organización de la música y de la escritura de las obras y música a ser ejecutada en dichos espacios .

otra en el de San Agustín. Luego, en el año 1870, la formación de instituciones musicales para la enseñanza de la música académica y abiertas a todo público, se da mediante la fundación de los conservatorios. El primero³ es fundado en la ciudad de Quito el 3 de Marzo de 1870; el cual, después de varias clausuras y reaperturas,⁴ establece sus funciones de manera regular a partir de 1900.

Fueron varias las personalidades musicales nacionales e internacionales que formaron parte de la dirección del conservatorio de Quito o llamado Conservatorio Nacional; entre ellas, destacan músicos de origen italiano que influenciaron en el desarrollo musical del Ecuador. El primer rector del conservatorio fue Enrico Marconi⁵ (s. XIX), que impartía las cátedras de piano, canto, composición, dirección orquestal y de coros (Guerrero, 2002); tras su muerte, Domingo Brescia (Pirano, 1866-California, 1937) le sucede en su cargo, quien, para ese entonces, trabajaba como Subdirector en el Conservatorio de Música en Santiago de Chile. Brescia fue compositor y pedagogo, durante su estancia en el país ocupó un lugar importante en el desarrollo musical, pues impulsó la utilización de temas y ritmos populares ecuatorianos para la composición. Segundo Luis Moreno (1882-1972) y Francisco Salgado Ayala (1880-1970), estudiantes de Brescia, cristalizaron estos ideales, influyendo así en el desarrollo del nacionalismo⁶ ecuatoriano.

³La creación del primer conservatorio en el Ecuador surgió a partir del tres de marzo de 1870, durante el gobierno del presidente Gabriel García Moreno, quien decreta la fundación del mismo bajo la dirección de Antonio Neumane. Tras siete años de funcionamiento, en el año 1877 el conservatorio fue clausurado por falta de recursos económicos.

⁴El 1.º de mayo de 1900, tras el decreto del General Eloy Alfaro, se ordena la reapertura del Conservatorio Nacional.

⁵Arribó al Ecuador desde Chile junto con su hermana Clementina, quien también fue contratada como profesora de canto y piano. A su haber se encuentra la transposición del Himno Nacional, cuya tonalidad original se encontraba en Sib Mayor y que él transcribió a la tonalidad de Sol Mayor como versión oficial aprobada por el presidente del Ecuador Eloy Alfaro en el año de 1901.

⁶El nacionalismo entendido en términos generales se le considera como un movimiento que inició en Francia bajo la Revolución de 1789, o también conocida como la Revolución Francesa, que extendió sus dominios por toda Europa durante el siglo XIX. En el Ecuador, entendido como nacionalismo musical, se le concibe como la representación, consciente o no, de elementos tradicionales ecuatorianos a través de obras musicales.

Sobre este punto Walker⁷ menciona lo siguiente:

En Ecuador, [el nacionalismo] ha significado un cambio gradual, que comenzó con un reconocimiento tentativo de las posibilidades de la música popular e indígena, [en la cual] varios compositores ecuatorianos, han recurrido al potencial sonoro presente en la música indígena (2001: 200).⁸

En este sentido, el reconocimiento tentativo de las posibilidades rítmicas y melódicas de la música ecuatoriana fue tomado por los compositores dentro de composiciones musicales, de una manera estilizada,⁹ mediante la utilización de melodías indígenas, pentafónicas,¹⁰ ritmos populares autóctonos¹¹ como el yaraví danzante, yumbo o mestizos como el sanjuanito, tonada, pasillo, pasacalle. Esta expresión artística fue la portadora de una identidad colectiva e individual de valores culturales, como corrobora el etnomusicólogo Gerard Béhague:

[el nacionalismo consiste en la expresión de] una serie de actitudes conscientemente expresadas o no, hacia un conjunto específico de valores culturales, percibidos de igual manera por los agentes productores y receptores como portadores de las cualidades de una identidad colectiva e individual (1995: 147).

⁷ Walker John, (Iowa-1956) Oboísta y musicólogo estadounidense ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio de la música ecuatoriana. Sus artículos se encuentran publicados en *Jstore*.

⁸ Traducida del original en idioma inglés por Angélica Sánchez: «*In Ecuador, it has meant a gradual change that began with a tentative recognition of the possibilities available in popular and indigenous music, to the present day, in which many Ecuadorian composers have turned to the sonorous potential present in the indigenous music of Amazonian Ecuador*».

⁹ Obra musical que utiliza ritmos y temas ecuatorianos a través de técnicas y procedimientos compositivos de la música occidental como el contrapunto, el sistema tonal y sus funciones, establecimiento de antecedente y respuesta, por mencionar algunos. En cuanto a la primera generación de compositores nacionalistas del Ecuador, buscaron «expresiones nacionalistas», mediante la utilización de melodías vernaculares o creando sus propios temas de manera «estilizada». Luis Humberto Salgado se refería a la música nacionalista bajo el término de música «estilizada». *Ibíd.*

¹⁰ Escalas de cinco sonidos sin semitonos.

¹¹ Agrupa todo el acervo telúrico del aporte indígena.

Es decir, todo colectivo, entendido como una agrupación en la cual sus integrantes comparten características comunes, ya sea sobre la base de objetivos o modos de vida, independientemente de la sociedad en que se encuentren, se expresa de una determinada manera mediante valores, actitudes, costumbres; tanto el comunicador como el receptor constituyen medios y vías a través de los cuales dichas expresiones son perpetuadas. De esta manera, los comunicadores y representantes del nacionalismo ecuatoriano, como S. Moreno y F. Salgado, influenciaron en compositores posteriores, los cuales continuaron con el desarrollo compositivo de una identidad nacional.

Compositores de música académica ecuatoriana

Debido a la multiplicidad de compositores que a partir de entonces desarrollaron esta identidad nacionalista, los musicólogos Walker (2001) y Guerrero (1994) establecieron clasificaciones que siguen un ordenamiento cronológico, atendiendo a su fecha de nacimiento, a las similitudes en cuanto a estilos y lenguajes compositivos y tomando como punto de partida a Segundo Luis Moreno. En esta clasificación se han identificado cuatro generaciones, de las cuales se mencionará a sus principales compositores.

La primera generación se caracteriza por los trabajos investigativos y musicales de Segundo Luis Moreno (1882-1972) y Francisco Salgado (1880-1970). El primero compuso varias obras académicas nacionalistas, entre las que se encuentran *Suite ecuatoriana*, *Danza ecuatoriana* (sanjuanito); además, escribió los trabajos investigativos: *La música en la provincia de Imbabura*, *La música en el Ecuador*, *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, por mencionar algunos. Por su parte, Francisco Salgado realizó composiciones como *Alborada serraniega* (Suite) y *Danza ecuatoriana*, y realizó trabajos escritos como: *Musicología I, Crítica y estética* (1912), *La educación musical en las diversas clases sociales* (1939).

Asimismo, la segunda generación de compositores nacionalistas está integrada por José Ignacio Canelos (1898-1957), compositor de *Tema Criollo*, *Poema Indígena*, *Escenas Campestres*; Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964), con sus obras para piano *Visiones* (pasillo), *Sonatina* y su *Poema: Voces en la Sombra*; así como Luis Humberto Salgado (1903-1977) sobre quien se han

realizado varias investigaciones musicológicas y publicaciones.¹² Entre sus obras relevantes están las *Sonatas para piano N.ºs 1, 2, y 3*, compuestas en los años de 1950, 1951 y 1969, respectivamente; *Rapsodia Ecuatoriana para piano N.ºs 1, 2, 3*; *Nocturnal* (pasillo); *Sanjuanito Futurista*; *Seis Frases Rapsódicas*; *Quadriovium*. Además, escribió trabajos musicológicos como *Proyecciones de la Música Contemporánea* (1960) y *Música Vernacular* (1952).

La tercera generación se caracteriza por compositores nacidos antes de la Primera Guerra Mundial. En ellos están Ángel Honorio Jiménez (1907-1965), quien compuso *Yaraví*, *Variaciones sobre el Carnaval de Guaranda* y *Aldeanita Enamorada*;¹³ Néstor Cueva Negrete (1910-1981), compositor de las obras *Fantasia Ecuatoriana N.º 1* (escrita sobre temas populares) e *Indios de Otavalo*, por mencionar algunas; y Corsino Durán (1911-1975), compositor reconocido como el creador de miniaturas para piano basadas en temas del folclor ecuatoriano. Entre estas últimas obras, publicadas en el libro *Corsino Durán: Un trabajador del pentagrama* (Guerrero & Wong, 1994), se encuentran: *Anacu Ruju* (sanjuanito), *Tristes Alegrías* (yaraví), *Longuita* (pasillo) y *Añoranzas* (romanza ecuatoriana).¹⁴

La cuarta generación de compositores ecuatorianos está integrada por figuras que inician con nuevas propuestas compositivas, constituyendo un nexo entre nacionalismo y música académica contemporánea.¹⁵ Entre las figuras representativas de esta generación están Gerardo Guevara (1930), que tras su viaje a París¹⁶ recibió la influencia de la compositora Nadia Boulanger; ello se refleja en obras como *Preludios N.ºs 1, 2, 3* (1963) así como *Del Maíz al Trigo* (1993), para piano solo,

¹²Entre las publicaciones sobre su obra se encuentran *Luis Humberto Salgado, Un Quijote de la música*, escrito por Ketty Wong; así como *Opus N.º 31*, publicada en enero de 1989 por *Banco Central del Ecuador*, revista que difundió textos basados en opiniones, críticas y análisis musicales realizados por L. H. Salgado.

¹³Obra grabada por la BBC de Londres en 1943.

¹⁴El catálogo de obras publicadas se halla en el libro antes mencionado.

¹⁵Según Pablo Guerrero (musicólogo ecuatoriano) debería únicamente referirse a esta generación de compositores de la música académica, y no «mal llamada música contemporánea» (Guerrero & Wong, 1994).

¹⁶Gracias a su obra *Yaguarshungo* recibió una beca de la Unesco a través del Ministerio de Educación, lo cual le permitió la continuidad de sus estudios compositivos en París.

las que se encuentran escritas mediante el uso de armonías¹⁷ y técnicas contemporáneas.¹⁸ La actividad musical de Guevara ha constituido un punto de anclaje entre lo popular y la música académica contemporánea (Guerrero, 2002), la cual «representa una especie de transición entre lo tradicional y lo contemporáneo ecuatoriano» (Rodas, 1987: 20).

Dentro de esta generación también está Mesías Maiguashca (1938), compositor actualmente radicado en Alemania, que trabajó y estudió en instituciones de vanguardia como IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*)¹⁹ fundado en 1970 y dirigido por Pierre Boulez. Maiguashca en su repertorio pianístico presenta obras pedagógicas de escritura contemporánea como: *7 Piezas para Piano* (2005), en la cual concibe al piano como un instrumento con «extensiones»;²⁰ *La Seconde Ajoutée* (1984-1986), para dos pianos, y *Tango en Sol menor* (2014); estas obras presentan una muestra del lenguaje contemporáneo a través de la exploración de las posibilidades sonoras del piano y el uso de técnicas extendidas.

A partir de este punto, resulta difícil clasificar a compositores posteriores de esta generación dentro de una determinada corriente (Mersmann, 1963), puesto que el estilo compositivo se torna individualista con más énfasis en representar un lenguaje propio que una determinada ideología. El desarrollo de esta nueva visión musical y promoción de una autonomía estuvo influenciada por Maiguashca, en compositores como Milton Estévez (1947), Arturo Rodas (1951) y Diego Luzuriaga (1955), lo cual marcó una nueva ruta en el desarrollo de la música académica contemporánea en el Ecuador.

La música contemporánea ecuatoriana [...] y pese a muchos limitantes, está alcanzando un magnífico nivel con compositores

¹⁷ Particularmente en los *Preludios para piano* hace uso de las armonías cuartales muy similares a la de Béla Bartók.

¹⁸ En la obra *Del Maíz al Trigo* realiza golpes percusivos en la tapa del piano en ritmo de albazo, imitando a los tambores que tradicionalmente acompañan cuando se ejecuta esta danza.

¹⁹ *Instituto de Investigación y Coordinación Acústica-Musical*.

²⁰ Maiguashca hace referencia a esta obra en su página web personal <http://www.maiguashca.de/index.php/es/> como un instrumento con «extensiones», con nuevas posibilidades sonoras.

nacionales como Manguashca, Estévez, Rodas, Luzuriaga..., y con positivos acercamientos del público [y de los compositores] a esta música. (Alvarado & Campoverde, 1987: 4)

Estos compositores, que podrían ser clasificados dentro de una «quinta generación», puesto que en un inicio compartieron un lenguaje compositivo similar, constituyeron el referente para acercamientos en el desarrollo de un estilo compositivo contemporáneo en Eduardo Flores (1960), Julián Pontón (1961), Pablo Freire (1961), Marcelo Ruano (1962), Jannet Alvarado (1963), Juan Campoverde (1964), Williams Panchi (1964), Fernando Avendaño (1962), Marcelo Beltrán (1965), Leonardo Cárdenas (1968), entre otros; los cuales desarrollaron un lenguaje compositivo propio, resultante de una mixtura entre la continuación de sus predecesores, como Luzuriaga, Rodas, y Estévez así como el regreso (o neonacionalismo según Walker) a un tradicionalismo, reflejado por el uso de elementos nacionalistas dentro de sus composiciones.

El lenguaje compositivo propio que estos compositores desarrollaron se puede ver reflejado en la variedad de estilos y técnicas que utilizaron para la composición. Por ejemplo, Pontón en su obra *Jumande*, para piano y flauta, utiliza una melodía pentafónica en ritmo de yumbo. Panchi, con sus obras *Fabiolita* (1990) y *Angélica* (1997), para piano solo, utiliza ritmos tradicionales ecuatorianos como el sanjuanito y el albazo, respectivamente; aunque también presenta un lenguaje contemporáneo, que se refleja en su obra *Wolf Fantasy* (1995) a través del uso de técnicas compositivas como el uso de disonancias, *clusters*, y compases con tiempos irregulares. Fernando Avendaño muestra una escritura tradicionalista expresada en el uso de ritmos negro esmeraldeños en sus obras como *Su Gracia* y *Chao Medina*, para piano solo; y también un lenguaje atonal como el se puede encontrar en su pasillo *Eterno Retorno* (2011). Por su parte, Leonardo Cárdenas presenta en *Salseando* (2015), para piano solo, ritmos como el montuno y la salsa, desarrollados con acordes disonantes y uso de técnicas extendidas dentro de su obra. Marcelo Ruano con *Fractales*, *El mar el mar* y *La Hierba* muestra una escritura totalmente tonal como herencia de las técnicas compositivas occidentales.

En el caso de Juan Campoverde, se evidencia una gran influencia de la escuela de la *Nueva Complejidad*, como se aprecia en *Aires*, obra para piano solo compuesta por cinco secciones, las cuales pueden ser ejecutadas a libertad del intérprete. Similarmente, en las obras de Jannet Alvarado se aprecia un eclecticismo compositivo que va desde el uso de técnicas extendidas, como su obra *In perpetum* para piano solo, a composiciones que usan ritmos populares ecuatorianos, como *Pasillo mío*, pero desarrollados a través de melodías disonantes y politonales. Eduardo Flores, en sus *Estudios Elementales del Pasillo*, muestra una influencia de la música estocástica, pues compone la melodía a partir de una serie de números primos que descomponen el ritmo de pasillo en células rítmicas formadas a través de prolongaciones. Por su parte, el compositor Marcelo Beltrán con su obra *Tormenta* representa sonoramente los sonidos de la tormenta mediante el uso de *clusters* y acordes disonantes ejecutados en un matiz de *fortísimo*.

Repertorio pianístico

Para un abordaje del repertorio pianístico se seleccionaron compositores con una trayectoria musical enfocada mayormente a este instrumento, así como composiciones realizadas que van desde el año 1950 hasta el 2016. Esta investigación corresponde a un breve estudio que aborda las características y técnicas compositivas más sobresalientes de las obras seleccionadas, así como el tratamiento del piano a través de diferentes perspectivas artísticas.

LUIS HUMBERTO SALGADO. Entre su repertorio para piano se encuentran *Sanjuanito Futurista* (1944) que marcó el inicio del uso del sistema dodecafónico²¹ en el Ecuador; *Seis Frases Rapsódicas* (1957) que presentan el uso de acordes disonantes dentro de su desarrollo compositivo; y, finalmente, *Quadrivium* (1968), obra atonal desarrollada a través de un regreso al neo-clasicismo o retorno a las formas clásicas, a través del uso del preludio, *toccata*, coral y fuga en su desarrollo compositivo.

²¹ Sistema musical creado por Arnold Schoenberg, en el cual utiliza una serie de doce tonos seleccionados a criterio del compositor.



Quadrivium. Compases 1-5

GERARDO GUEVARA. Sus obras *Preludios N.ºs 1, 2, 3* (1963) presentan armonías cuartales dentro de su composición, y *Del maíz al trigo* (1993), obra en ritmo de albazo, hace uso de técnicas extendidas a través del golpe percutivo en la tapa del piano como parte rítmica de la obra, así como de disonancias que se desarrollan en octavas dentro del clímax.



Del Maíz al Trigo. Compositor: Gerardo Guevara. Compases 9-19

MESÍAS MAIGUASHCA: *7 piezas para piano* (2005) es un conjunto de obras cortas para piano tituladas: *Tres melodías*, *El Chuqui* (compuesto sobre la base del popular tema El Chulla Quiteño), *Mobile Perpetuo*, *Te Quiero* y *Clusters* y *Mentiras*; presenta el uso de técnicas extendidas, a través de *clusters*, y ritmos ecuatorianos, pero a partir de una perspectiva fragmentada. Es autor, además, de *La Seconde Ajoutée* (1984-1986), escrita para

dos pianos, cuya afinación se encuentra en segundas menores y uso de técnicas extendidas; y, finalmente, del *Tango en Sol menor* (2014), que es interpretada con la mano izquierda en el registro más grave del piano en tiempo lento, produciendo registros sonoros periódicamente y creando a la vez espectros en la melodía superior.

7 Piezas para Piano. Pieza No. 1, *Melodía*. Compositor: Mesías Maiguashca

ARTURO RODAS: *24.5 Preludios* para piano solo (1998). Consiste en una serie de veinticuatro obras escritas en forma de preludios, los cuales en su mayoría han sido dedicados a personas que formaron parte de la vida del compositor, como por ejemplo el *Preludio N.º 3*, que está dedicado a su esposa Magali, mientras que el *N.º 8* está dedicado a Juan Sebastián Bach y el *N.º 13* dedicado a Gerardo Guevara, por mencionar algunos. Esta colección de obras utilizan *clusters* y pedal como un recurso para provocar efectos no ortodoxos en sus sonoridades, así como en los armónicos que produce.

24.5 *Preludios para Piano*. Preludio No. 3. Compases: 24-27.

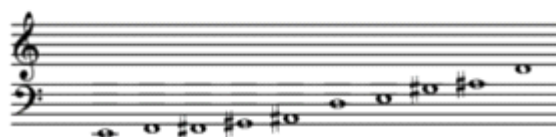
DIEGO LUZURIAGA: *Partita* (1988), está estructurada en la forma tradicional de una partita barroca, en cuatro movimientos desarrollados en un lenguaje disonante, sin un centro tonal; presenta los siguientes movimientos: *I Tocatta*, *II Aureum*, *III Fantasia*, *IV Tocatta*. El primer movimiento desarrolla la nota de Do sostenido en cuatro registros que se repiten constantemente, y en su tercer movimiento realiza el uso de técnicas extendidas como el uso de la mano derecha dentro del piano para presionar una determinada cuerda, mientras que la mano izquierda presiona la tecla correspondiente a esa cuerda. Véase el ejemplo siguiente:

Partita: Tocatta I. Compositor: Diego Luzuriaga.

EDUARDO FLORES: *Estudios Elementales del Pasillo* (2016) consiste en una serie de siete obras, que basan su principio compositivo melódico en una serie de números primos a partir de los cuales se construye la escala; para la Clave de Sol, constituyen los 11 números primos a partir del 2, es decir: 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, en donde el número 2 tiene como referente la nota DO, el número 3 constituye la nota de DO Sostenido, y así sucesivamente en la escala cromática, mientras que para la Clave de Fa toma como referencia los 10 primeros números primos: 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, teniendo como referente al número uno la nota MI. A continuación se puede observar el ejemplo ilustrado:



2 3 5 7 11 13 17 19 23 29 31



Serie de números primos y su equivalencia en notas musicales. Obra: *Estudios Elementales del Pasillo*.

Eduardo Flores Abad

(♩ = c. 108)

Estudio Elemental del Pasillo No. 1.

[26]

JUAN CAMPOVERDE: *Aires*, compuesta en el año 2010, fue estrenada el 25 de noviembre de 2014 por Christopher Alder; tiene como fundamento la escuela de la Nueva Complejidad y del espectralismo. Esta obra está formada por una serie de cinco movimientos, cada uno de ellos titulados con una letra: S, W (en memoria de James Avery), C, P, A (dedicada para Christopher Alder); pueden ser ejecutados en cualquier orden y representan una evocación moderna de la suite barroca para teclado (SoundOn, 2008). Sus melodías se basan en temas populares ecuatorianos, como por ejemplo en *Aires S*, donde su tema tiene como referencia la melodía del tradicional pasillo *El Aguacate*, y lo desarrolla de una manera fragmentada (Encalada, 2013).

Aires. Compas 1-9. Compositor: Juan Campoverde.

JANNET ALVARADO: *In Perpetuum (Para Siempre)*, parte de un ciclo de obras para piano, presenta el uso de técnicas extendidas, como por ejemplo el empleo de las palmas de las manos para ejecutar disonancias en un tempo rápido, sin un compás establecido, por lo que, en palabras de su autora, se lo considera mayormente en un plano experimental; al final presenta una coda en tresillos antes de la cadencia y *clusters*.

La obra *Pasillo mío* representa una innovadora propuesta de la forma tradicional del pasillo, pero desarrollado en una rítmica diferente, que en esencia mantiene la estructura tradicional del pasillo A-B-A, pero politonal presentado en su mayoría en la sección central de la obra.

con anima Janeth Alvarado D

♩ = 170

Piano

Pasillo Mío. Compases: 1-5. Compositora: Jannet Alvarado.

LEONARDO CÁRDENAS: *Tristeando, Cavilando* (1998), fue una obra finalista en la I Bienal de Música Ecuatoriana. En la primera sección presenta un lenguaje nacionalista más tradicionalista, con base en el ritmo yaraví, a partir de armonías cuartales; en su segunda sección desarrolla un albazo, que presenta un lenguaje basado en acordes disonantes. Por su parte, *Salseando* (2015), es una obra desarrollada en ritmo de montuno que utiliza como técnica extendida la caja del piano para la producción de sonidos como un recurso percusivo, dentro del discurso rítmico-melódico. Estas dos obras presentan un lenguaje lleno de armonías y acordes a cuatro y hasta cinco voces; a diferencia de los otros compositores antes mencionados presenta un tipo de lenguaje tradicionalista, con un uso discreto de disonancias y recursos del lenguaje contemporáneo utilizados como un elemento para dar variedad melódica y rítmica a la obra.

Salseando. Compases: 93-106. Compositor: Leonardo Cárdenas.

WILLIAMS PANCHI: *Wolf Fantasy* (1995), muestra un atonalismo muy marcado con una melodía formada a partir de un tratamiento aleatorio que se presenta a través de compases de amalgama mediante un tratamiento percusivo del piano.

Williams Panchi Culqui
Latacunga

Allegro
♩ = 125 - 130

Wolf Fantasy. Compases: 1-3. Compositor: Williams Panchi.

CONCLUSIONES

La regularización y sistematización de la música académica ecuatoriana a través de los conservatorios permitió a los músicos recibir una formación académica que les posibilite plasmar sus composiciones a través de las técnicas occidentales, resultando en una serie de generaciones de compositores que compartían similitudes cronológicas y estilísticas hasta un determinado punto. Sin embargo, a partir de generaciones como Luzuriaga, Rodas y Estévez el desarrollo compositivo se torna anacrónico, permitiendo de esta manera que los compositores, más allá de representar una corriente, sean portavoces de un estilo propio, ya sea marcado por un tradicionalismo evidente, mediante nuevas propuestas contemporáneas o mediante una fusión de ambas, los cuales corresponden más a inventivas propias de los compositores que a la representación de una determinada corriente. En Ecuador se encuentran actualmente compositores con obras de gran envergadura, meritorias de estudios exhaustivos; la presente investigación presenta solo una muestra

del vasto repertorio pianístico existente, por lo que mayores estudios al respecto son necesarios y de fundamental importancia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, J. & CAMPOVERDE, J. (1987). *Aproximación al conocimiento de la música contemporánea. La música contemporánea en el Ecuador, Arturo Rodas: «ARCAICA»*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Cuenca.
- ALVARADO, J. (2016). *Música y Literatura en Cuenca: El Pasillo. Performatividad, Identidad e Historia (Siglos XX y XXI)*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica Argentina «Santa María de los Buenos Aires», Facultad de Artes y Ciencias Musicales.
- ALVARADO, J. (2017). *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca: 1870-1930. Entre lo sagrado y profano*. Cuenca: Don Bosco.
- BÉHAGUE, G. (1995). *Hicor Villa-Lobos: the Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas.
- ENCALADA, D. (2013). El Virtuosismo Conceptual de Aires. Consideraciones sobre el proceso interpretativo. *Tsantsa*.
- GUERRERO, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Vol. I)*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- GUERRERO, P. & WONG, K. (1994). *Corsino Durán: Un trabajador del pentagrama*. Quito: Imprenta Municipal del Distrito de Quito.
- GUTIERREZ, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Vol. II)*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- MERSMANN, H. (1963). Método para el análisis de la Música Contemporánea. *Revista Musical Chilena*, XVII (83), 37-54.
- RODAS, A. (1987). Nuestros Días. *Opus* (15), 1-184.
- SOUNDON, F. (2008). Texto de Presentación. La Jolla.
- WALKER, J. L. (2001). The Younger Generation of Ecuadorian Composers. *Latin American Music Review*, 22 (2), 199-213.

Recepción: 12 de abril de 2019

Aprobación: 17 de junio de 2019

[30]



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.

<http://islas.uclv.edu.cu>