

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis Formal de la obra Raíces del compositor ecuatoriano Cristian Orozco, Una propuesta para la adaptación para marimba de cuatro octavas


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales

Autor:

Jairo Augusto Sumba Lucero

Director:

Manuel Alejandro Escudero Uchuari

ORCID:  0009-0008-6538-1795

Cuenca, Ecuador

2025-07-01

Resumen

El presente trabajo titulado *Análisis formal de la obra Raíces del compositor ecuatoriano Cristian Orozco*, se enfoca en estudiar de manera detallada esta pieza musical. El objetivo principal de la investigación es analizar la estructura formal de la obra, identificar los elementos musicales y extramusicales para entender su función en la composición. El análisis de esta investigación engloba la estructura formal, el lenguaje musical y la interpretación de la pieza del compositor Orozco. De la mencionada obra, se examina la composición y se identifican las secciones principales, como la introducción, el desarrollo y la conclusión; de la misma forma, se analizan los elementos musicales utilizados, como escalas y ritmos de la tradición andina, y se pondera su función en la composición. Esta obra, está estrechamente ligada con el contexto literario que constituye el programa de la pieza, dicho programa se organiza con la cronología de los pueblos andinos, desde la etapa precolombina, al drama de la conquista, y la posterior convivencia y sincretismo de las culturas andina y española. Dado que el acceso a un instrumento de las características que requiere la obra, es complejo en nuestro contexto, se proponen para finalizar, ideas interpretativas para adaptar esta pieza escrita para una marimba de cinco octavas a una marimba de cuatro octavas. Algunos de estos recursos incluyen el intercambio de las voces, el cambio a la octava superior de ciertos fragmentos y la sustitución u omisión de algunas notas dentro de acordes y escalas.

Palabras clave del autor: análisis, interpretación musical, marimba



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The work hereby with the title *Análisis formal de la obra Raíces del compositor ecuatoriano Cristian Orozco*, focuses on a detailed study of Orozco's musical piece. The main objective of this work is to analyze the formal structure of the piece in order to identify the musical and extra musical elements used and their function in the composition. The analysis of this work encompasses the formal structure, the musical language and the interpretation of the analyzed piece by Orozco. The structure of this work is studied and three main sections are recognized: introduction, development and conclusion. In the same way, the role of different musical elements used around the piece, including harmony, melody and rhythm, have been studied to establish their function in the composition. Finally, the contribution to the performance of the work is analyzed and interpretative ideas are suggested to adapt this piece written for a five-octave marimba to a four-octave marimba. Given that access to an instrument with the characteristics required on the piece is far within reach of most of the interpreters, performance ideas are discussed in order to adapt this piece written for a five-octave marimba to a four-octave marimba. Some of these resources include the exchange of voices, the change to the upper octave of certain fragments and the substitution or omission of some notes within chords and scales.

Author Keywords: analysis, musical interpretation, marimba



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo 1: Análisis formal de la obra <i>Raíces</i> del compositor ecuatoriano Cristian Orozco.....	13
1.1. Bibliografía Cristian Orozco.....	13
1.2. Registro de obras.....	14
1.3. Datos generales de la obra.....	15
1.4. Géneros musicales ecuatoriano de la obra <i>Raíces</i>	16
1.4.1. Fox incaico.....	16
1.4.2. Danzante.....	17
1.4.3. Yumbo.....	18
Capítulo 2: Análisis formal, armónico, melódico y rítmico de la obra <i>Raíces</i>.....	20
2.1. Fundamentos teóricos del análisis.....	20
2.2. Análisis.....	21
2.3. Estructura.....	22
2.3.1. Primer movimiento, <i>Amanecer andino</i>	22
2.3.1.1. Motivo inicial.....	24
2.3.1.2. Tema A, allegro fox incaico.....	25
2.3.1.3. Tema B.....	30
2.3.1.4. Llegada de los españoles.....	33
2.3.2. Segundo movimiento, <i>Recuerdo y danza del indio</i>	35
2.3.2.1. Estructura.....	35
2.3.2.2. Motivo rítmico.....	36
2.3.2.3. Cadenza.....	40

2.3.3. Tercer movimiento, <i>Identidad</i>	41
2.3.3.1. Sección A.....	45
2.3.3.2. Tema B.....	46
Capítulo 3: Ideas sobre pasajes de la obra.....	49
3.1. Sustitución de la voz 1 por la octava.....	49
3.2. Movimiento de frases a la octava superior.....	51
3.3. Sustitución de notas.....	53
3.4. Fragmento de la Cadenza.....	54
3.5. Eliminación de notas.....	55
3.6. Modificaciones de notas dentro de escalas.....	56
3.7. Transporte de las dos claves durante la duración de la frase.....	58
Conclusiones.....	60
Referencias.....	61
Anexos.....	63

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Fotografía de Cristian Orozco.....	13
Ilustración 2: Formas rítmicas del fox incaico.....	17
Ilustración 3: Formas rítmicas del danzante.....	18
Ilustración 4: Formas rítmicas del yumbo.....	19
Ilustración 5: Fragmento de los compases 1 al 4.....	22
Ilustración 6: Fragmento de los compases 1 y 2.....	23
Ilustración 7: Fragmento de los compases 1 al 5.....	23
Ilustración 8: Fragmento del compás 1.....	24
Ilustración 9: Fragmento de los compases 8 y 9, variación del motivo.....	24
Ilustración 10: Fragmento de los compases 8 al 12, variación del tema en el compás 11..	24
Ilustración 11: Fragmento de los compases 13 al 16, presencia de poliacordes.....	25
Ilustración 12: Pie rítmico del fox incaico.....	25
Ilustración 13: Fragmento de los compases 23 al 33.....	26
Ilustración 14: Fragmento de los compases 34 al 56, armonización con el modo frigio.....	26
Ilustración 15: Fragmento de los compases 57 al 64, resolución de la frase con una cadencia plagal.....	27
Ilustración 16: Fragmento de los compases 65 al 68, puente entre periodos.....	27
Ilustración 17: Fragmento de los compases 69 al 72, imitación del tema.....	28
Ilustración 18: <i>Fragmento de los compases 29 al 33, motivo melódico.....</i>	28
Ilustración 19: Fragmento de los compases 45 al 65, finalización del periodo.....	29
Ilustración 20: Fragmento de los compases 34 al 56, temas de carácter pentafónico.....	29
Ilustración 21: Fragmento de los compases 107 al 110, poliacordes.....	30
Ilustración 22: Fragmento de los compases 111 al 114, escala pentáfona de A.....	31

Ilustración 23: Fragmento de los compases 115 al 117.....	31
Ilustración 24: Fragmento de los compases 118 al 122, paso por diferentes modos pentágonos.....	31
Ilustración 25: Fragmento de los compases 111 al 114, escala pentáfona como idea melódica.....	32
Ilustración 26: Fragmento de los compases 115 al 117, bordadura en imitación al motivo principal.....	33
Ilustración 27: Fragmento de los compases 128 al 138, bajo cromático del solista y del acompañamiento en sentido contrario.....	33
Ilustración 28: Fragmento de los compases 128 al 132, variación melódica a tres y cuatro voces.....	34
Ilustración 29: Fragmento de los compases 146 al 154, tema de Atahualpa y fin del movimiento.....	34
Ilustración 30: Fragmento de los compases 145 al 154, mixturas cromáticas.....	35
Ilustración 31: Fragmento de los compases 155 al 159, pie rítmico del danzante.....	36
Ilustración 32: Fragmento de los compases 155 al 168, melodía por grado conjunto.....	36
Ilustración 33: Fragmento de los compases 173 al 187, variación melódica.....	37
Ilustración 34: <i>Fragmento de los compases 189 al 194, cambio de sesiones.....</i>	37
Ilustración 35: Fragmento de los compases 195 al 198, presencia de acordes pivote.....	38
Ilustración 36: Fragmento de los compases 214 al 223.....	39
Ilustración 37: Fragmento de los compases 228 al 241, fin del periodo que desemboca en la Cadenza.....	39
Ilustración 38: Fragmento de los compases 238 al 241 (Cadenza), motivo y desarrollo del mismo.....	40
Ilustración 39: Fragmento de la cadenza, estructuración rítmica y cambio de textura.....	41
Ilustración 40: Fragmento de la cadenza desarrollada retomando secciones de los temas B.....	41

Ilustración 41: Fragmento de los compases 242 al 257, tema introductorio.....	43
Ilustración 42: Fragmento de los compases 258 al 263, imitación con variación rítmica del tema.....	43
Ilustración 43: Fragmento de los compases 274 al 300, desarrollo y conclusión del tema introductorio.....	44
Ilustración 44: Fragmento de los compases 339 al 353, pie rítmico del yumbo, compases disruptivos, tema melódico.....	45
Ilustración 45: Fragmento de los compases 360 al 374, la marimba retoma el papel principal, melodía y pie rítmico.....	46
Ilustración 46: Fragmento de los compases 402 al 408,.....	46
Ilustración 47: Se indica subir una octava las notas graves el fragmento.....	49
Ilustración 48: Se indica subir una octava las notas graves el fragmento.....	50
Ilustración 49: Se indica subir una octava las notas graves el fragmento.....	50
Ilustración 50: Se indica subir una octava las notas graves durante la presencia del pie rítmico similar.....	50
Ilustración 51: Se indica subir una octava las notas graves durante la presencia del pie rítmico similar.....	51
Ilustración 52: Se indica subir una octava toda la frase.....	51
Ilustración 53: Se indica subir una octava el fragmento.....	51
Ilustración 54: Se indica subir una octava las cuatro voces durante todo el fragmento.....	52
Ilustración 55: Se indica subir una octava todo el fragmento.....	52
Ilustración 56: Se indica subir una octava la melodía y el acompañamiento hasta el fin de la frase.....	53
Ilustración 57: Se indica subir una octava estas y las frases similares que excedan el rango de la marimba.....	53
Ilustración 58: Se indica subir a la octava solo las dos notas que exceden el rango de la marimba.....	54

Ilustración 59: Se indica subir a la octava solo las dos notas que exceden el rango de la marimba.....	54
Ilustración 60: Se indica subir a la octava solo las dos notas que exceden el rango de la marimba.....	54
Ilustración 61: Se indica subir a la octava las notas que exceden el rango de la.....	54
Ilustración 62: Se indica sustituir una nota por otra que no afecte la armonía.....	55
Ilustración 63: Se indica sustituir una nota por otra que no afecte la armonía.....	55
Ilustración 64: Se indica la eliminación consecutiva de notas.....	56
Ilustración 65: Se indica la eliminación consecutiva de notas.....	56
Ilustración 66: Se indica subir una octava todas las notas a partir de la señal hasta el fin.....	57
Ilustración 67: Se indica subir una octava la nota.....	57
Ilustración 68: Se indica subir una octava las cuatro primeras notas.....	57
Ilustración 69: Se indica subir una octava todas las notas a partir de la señal hasta el fin.	58
Ilustración 70: Se indica subir una octava las dos voces durante toda la frase.....	58
Ilustración 71: Se indica subir una octava el recorrido de la escala hasta el fin de la señal.....	58
Ilustración 72: Se indica subir una octava las dos voces durante esta y más frases similares.....	59

Índice de tablas

Tabla 1: Catálogo compositivo del maestro Cristian Orozco.....	14
Tabla 2: Composición del primer movimiento.....	22
Tabla 3: En esta tabla se muestra la forma estructural del segundo movimiento.....	35
Tabla 4: En esta tabla se muestra la forma estructural del tercer movimiento.....	42
Tabla 5: Se muestra el contenido estructural de la partitura, donde se incluye brevemente algunas características de la pieza según cada sección.....	47

Introducción

El presente trabajo es un acercamiento a la obra *Raíces* del compositor ecuatoriano Cristian Orozco (2007); a través del análisis, se darán a conocer los recursos técnicos, estilísticos, compositivos y etnomusicales presentes en la obra. Con este proceso se pretende hacer una exploración del repertorio para percusión como instrumento solista creado por compositores ecuatorianos.

La obra creada en el 2007, se titula como poema sinfónico para marimba y orquesta. Como tal, la obra y su estructura siguen los principios del poema sinfónico europeo del s.XIX basándose en un recuento literario; en este caso, se basa en un recuento libre del compositor de la historia acerca de lo que sucedió antes, durante y posterior a la llegada de los españoles a lo que hoy es Ecuador. Si bien los recursos utilizados forman parte del lenguaje contemporáneo, a esta obra la consideramos como nacionalista teniendo en cuenta que dentro de la misma podemos encontrar ritmos nacionales tales como el danzante, el fox incaico y el yumbo, así como también referencias a las sonoridades de las escalas pentáfonas anhemitónicas. Es así como en este trabajo, realizaremos una descripción de la adaptación de las técnicas y estilos compositivos de tradición europea en la creación de melodías y ritmos de carácter nacionalista. Los géneros europeos, como es el caso del poema sinfónico, han dado paso a nuevas tendencias compositivas, aportando significativamente a la creación del repertorio para la percusión como instrumento solista.

También se destaca el trabajo creativo del maestro Orozco, como compositor y percusionista, y su aporte a la música nacional con su amplio trabajo compositivo para percusión en diferentes formatos musicales. Es por ello que, además del acercamiento a la obra *Raíces*, se anexará un listado de las composiciones del maestro.

Asimismo, se desarrolla un estudio analítico de dicha obra, como base y ayuda fundamental para la ejecución y su comprensión sonora. Se analizarán también, el discurso sonoro y la atmósfera musical presente en la partitura, así como el sustento literario para la creación de esta pieza.

Para el siguiente trabajo nos enfocaremos desde el paradigma cualitativo, con la recopilación de datos encontrados en diferentes trabajos investigativos ya existentes, además de información proporcionada por el compositor de la obra, por medio de una entrevista. Además como material indispensable y como guía de estudio, nos sujetamos a la partitura de la obra y su contenido detallado en la misma

Una vez recopilados estos datos se procederá a su clasificación, tomando como referencia el método deductivo. Esto permitirá organizar el análisis en diferentes aspectos, partiendo desde la forma general de la obra y a la vez poder analizar de forma separada las líneas melódicas, estructuras armónicas y los motivos rítmicos.

El análisis estará basado en el libro *Análisis musical, claves para entender e interpretar la música* que es un estudio del análisis morfosintáctico de la música realizado por Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal. Este se acompañará de un proceso reflexivo y conceptual sobre la corriente de la música tradicional a partir de fuentes documentadas.

Puesto que es difícil tener acceso a un instrumento del tamaño requerido para la ejecución de esta pieza (marimba de 5 octavas) se proponen, finalmente, algunas ideas para adaptar la ejecución a una marimba de cuatro octavas. Dichas ideas serán aplicadas según la disposición del estudio personal que cada interprete posea, siendo estas una alternativa para desarrollar cada propuesta interpretativa.

Capítulo 1: Análisis formal de la obra *Raíces* del compositor ecuatoriano Cristian Orozco.

1.1. Bibliografía Cristian Orozco

Ilustración 1

Fotografía de Cristian Orozco.



Nota: Ilustración tomada de la portada de la página web del autor Cristian Orozco.

Fuente: Orozco, 2023, p.1

El autor Cristian Orozco es un percusionista y compositor ecuatoriano nacido en la ciudad de Loja. Empieza sus estudios musicales como percusionista en el Conservatorio Nacional de Música (Quito) a la edad de 6 años bajo la tutela del maestro Andrés Carrera, donde tras un arduo proceso obtiene el título de Tecnólogo en Ejecución Musical mención Percusión. Posterior a este obtiene una beca y viaja a Ucrania donde obtiene con honores al alumno más destacado, el título de Magister en Docencia e Interpretación Musical mención Percusión en la Academia Estatal de Música A.V. Nezhdanova, Odesa-Ucrania (Orozco, 2021).

Dentro de la trayectoria del compositor Orozco (2021) como intérprete ha logrado establecer una trayectoria profesional que tiene como premisa la difusión y creación de la cultura latinoamericana. En festivales de renombre mundial ha podido representar a Ecuador como pionero contemporáneo en el campo de la interpretación y creación musical; de la misma forma, como solista de percusión se consolida como uno de los jóvenes representantes más destacados de su país. Su dedicación, energía y musicalidad caracterizan su forma de concebir una idea musical y luego expresarla al público.

Como compositor, es impulsor de un neonacionalismo que va de la mano con la creación de un lenguaje musical contemporáneo y la experimentación con nuevos estilos, formas y paisajes sonoros. Sus

características, han sido bien recibidas por el público tanto a nivel nacional como internacional (Orozco, 2021).

1.2. Registro de obras

Para dar a conocer el registro de obras, se presenta el siguiente cuadro, en el que se exponen los trabajos compositivos ya publicados por el autor. En este se puede encontrar el nombre de la obra, la fecha de composición, el formato musical para el cual fue escrito, la instrumentación requerida para la obra y por último la ubicación donde podemos adquirir las partituras.

Tabla 2

Catálogo compositivo del maestro Cristian Orozco.

Nombre	Fecha de composición	Formato	Instrumentación	Ubicación.
El río de la vida	01/ 2009	Marimba solo	Marimba 4.5 octavas (F2-C7)	https://www.cristianorozco.com/rio-de-la-vida
Preludio N° 1 para marimba	11/2008	Marimba solo	Marimba (5 octavas)	https://www.cristianorozco.com/preludio-1
Pasión según San baqueta.	08/2009	Tambor solo	Tambor solo	https://www.cristianorozco.com/passion-according-baqueta
El espejo	09/2011	Dúo de percusión	Instrumentos individuales: tom-tom bajo, tom-tom alto, caja, bongos cencerro, 4 bloques de madera, tam-tam Instrumentos compartidos: Gran Cassa, platillos: splash, crash & sizzle	https://www.cristianorozco.com/espejo
Quinde	07/2016	Trío de percusión	Marimba 5 octavas (C2-C7) Percusión I: Glockenspiel, platillo splash, platillo crash, platillo chino, 4 xilografías, bongos, caja, Gran Cassa Percusión II: Campanas, platillo splash, platillo crash,	https://www.cristianorozco.com/quinde

			platillo de china, 4 tom-toms, 2 cencerros, palo rain, tam-tam	
Raíces	04/2006	arimba y questa. marimba y piano (reducción orquestal a piano)	Marimba 5 octavas (C2- C7) Adaptación para marimba de 4,3 octavas (A2-C7) Marimba y Orquesta Piccolo, flautas, oboes, clarinetes en si bemol, 2 fagot, contrafagot, 4 cuernos, 2 trompetas en si bemol, 2 trombones, tuba, timbales, percusión (glockenspiel, campanillas, piatti, platillo susp, Tam-tam, tambor, Gran cassa, bombo andino, chagchas y triángulo) arpa y orquesta de cuerdas Reducción para piano - marimba y piano Conjunto de Marimba y Percusión	https://www.cristianorozco.com/raices
Cuartetos de cuerdas	05/2012	Cuarteto de cuerdas	violín I, violín II, viola violoncello	https://www.cristianorozco.com/cuarteto-de-cuerdas
RAYMI. sinfonía- obertura	06/2013	Orquesta sinfónica	Piccolo, 2 flautas, 2oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos franceses, 3 trompetas en si bemol, 2 trombones, trombón bajo, tuba, timbales, 4 percusionistas, orquesta de cuerdas	https://www.cristianorozco.com/raymi

Nota: Descripción detallada de la trayectoria musical del autor Cristian Orozco.

Fuente: Orozco, 2023, p.1

1.3. Datos generales de la obra

La obra *Raíces* del autor, tiene influencias indirectas de compositores como Beethoven y Shostakovich por sus frases y desarrollos musicales y la influencia directa del compositor brasileño Ney Rosauero. Según el compositor, su obra busca aportar técnicamente a los intérpretes por lo que concibe sus piezas musicales como una ayuda pedagógica (C. Orozco, comunicación personal, 7 de abril del 2022).

Raíces es un poema sinfónico para marimba de 5 octavas y orquesta, escrita entre los meses de marzo y abril del año 2006. Compuesta en tres movimientos, *Amanecer andino*, *Recuerdo y Danza del indio* e *Identidad*, el compositor propone diferentes sonoridades con las cuales quiere describir su sentir y su espíritu nacionalista. Por medio de esto busca describir y expresar su cosmovisión de la vida precolombina, colonial, la globalización y el presente, sensaciones que despiertan a pocos días de su viaje a Ucrania.

En una entrevista personal al compositor Orozco (C. Orozco, comunicación personal, 7 de abril del 2022), el compositor relata que esta obra nace en primera instancia como un prelude orquestal, o introducción al tema *El cóndor pasa*, para el cual estaba haciendo un arreglo orquestal. Posterior a esto, con los resultados obtenidos además de una inspiración y sentimiento de la cultura ecuatoriana, crea esta obra programática donde utiliza ritmos ecuatorianos y describe aspectos cotidianos de la vida desde su imaginación, basado en su conocimiento de la historia del Ecuador (Orozco, 2021).

1.4. Géneros musicales ecuatoriano de la obra *Raíces*

La música nacional ecuatoriana es una expresión cultural que abarca una amplia variedad de géneros y estilos que reflejan la diversidad del país. Entre los diversos géneros existentes podemos encontrar el yumbo, el fox incaico y el danzante, cada uno con sus propias características y raíces históricas.

Estos géneros musicales tienen una profunda conexión con la obra poema sinfónico "Raíces" del compositor ecuatoriano Christian Orozco. En esta obra, Orozco explora las raíces culturales y musicales del Ecuador, incorporando elementos tradicionales y modernos para crear una representación sonora de la identidad del país. A través de su música, Orozco celebra la diversidad y la riqueza musical de Ecuador.

1.4.1. Fox incaico

El fox incaico tiene como antecedentes la música norteamericana y la cultura colonial del Ecuador. En primera instancia, la mezcla de las culturas norteamericanas y europeas dieron nacimiento al ritmo fox trot, que en español significa "Trote de Zorra". Al llegar al Ecuador y mediante un proceso de sincretismo a través de sus melodías, temas y letras que expresan el sentir de una cultura, dieron paso a este nuevo ritmo. A pesar de que el nombre fox incaico no tiene relación con la cultura ecuatoriana, este ritmo terminó siendo muy representativo en nuestro país (Mullo, 2003).

El fox trot se escribe en compás cuaternario y su fórmula de acompañamiento se caracteriza por 4 negras en las que se alternan un bajo y un acorde: primer tiempo bajo, segundo acorde, tercer tiempo bajo, y cuarto tiempo acorde. Floresmilo Ojeda (2014), describe el fox incaico como una derivación rítmica del fox trot con una pequeña diferencia en el ritmo base que incluye dos corcheas en el segundo tiempo; es decir, negra, dos corcheas, negra, y negra conservando del mismo tipo de acompañamiento.

Ilustración 2:

Pie rítmico del fox incaico.

LECTURA Y ADAPTACION:

Formas de acompañamiento.
Mano izquierda

Ambas manos

Fuente: Ojeda, 2024.

Además, es evidente la diferencia entre el tempo del fox trot y el del fox incaico, ya que las melodías tristes o melancólicas de este último, con ayuda de las escalas pentáfonas, requieren de un *tempo* más lento para la expresión de los sentimientos mencionados anteriormente. Tal es el caso de los *fox* incaicos más conocidos en la región, como son: *La bocina*, tema basado en melodías del pueblo indígena cañari y transcritas por Rudecindo Inga (1928) y *Allá te esperaré*, tema escrito en los años 60 por el director y compositor Polibio Mayorga.

1.4.2. Danzante

El Danzante es un ritmo introducido desde la Amazonía después de las épocas coloniales. Su nombre es tomado de su función, ya que este es un ritmo para el baile de los danzantes indígenas; de carácter fuerte y lento, en compás de 6/8, los danzantes se caracterizan por melodías creadas a partir de la escala pentatónica menor, con una estructura simétrica presentada por los pingullos y acompañados por el bombo de cuero, que es uno de los instrumentos principales. Este último, marca el ritmo y el paso del danzante, dándole una característica peculiar: “Históricamente los cronistas de indias mencionan a los danzantes con cascabeles atados a sus tobillos con lo cual acentúan su baile” (Carrión, 2002, p.16).

Con el pasar del tiempo, mezclándose con diferentes formatos, armonías y estructuras de las danzas mestizas, este ritmo adquiere una nueva forma que consta de dos partes (temas) y un estribillo. La estructura queda definida del siguiente modo: introducción, estribillo, tema 1, estribillo, tema 2, estribillo, tema 1, estribillo, tema 2. La base rítmica está constituida por una alternancia de una nota larga y una corta, lo que se denomina pie trocaico (negra, corchea, negra, corchea) (Ulrich, 2001). El tiempo de este ritmo puede variar

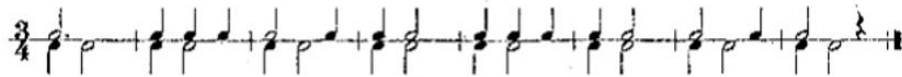
Ilustración 4:

Pie rítmico del yumbo.

La fórmula rítmica del yumbo es la siguiente:



Lectura y adaptación:



Formas de acompañamiento:



Fuente: Ojeda, 2014

De forma similar que el danzante, este ritmo se ha mezclado con la música mestiza y ha adquirido una estructura similar a las danzas ya mencionadas: introducción, estribillo, tema 1, estribillo, tema 2, estribillo tema 1, estribillo, tema 2 (Yépez, 2021).

Capítulo 2: Análisis formal, armónico, melódico y rítmico de la obra *Raíces*.

En este capítulo nos centramos en el análisis de la obra, donde se darán a conocer algunas características de la forma general de la misma: la obra está organizada en tres movimientos. Para dicho análisis empezaremos haciendo la descripción literaria de cada segmento, apoyándonos en las palabras del compositor; así mismo, para facilitar la comprensión del lector, se irán integrando ilustraciones de las secciones explicadas para ejemplificar de mejor manera lo descrito con palabras. Como texto fundamental del que parte nuestro análisis, se usa el escrito de las hermanas Lorenzo de Reizábal (2009) mismo que cubre todas las categorías de análisis, imbricando la forma, la armonía y la estructura fraseológica y motivica para la comprensión total de la obra. Se ha preferido este material puesto que su aproximación al análisis se adapta con facilidad a las características del nacionalismo musical ecuatoriano.

2.1. Fundamentos teóricos del análisis

Como nos explica Villacís (2016), en su tesis titulada *Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2*:

El análisis musical es una herramienta muy valiosa que nos permite conocer la obra desde diferentes puntos de vista. Dependiente del tipo se pueden realizar análisis generales de la forma de la obra, como también basándonos en los métodos analíticos podemos dividir el análisis por partes, según nuestra conveniencia en busca de generar procesos adecuados para la interpretación de la obra según las ideas compositivas de su creador; es así como podemos tener análisis melódicos, armónicos, rítmicos e incluso análisis contextuales, y mucho más, todo esto gracias a la información teórica recopilada y del proceso reflexivo (p.1)

Más adelante, Villacís (2016), elabora este pensamiento del siguiente modo:

El proceso reflexivo es de alta importancia en la práctica artística. De esta manera surge el análisis y la crítica, como articuladores de una acción posterior: un discurso interpretativo de la obra. El análisis musical –entonces– es una herramienta de estudio desde distintas perspectivas y para diversos fines (académico-didáctico, de ejecución, estético), cuya nomenclatura y elementos de juicio han evolucionado a través de la historia (pág. 11).

El análisis es un pilar angular fundamental en el estudio de una partitura, ya que nos aporta de manera significativa con información desde distintas dimensiones o perspectivas musicales, tales como: estructura formal, estilo y estética. “al ser abordada desde sus diferentes perspectivas, son las que, en definitiva, permiten al músico o aprendiz llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella” (Reizábal, 2009). Mediante la práctica del análisis se podrá comprender la dirección y sentido que se debe dar a las frases de acuerdo al contexto musical; otorgar énfasis y distinción a las diferentes tonalidades o modos empleados; reconocer preguntas y respuestas implícitas; hacer contraste entre los diferentes colores

que se crean con la armonía. Así lograremos realizar una interpretación más cercana a la idea del compositor, en la cual también tendrá lugar una investigación histórica que aporte a este proceso (Jiménez, 2019).

Los intérpretes parten de un proceso analítico en busca de herramientas, respuestas a problemas técnicos y así hallar un camino hacia la interpretación, tal vez no la más perfecta, pero sí la más musical. Así pues, con un estudio analítico de una pieza musical, se obtendrán las bases para fundamentar el porqué de una forma de interpretación que pudiese variar de lo que está escrito en una partitura y así dar vida a lo que está escrito en una simple hoja de papel (Guiñansaca, 2019).

De acuerdo a los textos mencionados el análisis debe estar ligado a los criterios compositivos y contextuales de la obra, se debe tener presente la idea general y conocer los rasgos característicos de la pieza musical y en los que se fundamenta. Es decir, para realizar un estudio analítico se debe tener presente la propuesta general del compositor; sólo así podremos escoger el método analítico más pertinente para la composición. Posterior a este proceso se sugiere crear una reflexión que ayude a obtener los recursos óptimos para una mejor interpretación (González, 2020). Además, esta reflexión tiene que estar asociada a las ideas generales del compositor en el proceso de creación, saber ¿Cómo?, ¿Cuándo?, ¿Dónde? ¿Por qué? Y en muchos casos saber también para quién realizó esa composición y, sobre todo, saber cuál es el objetivo de la partitura.

Entendiendo todo lo mencionado podemos decir que; el método analítico "Claves para entender e interpretar la música" desarrollado por las hermanas Reizabal, emplea una variedad de herramientas analíticas para profundizar en la comprensión de la música. Una de estas herramientas clave es el análisis formal, que descompone la estructura de una composición en sus elementos constitutivos, como secciones, frases y motivos, permitiendo identificar patrones y relaciones entre ellos. Este enfoque estructural proporciona una visión clara de la obra musical y facilita la interpretación de la misma.

Además del análisis formal, el método también hace uso de herramientas analíticas como el análisis armónico y el análisis motivico. El análisis armónico examina las progresiones de acordes y las relaciones tonales dentro de una pieza, revelando la organización tonal subyacente y las tensiones armónicas que generan el flujo musical. Por otro lado, el análisis motivico se centra en la identificación y desarrollo de motivos melódicos y rítmicos a lo largo de la obra, destacando su función y significado dentro del contexto musical. Estas herramientas en conjunto ofrecen un enfoque integral para desentrañar los elementos estructurales, armónicos y motivico de la música, brindando así una comprensión más profunda y una interpretación más enriquecedora de las obras musicales

2.2. Análisis

La obra *Raíces* es un poema sinfónico para marimba y orquesta. Cada uno de sus movimientos hace referencia a tres diferentes momentos de la vida indígena: antes, durante y después de la colonización. Cada uno se acompaña de un título descriptivo que a su vez explica los sentimientos propios del mismo y de su sentir ante la colonización española. Además, comparte un sentimiento anticipado de nostalgia por su país al estar a punto de emprender su viaje hacia Ucrania por un largo periodo (C. Orozco, comunicación personal,

7 de abril del 2022). Es así como combina las ideas nacionalistas desde la historia y desde la composición tomando recursos e ideas de la música de tradición europea (cadencias, escalas modales, escalas diatónicas, el género poema sinfónico), contemporánea y nacional, haciendo alusión a ritmos propiamente indígenas como son el danzante y el yumbo, ambos en compás de seis octavos, y además el fox incaico, ritmo que hoy en día se lo presenta como indígena.

Aunque el poema sinfónico se interpreta sin pausas entre sus diferentes secciones, el compositor se refiere a ellos como movimientos por los diferentes *tempi* y los rasgos que caracterizan a cada uno de ellos.

2.3. Estructura

I Amanecer andino (1-154). II Recuerdo y danza del indio (155-241). III Identidad (242-final).

2.3.1. Primer movimiento, Amanecer andino

Es una atmósfera que evoca los tiempos de la cultura precolonial y nos invita a sentir ese ambiente de la tranquila vida cotidiana en el campo, desempeñando los quehaceres habituales como la siembra y el pastoreo.

Tabla 2

Composición del primer movimiento.

Secciones	Tema	Compases	Agógica
Introducción	coral	1 – 21	Tiempo rubato
Sección A	Fox incaico	23 – 106	Allegro
Sección B	Ritual (danza)	107 – 126	Allegro
	Llegada de los españoles	127 – 156	
Puente	Atahualpa	147 – 154	Rubato (conexión)

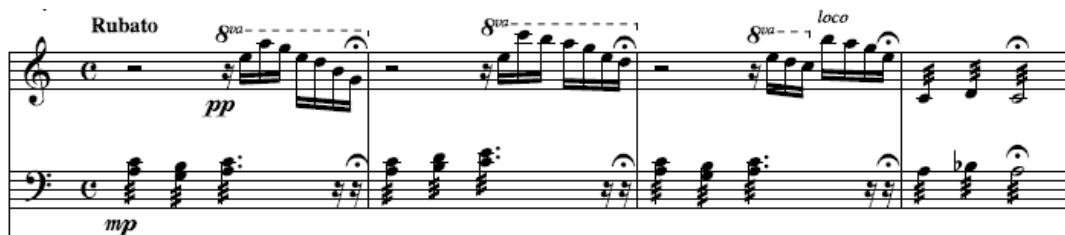
Nota: Organización estructural del primer movimiento de la canción.

Fuente: Elaboración propia.

Este inicio retrata la imagen de un amanecer en el campo, empieza con una introducción de 21 compases como un primer tema que hace referencia a la vida cotidiana indígena en tiempos de cosecha (Orozco C. 2021). Al inicio de la obra, se elige una textura de coral como una introducción que presenta una pequeña estructura binaria. Comienza con la marimba sola como protagonista y, más adelante, la orquesta acompaña y genera pequeñas tonalizaciones con alteraciones accidentales y notas de paso que complementan la frase.

Ilustración 5

Fragmento de los compases 1 al 4.



Fuente: Orozco, 2006.

En la parte inicial de la introducción podemos notar cómo se sugiere un acorde de la menor como tónica que viaja hasta el séptimo grado y resuelve por grado conjunto.

Así mismo, presenta características propias del nacionalismo al crear, en el segundo compás, una cadencia que es propia de la música nacional, es decir, un movimiento armónico de primer grado al tercero. Aunque esta vez se apoya en un acorde de paso, este tipo de cadencias aparecerán durante toda la obra.

Ilustración 6

Fragmento de los compases 1 y 2.



Fuente: Orozco, 2006.

La melodía está estructurada en torno al modo eólico y sugiere la sonoridad pentáfona mediante la interválica escogida, además que genera mixturas que relacionan la sonoridad pentáfona con la tonalidad de la menor. Esto se puede notar en el inicio de cada motivo, donde sugiere la nota mi como V grado, además la nota sol como VII grado y nota sensible.

Ilustración 7

Fragmento de los compases 1 al 5.



Fuente: Orozco, 2006.

Tras la intervención de la marimba sola, se inicia una segunda sección de esta introducción que se caracteriza por un aire pastoral. Este ambiente se logra mediante diferentes recursos musicales como son:

- El *tempo* lento y rubato que permite crear una expresividad con pequeños desfases conducidos que retoman el pulso al inicio de cada compás.
- La armonía, de ritmo lento y una oscilación entre los grados I, VII y VI que también puede estar cumpliendo la función del I grado, aunque siempre su reposo es sobre la.
- La melodía se genera con saltos de intervalos no muy amplios que transitan entre segundas y terceras lo que caracteriza, a su vez, las frases como suaves y cantabiles.
- Recursos técnicos, como la disposición del acorde abierto para disminuir la tensión. Además de la duración del sonido con la utilización constante del tremolo en la marimba.

La melodía es una variación por aumentación del primer motivo melódico, acompañada con una doble voz por terceras o cuartas, ayuda descendentemente a generar una textura melódica que evoca las escalas pentáfonas.

2.3.1.1. Motivo inicial

Ilustración 8

Fragmento del compás 1.

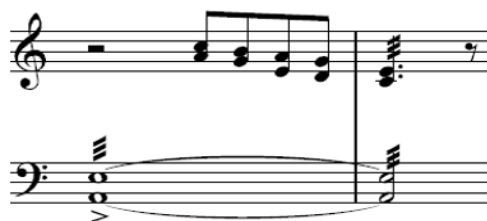


Fuente: Orozco, 2006.

Variaciones: las notas inferiores son las mismas con un valor diferente que descienden hasta reposar en el la, que funciona como nota de inicio y nota de finalización.

Ilustración 9

Fragmento de los compases 8 y 9, variación del motivo.



Fuente: Orozco, 2006.

En la siguiente variación encontramos un efecto de retardo rítmico diferenciándola de la primera. Su reposo es en esta ocasión sobre el sexto grado, aunque sin mayor novedad ya que este cumpliría la función de primer grado.

Ilustración 10

Fragmento de los compases 8 al 12, variación del tema en el compás 11.



Fuente: Orozco, 2006.

De los compases 14 al 16, el compositor hace referencia a un presagio o breve visión sobre la llegada de los españoles, y se asume que esto lo presenta la orquesta con funciones armónicas politonales altamente disonantes. Así mismo, las escalas y acordes cromáticos descendentes, hacen alusión brevemente a la caída del imperio inca. Sobre esta conmoción, las melodías de la marimba se mantienen imperturbables y conservan su carácter melancólico.

Ilustración 11

Fragmento de los compases 13 al 16, presencia de poliacordes.



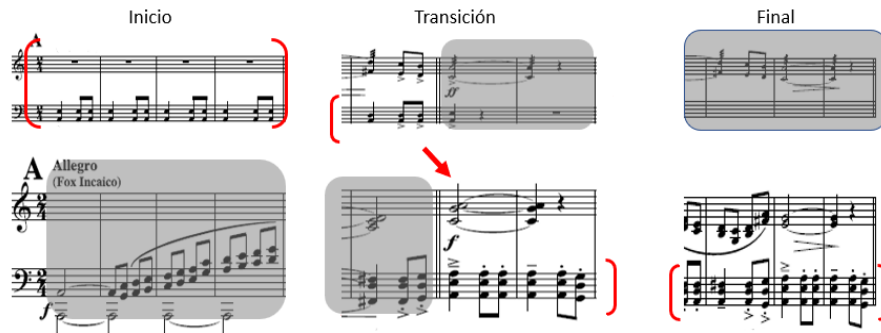
Fuente: Orozco, 2006.

2.3.1.2. Tema A, allegro fox incaico

A partir del compás 23 se presenta un *ostinato* rítmico que recrea el ritmo del fox incaico. Al inicio de este tema escrito en un compás de dos cuartos, para darnos una sensación de un ritmo más ligero, inicia la marimba presentando el ritmo del fox incaico en la parte grave de la marimba. A partir del compás 65 lo cede a los timbres graves del acompañamiento y que mantiene hasta el compás 106 donde concluye este primer tema o sección A.

Ilustración 12

Pie rítmico del fox incaico.



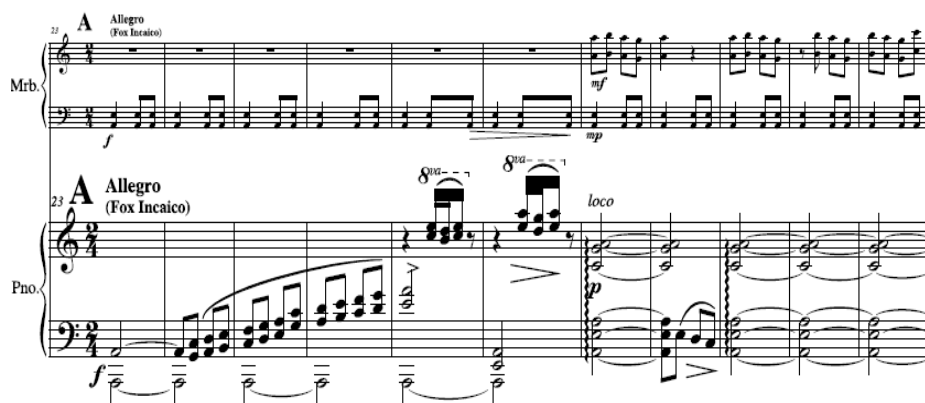
Fuente: Orozco, 2006.

La armonía, al igual que en la introducción está centralizada en la. Tras pasar por varios modos, estos resuelven con una cadencia plagal para volver a un reposo sobre el primer grado.

Al inicio del tema centrado en la, la marimba oscila entre los grados I y V mientras el acompañamiento realiza escalas seguidas por acordes con séptimas que generan tensión. Esto nos lleva en el compás 35, al VII grado por cuatro compases y resuelve en la, para cuatro compases después armonizar sobre el VII grado que parece sugerir la escala de la frigio.

Ilustración 13

Fragmento de los compases 23 al 33.



Fuente: Orozco, 2006.

Evidenciamos este modo frigio por las alteraciones accidentales que encontramos sobre la nota si, que ahora es bemol, creando el intervalo de segunda menor entre el I y II grado, característica propia de este modo. Este modo va a aparecer en el compás 44 y por tres compases con un retardo de negra sobre el siguiente, y luego, en el compás 55 durante dos compases.

Ilustración 14

Fragmento de los compases 34 al 56, armonización con el modo frigio.



Fuente: Orozco, 2006.

Para terminar esta sección se realizan giros armónicos sobre el cuarto grado en modo dórico que, con una cadencia plagal reposa sobre la.

Ilustración 15

Fragmento de los compases 57 al 64, resolución de la frase con una cadencia plagal.



Fuente: Orozco, 2006.

Los compases 65 y 66 cumplen una doble función por elipsis, ya que por una parte la marimba termina la melodía mientras la orquesta toma el papel de la marimba con el bajo rítmico del fox incaico. Seguido de esto se suceden dos compases (67-68) de unión que sumados a los dos anteriores funcionan como un puente para empezar un segundo periodo.

Ilustración 16

Fragmento de los compases 65 al 68, puente entre periodos.

Fuente: Orozco, 2006.

En el compás 69 el acompañamiento reexpone el tema presentado por la marimba al inicio de la sección A. La armonía es similar al primer período, con la excepción de una breve aparición del modo mixolidio.

Ilustración 17

Fragmento de los compases 69 al 72, imitación del tema

Fuente: Orozco, 2006.

Pasando por el modo dórico con la cadencia plagal que resuelve y a su vez termina este segundo periodo cerrando con el primer tema en el compás 106. La melodía es un breve desarrollo del motivo presentado en el compás 29; está dispuesta en octavas y realizan una doble bordadura sobre la, en primera instancia, como bordadura superior y luego, inferior. Es así que crea un antecedente de 6 compases seguido de un consecuente de 4 compases dándonos ya una primera semifrase melódica.

Ilustración 18

Fragmento de los compases 29 al 33, motivo melódico.

Fuente: Orozco, 2006.

Para completar la frase construye la escala pentáfona con una bordadura superior sobre la nota la para luego descender. Esto lo repite dos veces y la segunda vez lo conecta con el consecuente que empieza en el II grado frigio que por grado conjunto desciende hasta el sol y regresa al si bemol en el compás 45 cerrando la frase.

Con una anacrusa de tres corcheas en el compás 46, empieza una segunda frase, una melodía a dos voces en sextas paralelas. Se puede decir que este segundo periodo es un desarrollo del anterior. Empieza sobre el V grado y asciende hasta la. La melodía se mueve casi exclusivamente por grado conjunto, lo que le da un aspecto de cantilena, suave y cantábil. La primera semifrase consta de un antecedente y un consecuente que finaliza reposando sobre la nota la. En el segundo tiempo del compás 56 empieza una segunda semifrase con un antecedente que realiza una inflexión hacia el modo frigio y un consecuente que sugiere el modo dórico. De nuevo, la melodía se mueve eminentemente por de grado conjunto, en dirección descendente concluyendo sobre la y cerrando este segundo periodo.

Ilustración 19

Fragmento de los compases 45 al 65, finalización del periodo.

Fuente: Orozco, 2006.

Encontramos en estas melodías algunos elementos propios del nacionalismo, como la disposición escalar de las notas de la melodía que, al omitir ciertos grados, evoca la estructura y sonoridad de una escala pentáfona. A esto se suma el uso de diferentes modos, en donde se omite sistemáticamente la nota fa. Cuando esta finalmente aparece, lo hace como fa#, lo que produce cambios de color muy interesantes y se refiere, nuevamente, al carácter de la pentafonía. Aunque se presentan pequeñas variaciones en la melodía, ninguno de estos temas es sujeto a técnicas de desarrollo características de la música clásica occidental.

Ilustración 20

Fragmento de los compases 34 al 56. Temas de carácter pentatónico.

The image displays a musical score for Marimba (Mrb.) and Piano (Pno.). It consists of four systems of staves. The first system (measures 34-35) shows the Marimba and Piano parts. The second system (measures 36-37) continues the Marimba and Piano parts. The third system (measures 38-39) shows the Marimba and Piano parts. The fourth system (measures 40-45) shows the Marimba and Piano parts, with a dynamic marking of 'mp' (mezzo-piano) appearing in the Piano part.

Fuente: Orozco, 2006.

2.3.1.3. Tema B

Recogiendo las palabras del propio compositor, en la primera parte de esta sección, busca recrear una danza indígena de movimientos corporales bruscos, ya que esta danza presenta un presagio sobre la llegada de los españoles. Compases después desemboca en la idea de su llegada y todo el caos que estos provocan.

La armonía está seccionada simétricamente en 5 partes de 4 compases cada una. En el compás 107 se da la unión entre estas grandes secciones, A y B, y encontramos 4 compases de poli-acordes, es decir, en los timbres graves de la orquesta tenemos una serie de acordes como la y sol, mientras que los timbres agudos proponen diferentes acordes que están fuera de este círculo de sugerencia tonal. Vemos que aparecen acordes como: sol# mayor, si bemol mayor, fa menor.

Ilustración 21

Fragmento de los compases 107 al 110, poliacordes.



Fuente: Orozco, 2006.

En el compás 111 comienza una segunda pequeña sección armónica en donde se evoca la danza mencionada mediante la utilización de una mixtura de acordes con séptima construidos sobre una escala pentatónica de la. La interválica de dicha mixtura consiste en una sucesión de quintas y cuartas que en su totalidad crean una serie de acordes con séptima.

Ilustración 22

Fragmento de los compases 111 al 114, mixtura de acordes de séptima sobre la escala pentátona de la.

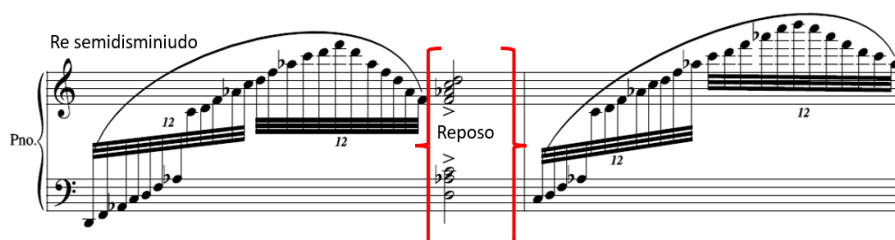


Fuente: Orozco, 2006.

En el compás 115 la armonía reposa sobre el IV grado, con un acorde de re semidisminuido de forma arpegiada. Se repite el gesto por una segunda ocasión en otra inversión y extendiéndolo hacia el registro superior.

Ilustración 23

Fragmento de los compases 115 al 117.



Fuente: Orozco, 2006.

En el compás 119 se inicia un fragmento sobre un pedal de la, que la marimba refuerza con un ostinato rítmico que oscila entre el I y V grado. Sobre este pedal se suceden los siguientes acordes altamente disonantes: sol #, si bemol, fa mayor con séptima, distorsionando la suave melodía en terceras de la marimba.

Ilustración 24

Fragmento de los compases 118 al 122. Pedal de tónica y politonalidad en la orquesta.



Fuente: Orozco, 2006.

Para terminar esta sección, se reutiliza el fragmento en mixtura de acordes de séptima (c. 15 al 18). En esta ocasión el acorde de re semidisminuido en el que concluía este fragmento, desemboca ahora en un nuevo centro tonal: sol menor con el cual desarrolla la melodía apoyada por la estructura rítmica.

El ritmo en esta sección es una prolongación por ocho compases del fox incaico. Posterior a esto, aparecen algunas hemiolas que se complementan para generar la idea de la danza ritual al dar la sensación de movimientos bruscos a los que el compositor aludía. Además, esta desestabilización del ritmo, refuerza, con la ayuda de la armonía, el presagio de la llegada de los españoles. Esto se puede asumir por la aparición de los patrones rítmicos que se van enlazando como conversaciones entre lo que propone la marimba y la respuesta de la orquesta.

Le sucede una sección de transición que facilita el cambio de *tempo* del segundo movimiento. En palabras del compositor, mediante la ralentización progresiva del *tempo* y mediante el diseño descendente de la melodía, primeramente, por pasos cromáticos y con un gran gesto final basado en la escala pentáfona de sol, en este fragmento se representa a Atahualpa y el declive de la cultura indígena. La melodía dispuesta en el compás 111, es la escala pentáfona de la que empieza en la 3, de que desciende y asciende entre el la 2 y la 4, no busca un discurso melódico, si no como un gesto o guiño al nacionalismo.

Ilustración 25

Fragmento de los compases 111 al 114, escala pentáfona como idea melódica.

The image shows a musical score for two instruments: Marimba (Mrb.) and Piano (Pno.). The Marimba part is in the upper staff, showing a melodic line with a red underline. The Piano part is in the lower staff, showing a chordal accompaniment with a red bracket labeled "Guiño al primer motivo".

Fuente: Orozco, 2006.

Sobre este acorde semidisminuido (c. 115), aparece un nuevo motivo rítmico que empieza con una negra ligada a la sucesión de un grupo de tresillos de corchea y reposan finalmente sobre re, acercándonos al nuevo centro tonal, sol. Este motivo, parece tener un carácter de fanfarria o llamada, que anuncia la sección titulada como *Llegada de los españoles*.

Ilustración 26

Fragmento de los compases 115 al 117, bordadura en imitación al motivo principal.

The image shows a musical score for Piano (Pno.) showing a fragment of measures 115 to 117. The score includes a dynamic marking "ff" and a fermata over a chord.

Fuente: Orozco, 2006.

2.3.1.4. Llegada de los españoles

A partir del compás 127, el compositor busca recrear una representación sonora de la llegada de los españoles. Para ello utiliza diferentes recursos como el cambio de tonalidad, el cromatismo, y la armonía.

Toda esta sección está centralizada en sol. La armonía presenta un ritmo más ligero y también más variedad de acordes y disonancias que en la sección anterior. Esta sección está dividida en dos periodos. El primero comienza en el compás 129 en el I grado que conecta en dos compases con el séptimo y el segundo grado, y se repite este movimiento en los dos compases consecutivos y a partir del compás 133, se contraponen un bajo cromático descendente en la marimba y un bajo cromático ascendente para la orquesta. Sobre estos, la orquesta añade acordes mayores, menores y aumentados sin relación con el bajo, aumentando así la tensión armónica, culminando en el compás 136, reposando sobre el quinto grado.

Inmediatamente se repite el período, con el motivo de tresillos ahora en la orquesta, llegando a un pedal de re que desemboca en el *Recuerdo y danza indígena*, de nuevo en sol.

Ilustración 27

Fragmento de los compases 128 al 138, bajo cromático del solista y del acompañamiento en sentido contrario.

The image displays a musical score for two instruments: Maracas (Mrb.) and Piano (Pno.). The score covers measures 128 to 138. A vertical red line is drawn at measure 128. Red arrows point to the right in the Maracas part and to the left in the Piano part, indicating their opposite directions of movement. The Piano part features a chromatic bass line. The Maracas part has a rhythmic pattern with accents. Dynamics like *ff* and *mp* are marked.

Fuente: Orozco, 2006.

El ritmo pasa a tener un carácter más energético que se ayuda de la armonía y con la utilización de tresillos de corcheas genera una tensión durante 4 compases y desemboca en el bajo descendente y ascendente correspondientemente (ilustración 24).

La melodía es una variación rítmica-melódica del tema del fox incaico en el cual está basado, al igual que aquel en una figura de floreos, con una bordadura superior y otra inferior. La textura de la que se acompaña esta melodía es una mixtura en la que siempre está presente la interválica de octavas, quintas y cuartas.

Ilustración 28

Fragmento de los compases 128 al 132. Mixtura en octavas, quintas y cuartas.

The image shows a musical score for Maracas (Mrb.) from measures 128 to 132. The score is written in a single staff. A grey shaded area covers measures 128, 129, and 130. From measure 131 onwards, there is a complex texture of chords with intervals of octaves, fifths, and fourths. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning of measure 131.

Fuente: Orozco, 2006.

Las líneas cromáticas de los bajos conducen y direccionan la interpretación de este pasaje, hasta que desembocan en lo que el autor denomina el motivo de Atahualpa (ilustración 26). Este fragmento consiste

en una escala pentatónica de sol descendente, que contrasta por su carácter tranquilo, con todo lo sucedido anteriormente y con el acompañamiento de la orquesta, una serie de mixturas de acordes mayores que descienden cromáticamente. La orquesta repite este motivo octavado para dar paso al segundo movimiento.

Ilustración 29

Fragmento de los compases 146 al 154. motivo de Atahualpa y fin del movimiento.

The musical score for Illustración 29 consists of two staves: Mrb. (Maracas) and Pno. (Piano). The Mrb. staff shows a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *p*. The Pno. staff starts at measure 146 with a *p* dynamic, marked *8va* and *loco*. It features a series of chromatic chord mixtures. A red bracket highlights a specific motif in the piano part, labeled 'Tema de Atahualpa' and 'Tema pentáfono'. The score concludes with a *mf* dynamic.

Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 30

Fragmento de los compases 145 al 154, mixturas cromáticas.

The musical score for Illustración 30 shows the Pno. (Piano) part from measures 145 to 154. It begins with a *p* dynamic. A red arrow points to a series of chromatic chord mixtures in the right hand. The score concludes with a *mf* dynamic and is labeled 'Escala pentáfono de G'.

Fuente: Orozco, 2006.

El ritmo es una parte fundamental en este periodo ya que retrata la caída o el sufrimiento, primero con la indicación de *tempo adagio* y con el *ritardando* del compás 146, lo que además le da cierta libertad al intérprete con un rubato.

2.3.2. Segundo movimiento, *Recuerdo y danza del indio*

El segundo movimiento, titulado *Recuerdo y danza del indio*, presenta desde el compás 155, un ostinato rítmico que evidencia la idea de un danzante en cuyo contenido el compositor recrea sus recuerdos y la nostalgia a su familia, el país y su cultura. Ya en el compás 118 aparece un nuevo tema dejando de lado

la idea del danzante, y que consiste en una danza que denominamos danza de resignación, ya que su contenido busca representar la vida tras la colonización y la adaptación de las costumbres de los pueblos indígenas, sin dejar atrás su cultura. Seguido de esto, tiene lugar una cadencia al estilo del concierto, que sirve a su vez como unión y transición al tercer movimiento.

3.2.2.1. Estructura

Este segundo movimiento está constituido por tres partes, dos temas sin desarrollo y la cadencia en la cual se desarrolla el tema A y el tema D para finalizar.

Tabla 3

En esta tabla se muestra la forma estructural del segundo movimiento.

Secciones	Tema	Compases	Agógica
Sección C	danzante	155-192	Adagio
Sección D	Danza de resignación	193-240	Poco mosso
Cadencia	Marimba solo	241	

Fuente: Elaboración propia.

La armonía en el tema C está centralizada sobre sol -la armadura y los acordes utilizados sugieren sol menor-. Inicia con una progresión armónica característica de la música nacional: I-III-VI. A partir de ahí repite en dos ocasiones la siguiente progresión: III, IV, V, IV, V, VI y VII. A modo de conclusión, se insiste en la relación VII-I por cuatro veces.

El tema está construido en dos periodos, el primero inicia en el compás 155 con la exposición del motivo rítmico del danzante durante 4 compases. Tras esto, las frases se componen de tres semifrases con duraciones de 2 compases cada una, que como resultado dan dos frases de 6 compases más una frase de 4 compases con la cual termina el periodo en el compás 174.

2.3.2.2. Motivo rítmico:

Ilustración 31

Fragmento de los compases 155 al 159, pie rítmico del danzante.



Fuente: Orozco, 2006.

La melodía es presentada en los primeros 6 compases, con una textura de melodía con acompañamiento, se sugiere que la característica principal de esta, es el movimiento por grado conjunto con lo cual omite cualquier tipo de tensión interválica. Está compuesta de tres semifrases donde la que sobresale es el consecuente por el contraste rítmico que producen los tresillos. En la segunda frase, se reproduce esta idea a la inversa, con los tresillos al inicio, en la mano izquierda y las figuras largas a continuación.

Ilustración 32

Fragmento de los compases 155 al 168, Nuevo tema de la sección C.

Fuente: Orozco, 2006.

El segundo periodo es similar al primero; está compuesto por tres frases que podrían considerarse una imitación del primer periodo. Sugerimos esto por los movimientos melódicos y los motivos rítmicos idénticos ya explicados. Se puede evidenciar que la melodía de la segunda frase es una variación de la segunda frase del primer periodo y que a esta se le agrega un adorno de semicorcheas como una variación rítmica.

Ilustración 33

Fragmento de los compases 173 al 187, Variación melódica en semicorcheas.

Fuente: Orozco, 2006.

Este periodo termina en el compás 190-192 con una un acorde ligado sobre estos últimos dos compases que reposan sobre la tónica. Además se añade la indicación *ritardando*, con el cual termina el

tema y conecta con el siguiente. Aquí termina el omnipresente pie rítmico del danzante dando paso al tema D, marcado *poco mosso*.

Este tema presenta una factura de coral, que mediante el trémolo a cuatro baquetas simula el canto de tres voces que acompañan a una voz solista. Toda esta sección está caracterizada por dinámicas suaves como *pp*, *p*, *mf*, acompañados de las indicaciones de crescendo y decrescendo que conducen la frase y la expresividad. Por otra parte, todos estos recursos están apoyados por la tranquila armonía en la que predominan las consonancias.

En la letra D de ensayo, se inicia una sección dentro del segundo movimiento que cumple una función de transición entre el danzante inicial y la cadencia. A esta separación contribuye el aumento del ritmo armónico (oscilación entre el I y VII en cada compás), el cambio de textura orquestal y el aumento de actividad rítmica con las semicorcheas en la mano izquierda del piano. Además el tempo se acelera (*poco mosso*) y además, el propio compositor lo señala como una sección aparte, a la que llama “danza de resignación” (Orozco, comunicación personal, 7 de abril, 2022)

Ilustración 34

Fragmento de los compases 189 al 194, cambio de secciones.

Fuente: Orozco, 2006

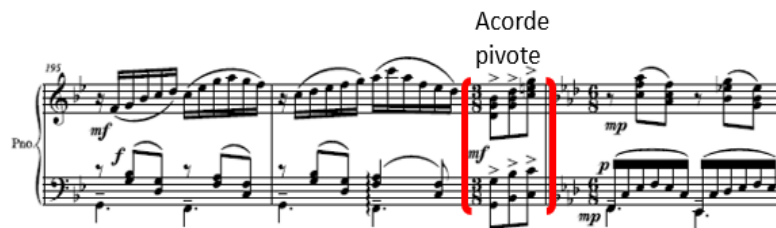
La armonía se caracteriza por un ostinato armónico que consiste en la oscilación entre el I y el VII grados. Esta sección discurre por diferentes centros tonales en los dos primeros periodos de los tres que componen la sección, aunque el plano armónico es el mismo: sol, fa y re. En el tercer periodo el centro armónico pasa a ser la de nuevo.

El material motivico con el que estructura la melodía consiste en un sencillo intervalo de tercera que alterna entre el I grado y el VII en grupos de dos compases. Este motivo aparece en el registro agudo del acompañamiento para después repetirlo en los graves. Tras culminar una secuencia de cuatro compases el compás cambia a 3/8, lo que señala el fin del tema y el cambio de centro tonal. Para pasar de sol a fa, utiliza

el acorde de do como acorde pivote¹. A su vez, para pasar de fa a re, utiliza el acorde de la menor que está en relación de mediente, ya que para fa es el III y para re, el V.

Ilustración 35

Fragmento de los compases 195 al 198, presencia de acordes pivote.



Fuente: Orozco, 2006.

El segundo periodo es la reiteración del primero con la participación de la marimba. El diálogo presentado entre diferentes secciones del acompañamiento pasa a ser ahora un diálogo entre la marimba y el acompañamiento. A partir del compás 220 se añaden seis compases en los que el motivo de tercera pasa por los centros tonales de do, fa y mi bemol para establecerse definitivamente en la.

El tercer periodo mantiene el diálogo entre el solista y el acompañamiento. Con cada repetición se construye un gran *crescendo* mediante la adición dinámica, tímbrica y textural.

Ilustración 36

Fragmento de los compases 214 al 223.

¹ Acorde pivote: es un acorde común entre dos tonalidades el cual es utilizado para modular de una manera sutil.

Musical score for Marimba (Mrb.) and Piano (Pno.) from measures 214 to 219. The Marimba part features melodic lines with dynamics *mp* and *f*. The Piano part provides accompaniment with dynamics *mf* and *pp*.

Fuente: Orozco, 2006.

Desde el compás 233 la marimba abandona la idea motívica y recorre toda su extensión en rápidos diseños de carácter improvisatorio que desembocan en el gran fortísimo que da paso a la cadencia.

Ilustración 37

Fragmento de los compases 228 al 241, fin del periodo que desemboca en la Cadencia.

Musical score for Marimba (Mrb.) from measures 228 to 241. The score is divided into three sections:

- Recorrido melódico de carácter improvisatorios** (measures 228-232): Features rapid melodic lines with dynamic *mp*.
- Conexión a la Cadencia** (measures 233-237): Shows a transition with dynamic *f*.
- Cadencia** (measures 238-241): The final section, marked with dynamic *mf*.

Fuente: Orozco, 2006.

2.3.2.3. Cadenza

La cadenza, que se inicia en lo que sería el c. 241, comienza con un puente de cuatro compases que conectan el fin del movimiento con la cadenza. En estos cuatro compases, presenta una cadencia armónica V, IV I, y II que genera tensión y resuelve, finalmente, en el primer grado donde aparece de nuevo el tema del fox incaico con su rubato inicial. Posteriormente se desarrolla el tema principal con la imitación de la voz inferior. Tanto la melodía como la imitación están configuradas con un juego de semicorcheas constantes para lo cual las notas principales están resaltadas con un acento.

Ilustración 38

Fragmento de los compases 238 al 241 (Cadenza), motivo y desarrollo del mismo.

The musical score for marimba (Mrb.) is presented in four systems. The first system, labeled 'Cadenza', shows measures 238-241 with a dynamic marking of *ppp*. The second system, 'Compases de conexión', shows a transition with dynamics *f* and *pp*. The third system, 'Motivo', features a melodic line with accents and markings for 'Adagio poco rubato' and 'accel.'. The fourth system, 'Desplazamiento del motivo', shows the motif shifted. The fifth system, 'Variación (desarrollo)', shows a more complex texture. The final system, 'Cambio de centro tonal', indicates a key change.

Fuente: Orozco, 2006.

Este motivo se repite tonalizado en diferentes centros tonales: la, sol, do, si bemol y la bemol para terminar nuevamente en la. Con cada nueva tonalización, el compositor sugiere acelerar el tempo e incrementar la dinámica hasta llegar al *poco mosso*, donde vuelve a presentar este tema con diferentes texturas. En esta sección la textura se caracteriza por los trémolos que acompañan a un antecedente que reafirma el motivo y un consecuente que imita el tema en un bajo acompañado con trémolos en la sección central de la marimba.

Ilustración 39

Fragmento de la cadenza, estructuración rítmica y cambio de textura.

Desplazamiento de del motivo inicial.

Cambio de textura

Fuente: Orozco, 2006.

A partir de aquí se exponen brevemente fragmentos del tema B, como un antecedente y lo complementa con un consecuente que recorre todo el registro de la marimba. Esto nos conduce a un clímax en **fff** que se suspende en un largo calderón.

Ilustración 40

Fragmento de la cadenza desarrollada retomando secciones de los temas B.

Tema B 1er mvt

Tema B 2do mvt

Fuente: Orozco, 2006.

Para finalizar la cadencia, se recuerda de nuevo el tema D perteneciente al segundo movimiento, que se diluye en una serie de notas sueltas que descienden en saltos de tercera jugando entre sí. Además, el *tempo* es mucho más lento y progresivamente se va ralentizando hasta desembocar en un acorde tremolado de VI grado de A que funciona como cadencia rota y conectar con el tercer movimiento en un centro armónico de A. (Ilustración 36).

2.3.3. Tercer movimiento, *Identidad*

Identidad es una invitación a no dejar de lado nuestra cultura como ecuatorianos de ancestros indígenas. En este movimiento, de una manera irónica, el compositor decide escribir una balada, como protesta o reacción a la globalización. Además, refiriéndose a un género moderno, alude a la creación de una

nueva identidad nacional, no por nueva, menos propia y arraigada en nuestras raíces. Cerrando la obra, a partir del compás 303, con la idea de reafirmar la identidad cultural del país, aparece un yumbo, ritmo ancestral cuya cita alude directamente a los movimientos nacionalistas ecuatorianos.

Este movimiento está organizado en varias secciones distintas con características y rasgos identitarios propios.

Tabla 4

En esta tabla se muestra la forma estructural del tercer movimiento.

Secciones	Tema	Compases	Agógica
Sección E	Identidad	242-303	Adagio melancólico (balada)
Sección F	yumbo	304-393	Vivace molto animato
Sección G		394-411	
Sección H		412-446	
Sección I		447-462	
Sección J		463-fin.	

Fuente: Elaboración propia.

Este movimiento presenta varios temas nuevos que se suceden entre el solista y la orquesta. Con cada repetición, los temas se van expandiendo y magnificando hasta llegar a la coda (c.483). Inicia con una gran introducción y le sucede un grupo de tres secciones A, B, A.

En esta introducción que va desde los compases 242 al 303 nos presenta tres momentos diferentes. El primero expone el tema con carácter íntimo y solemne a cargo del solista desde el compás 242 hasta el compás 257 y la orquesta lo repite magnificado (hasta el c. 273). La tercera sección presenta una serie de variaciones sobre el tema de carácter improvisatorio o rapsódico, hasta el compás 303, donde culmina sobre el V, tras un enorme pedal de la.

La armonía en este periodo está centrada armónicamente en la y oscila entre sol y fa. Tan solo en la segunda intervención del solista, se romperá este patrón armónico, acercándose a do y finalizando, como ya se dijo, con un pedal de la siete compases.

Ilustración 41

Fragmento de los compases 242 al 257. Introducción.

III) Identidad/Identity
E Adagio melancolico
Balada
mp

Tema

III) Identidad/Identity
E Adagio melancolico
(Balada)
a tempo
p

Repetición del tema, con acompañamiento

mp

p

mp

p

accel.

Fuente: Orozco, 2006.

En el segundo periodo, la orquesta repite el primero, pero esta vez con diferentes variaciones rítmicas y melódicas. Por la disposición y floritura del acompañamiento en amplios arpeggios repartidos a lo largo de la tesitura orquestal, esta presentación es más apasionada y grandiosa que la primera. La armonía mantiene esa progresión repetitiva, a modo de chacona, alternando entre la (I) y sol (V) y fa (IV).

Ilustración 42

Fragmento de los compases 258 al 263, Variación del tema de introducción a cargo de la orquesta.

Mosso molto apasionato

Mosso molto apasionato
ff

Fuente: Orozco, 2006.

Para el final de esta instrucción mantiene la idea inicial y la desarrolla brevemente expandiendo la melodía en el registro más agudo de la marimba. La armonía es similar, aunque en esta sección en momentos rompe el movimiento por grado conjunto y lo mueve por terceras y regresa al movimiento por grado conjunto,

a esto se le suma la aparición del acorde de E7 y Dm. La orquesta retoma la idea inicial del acompañamiento en lentos y solemnes acordes para animarse de nuevo en arpeggios previo a la aparición del pedal sobre la.

Ilustración 43

Fragmento de los compases 274 al 300, desarrollo y conclusión del tema introductorio.

The musical score consists of eight systems, alternating between Marimba (Mrb.) and Piano (Pno.).
 - System 1 (Mrb.): Measures 274-275. Dynamics: *mf*.
 - System 2 (Pno.): Measures 276-277. Dynamics: *p*.
 - System 3 (Mrb.): Measures 278-279. Dynamics: *p*.
 - System 4 (Pno.): Measures 280-281. Dynamics: *mp*.
 - System 5 (Mrb.): Measures 282-283. Dynamics: *mp*.
 - System 6 (Pno.): Measures 284-285. Dynamics: *p*, *mp*.
 - System 7 (Mrb.): Measures 286-287. Dynamics: *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *p*.
 - System 8 (Pno.): Measures 288-290. Dynamics: *pp*.
 Performance markings include 'Poco rubato (Tempo I)', 'poco rit.', and 'a tempo'.

Fuente: Orozco, 2006.

Una vez terminada esta introducción y para explicar cada parte de este movimiento, se tratará la armonía de forma general para el resto del movimiento. A partir del compás 304 que es donde empieza el yumbo, la armonía se caracteriza por un pedal de la que refuerza la idea de ostinato rítmico que el yumbo produce. Con la excepción de pequeñas inflexiones a la subdominante, la armonía consiste en una enorme elaboración sobre el I grado. Tan sólo donde el compositor decide quebrar el ritmo de yumbo, a modo de

puntuaciones o exclamaciones, con el compás de $\frac{1}{8}$, aparece el acorde de VII, Sol mayor. Si bien propone el movimiento y lo caracteriza eminentemente como un yumbo, se aleja de la escritura tradicional al abandonar el pie rítmico característico de la figuración de corchea seguida de una negra, para reemplazarlo por dos corcheas y un silencio de corchea. Esto aligera notablemente el carácter del mismo, coincidiendo con la indicación agógica *vivace molto animato*. En línea con la idea de la construcción de una nueva identidad, la homogeneidad rítmica del yumbo se rompe o se quiebra con lo que llamaremos compases disruptivos al irrumpir un compás de $\frac{3}{4}$ seguido de uno de $\frac{2}{4}$ y uno de $\frac{1}{8}$.

2.3.3.1. Sección A

La sección A empieza en el compás 304, letra F de ensayo. Presenta en su inicio el motivo rítmico del yumbo en la tesitura grave del acompañamiento con compases disruptivos para en el compás 314 sumarse los timbres agudos del acompañamiento y repite la misma idea con la utilización de los compases disruptivos entre el yumbo. Ya en el compás 324 aparece un primer tema melódico a una sola voz en la marimba el cual presenta un perfil que anuncia el tema principal, que será presentado por la orquesta en el compás 344. Este tema se acompaña con una breve intervención melódica en la marimba que, nuevamente, con los compases disruptivos, conectan con la exposición del tema principal a cargo de la marimba.

Ilustración 44

Fragmento de los compases 339 al 353, pie rítmico del yumbo, compases disruptivos, tema melódico.

The musical score consists of three systems. The first system is for Piano (Pno.) and is divided into three sections: 'Base rítmica del yumbo' (measures 339-343), 'Compases disruptivos' (measures 344-346), and 'Tema' (measures 347-353). The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent rests and accents. The second system is for Marimba (Mrb.), showing a melodic line that mirrors the piano's rhythm. The third system is another Piano (Pno.) part, continuing the rhythmic pattern with 'Compases disruptivos' (measures 347-353) highlighted by red circles. The score uses various time signatures, including $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, and $\frac{1}{8}$.

Fuente: Orozco, 2006.

En esta sección la marimba toma la posta del acompañamiento y en sus notas graves marca el ritmo del yumbo. Además, armonizando con un intervalo de tercera, la orquesta ejecuta la misma melodía del solista.

Ilustración 45

Fragmento de los compases 360 al 374, la marimba retoma el papel principal, melodía y pie rítmico.

The musical score for Illustration 45 consists of four systems of staves. The first system (measures 360-364) shows the Marimba (Mrb.) and Piano (Pno.) parts. The Marimba part has a melodic line with some rests, while the Piano part plays arpeggiated chords. The second system (measures 365-369) continues this pattern, with the Marimba playing a more active melodic line. The third system (measures 370-374) shows the Marimba and Piano parts concluding the fragment. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff', and various articulation marks like accents and slurs.

Fuente: Orozco, 2006.

Para finalizar, esta sección utiliza una mixtura de acordes triadas que recorre en forma de escala cuatro octavas. Tras esto, una rápida escala de la, con algunas notas alteradas sobre varios acordes (la, si bemol, sol sostenido) permite el cambio de centro armónico hacia re, donde inicia el tema B.

2.3.3.2. Tema B

Este tema inicia en el compás 395, y se caracteriza por estar centralizado sobre re. Se abandona la idea del yumbo en el acompañamiento de la orquesta, que ahora elabora un acompañamiento arpegiado sobre una línea melódica que hace de contrapunto a la intervención del solista.

Ilustración 46

Fragmento de los compases 402 al 408, Acompañamiento basado en la combinación de un arpeggio ascendente y una escala descendente y contrapunto melódico al solista en la parte orquestal.



Fuente: Orozco, 2006.

Por otro lado, se presenta una melodía como una variación del tema A, al escribir por aumentación el gesto de cuatro notas descendentes característico del primero. Está escrito a dos voces a distancia de octava. Ya en el compás 412 se retoma la idea del yumbo y la orquesta insiste sobre las melodías del tema A. Este tema es inmediatamente replicado por la marimba; en primera instancia a dos voces y luego hace una variación a cuatro.

A partir del compás 447 se inicia la repetición de la sección A con algunos cambios por lo que la llamaremos A'. Podría decirse que todo el movimiento consiste en la imitación y variación de las melodías presentadas inicialmente. La idea disruptiva de los cambios de compás persiste también en esta sección emparentándola con la primera sección.

Dado que el género poema sinfónico suscita estructuras de gran libertad formal, alejadas de los esquemas organizativos del Clasicismo, puede ser complejo decidir cuál es la organización formal de los mismos. En este caso, nos hemos basado en el seccionamiento al que obliga la inspiración literaria de la pieza. Dentro de cada sección además, se han subdividido en distintas subsecciones y temas dependiendo de varios factores, como son el centro tonal en el que están ancladas, los *tempi*, las danzas tradicionales que las caracterizan y la textura de la escritura orquestal y del solista. Con el fin de clarificar esta sucesión de cuadros se ha elaborado una tabla que correlaciona todas las secciones con sus características musicales y adscripción al programa literario en el que está basada la obra.

Tabla 5

Se muestra el contenido estructural de la partitura, donde se incluye brevemente algunas características de la pieza según cada sección.

Compases	Sección	Tema	Características
1-21	Introducción	coral	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía centralizada en la • Pentafónico • Carácter improvisatorio
23-106	A	Fox incaico	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía centralizada en la • Pentafónico y Modal • Pie rítmico del fox incaico escrito en 2/4 con un guiño a 4/4
107-126	B	Ritual (Danza)	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía centralizada en la • Pentafónico y Modal

			<ul style="list-style-type: none"> • poliacordes
127-157		Presagio de la llegada de los españoles	<ul style="list-style-type: none"> • Cambios de centro tonal a sol • Ritmo armónico más rápido • Tema rítmico melódico
147-154	Puente	Atahualpa	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía centralizada en sol • pentafonía • Descenso cromático • Escala pentáfona decente.
155-192	C	Danzante	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía centralizada en sol • Ritmo armónico lento • Pentafonía • Pie rítmico del danzante (6/8)
193-240	D	Danza de resignación	<ul style="list-style-type: none"> • Cambio constante de la centralización armónica • Acordes pivote • Contante inversión de timbres • Oscilación entre los compases de 6/8 y 3/8
241	Cadenza	Marimba solo	<ul style="list-style-type: none"> • Elabora sobre el tema (motivo) del fox incaico • Imitación melódica • Expande el motivo • Modulación armónica • Cambios constantes de tempo • Toma el motivo de la sección B y D
242-303	E	(Balada)	<ul style="list-style-type: none"> • Centralización armónica en la • transición
304-393	F	Yumbo	<ul style="list-style-type: none"> • Centralización armónica en la Pie rítmico del yumbo (6/8)
394-411	G		<ul style="list-style-type: none"> • Un solo tema
412-446	H		<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de compases disruptivos (3/8, 3/4, 2/4, 1/8)
447-462	I		
	J		

Fuente: Elaboración propia

Capítulo 3: Ideas sobre pasajes de la obra.

A lo largo de la conversación que se mantuvo con el compositor con el fin de conocer más sobre la obra y su génesis, se le plantearon las dificultades que plantea la instrumentación para marimba de cinco octavas, puesto que en el país resulta complicado acceder a un instrumento de estas características. Por esta razón, se planteó al compositor la posibilidad de realizar pequeñas modificaciones en la partitura que, sin alterar el significado musical y el sentido de la pieza, permiten ejecutarla en una marimba de cuatro octavas, como la que se encuentra a disposición de los estudiantes en la Universidad de Cuenca. Consciente de estas dificultades, el compositor autorizó estas modificaciones, añadiendo además la posibilidad de tomarse más libertades interpretativas, entendiendo que la subjetividad de cada intérprete le es propia y única (Orozco, comunicación personal, 7 de abril de 2022). Estos cambios se agrupan del siguiente modo: 1. cambio de inversión de los acordes, 2. cambios de octava, 3. eliminación de notas, y 4. sustitución de notas.

3.1. Sustitución de la voz 1 por la octava

A partir del compás 5 hasta 17 el solista presenta un colchón armónico donde la primera voz inferior sobrepasa el rango de la marimba, por lo tanto, teniendo en cuenta la armonía dada por las dos voces graves, se propone invertir estas, sobreponiendo la primera sobre la segunda. Y con esta misma idea se ha resuelto la ejecución del final del movimiento comprendido entre los compases 145 hasta el 150, y además la introducción del 3er movimiento que comprenden los compases a partir del 242 hasta el 258.

Teniendo en cuenta que el acorde está en estado fundamental, al sobreponer la tónica sobre la dominante, el acorde se encontraría ahora en segunda inversión; por ende, puesto que las inversiones tienen valor expresivo, cambia su sonoridad. Sin embargo, frente a la opción de cambiar toda la mano izquierda de octava sin alterar su inversión, se ha preferido la primera para no alterar en exceso el timbre característico de la marimba en la octava en la que se ha escrito. Por otra parte, el acompañamiento (orquesta/piano) que toca por debajo de la marimba mantiene la posición fundamental original de la pieza, mitigando el efecto de este cambio.

Ilustración 47

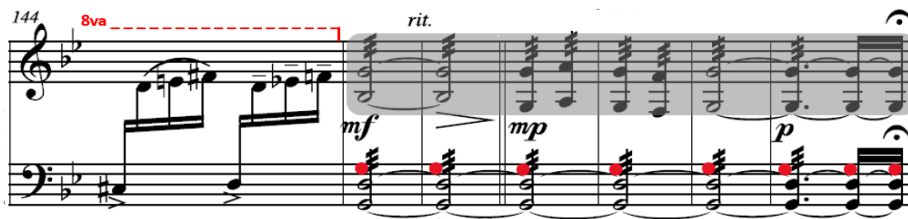
Se indica subir una octava las notas graves el fragmento.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 48

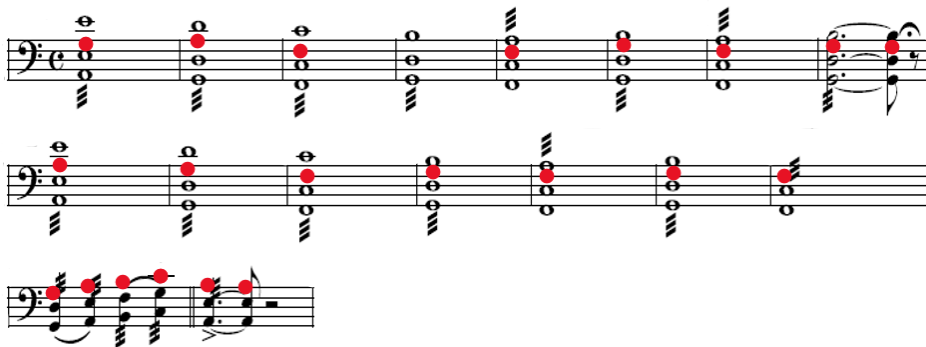
Se indica subir una octava las notas graves el fragmento.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 49

Se indica subir una octava las notas graves el fragmento.

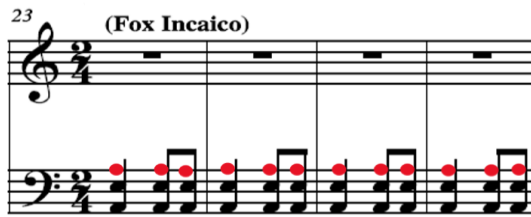


Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 50

Cambio de la inversión de la mano izquierda en el fox incaico.

Para los pies rítmicos que están presentes tanto en el 1er movimiento, fox incaico (compás 23 hasta el 65), y el 3er movimiento, yumbo, que aparece en la marimba desde el compás 363 hasta el 400, se propone invertir el intervalo, donde la nota inferior pasa a ser la segunda voz hasta terminar dichas frases.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 51

Cambio de la inversión de la mano izquierda en el yumbo.



Fuente: Orozco, 2006.

3.2. Movimiento de frases a la octava superior

En el caso de la cadenza, con el fin de preservar la integridad de la frase se propone subir a la octava superior los 9 compases iniciales.

Ilustración 52

Octava superior de la melodía c. 241-249

Fuente: Orozco, 2006.

Para el compás 20 con su anacrusa se recomienda subir una octava, para esto nos apoyamos en los calderones presentes y con ello, se mantiene la dirección del gesto descendente.

Ilustración 53

Cambio de octava a la octava superior.

Fuente: Orozco, 2006.

A partir del 4to tiempo del compás 75, presenta una mixtura de acordes ascendentes en disposición fundamental. En este caso se propone que se suba una octava justa toda la frase que termina en el 1er tiempo del compás 79 por la misma razón que en los ejemplos anteriores, preservar la dirección del gesto, esto es, ascendente.

Ilustración 54

Cambio de octava a la inmediata superior.

Fuente: Orozco, 2006.

De la misma manera, se sugiere cambiar a la octava superior la frase comprendida desde el compás 111 hasta el primer tiempo del 115. Se propone esta solución ya que en esta frase tenemos una escala pentáfona de la, y si cambiamos la disposición de las notas se rompe la idea melódica escalar de la frase. Para su resolución, teniendo en cuenta que no afecta la idea melódica, resolvemos en el re que le corresponde a la indicación de altura en la partitura.

Ilustración 55

Cambio de octava c. 111-114.

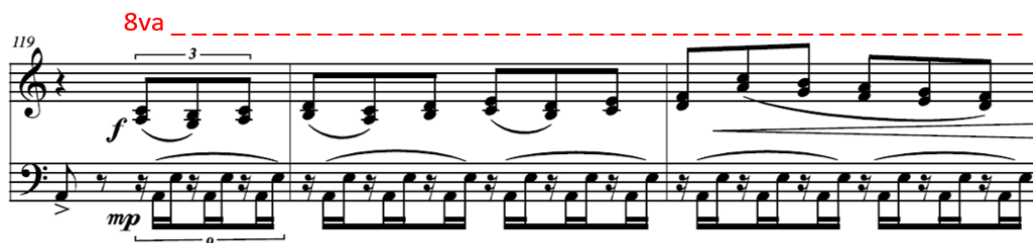


Fuente: Orozco, 2006.

Entre los recursos más utilizados para esta adaptación es el movimiento de octavas de las frases, tal como entre los compases 118 hasta el 122. En este caso se ha tomado la decisión por el enlace melódico entre los timbres graves y medios de la marimba que se complementan entre sí, el bajo inicia en un la 2 no existente en la marimba de 4 octavas y se mueve con un intervalo de 5ta. Este ostinato acompaña a una breve melodía que inicia en los timbres medios de la marimba y recorre hasta el 4. Puesto que los timbres de acompañamiento y melodía están relacionados aquí, la mejor opción es subir a la octava toda la frase (Ilustración 52). En la misma línea se han resuelto los 6 fragmentos del segundo movimiento, cambiando a la octava superior los compases 208-209, 213-214, 222-223, 226-227, 230-231 y 238-239, y en la cadenza compás 241 (penúltimo compás)

Ilustración 56

Se indica subir una octava la melodía y el acompañamiento hasta el fin de la frase.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 57

Se indica subir una octava estas y las frases similares que excedan el rango de la marimba.

Fuente: Orozco, 2006.

3.3. Sustitución de notas

En el segundo movimiento en algunos fragmentos encontramos frases donde las notas que están fuera del rango de la marimba no se hallan en correlación con la dirección del discurso, por lo tanto, se propone subir a la octava solo esa nota con el fin de preservar las características de timbre de los distintos registros de la marimba.

Ilustración 58

Se indica subir a la octava solo las dos notas que exceden el rango de la marimba.

Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 59

Se indica subir a la octava solo las dos notas que exceden el rango de la marimba.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 60

Se indica subir a la octava solo las dos notas que exceden el rango de la marimba.



Fuente: Orozco, 2006.

3.4. Fragmentos de la Cadenza

Ilustración 61

Se indica subir a la octava las notas que exceden el rango de la marimba.



Fuente: Orozco, 2006.

En el caso del compás 170, encontramos un descenso de tres notas: mi bemol 4, re 4 y si bemol 3, cada una, acompañada de una *acciatura* a la octava inferior. Se propone reemplazar aquí el si de la apoyatura y adjudicarle a esta *acciatura* el re, que es parte de la armonía (Ilustración 58). Esta misma idea se mantiene para el si bemol del compás 185 (Ilustración 59).

Ilustración 62

Se indica sustituir una nota por otra que no afecte la armonía.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 63

Se indica sustituir una nota por otra que no afecte la armonía.



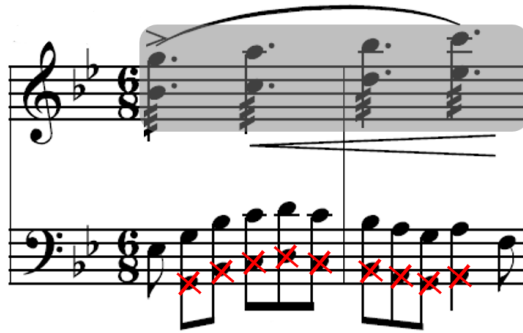
Fuente: Orozco, 2006.

3.5. Eliminación de notas

En algunos casos se ha decidido omitir algunas notas siempre y cuando este no afecte a la integridad del discurso. Tal es el caso del fragmento de los compases 163 y 164, donde tenemos una voz que se mueve por octavas donde excede el rango de la marimba de cuatro octavas en el grave. Se propone en este fragmento omitir la voz inferior durante los dos compases. Aunque es obvio que no todas las notas están fuera del registro de la marimba de cuatro octavas, se escoge omitirlas todas para evitar cambios en el peso textural que la octava de unas notas y otras no produce.

Ilustración 64

Se indica la eliminación consecutiva de notas.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 65

Se indica la eliminación consecutiva de notas.



Fuente: Orozco, 2006.

3.6. Modificaciones de notas dentro de escalas

En los casos donde tenemos escalas que se distribuyen o a su vez resuelven utilizando un rango amplio de la marimba se propone llegar hasta el límite y si es necesario tocar las notas faltantes sobre la misma octava.

En caso de los compases comprendidos entre el 237 y el 239, se propone en primera instancia terminar la escala sobre la misma octava e inmediatamente subir una octava la frase propuesta a continuación en la partitura.

Ilustración 66

Se indica subir una octava todas las notas a partir de la señal hasta el fin.

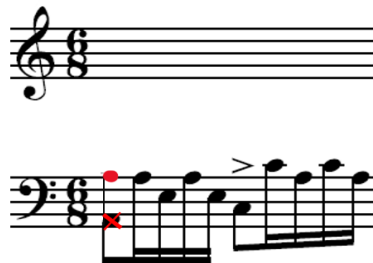


Fuente: Orozco, 2006.

Para la nota la, del compás 491 se propone subir a la octava.

Ilustración 67

Se indica subir una octava la nota.

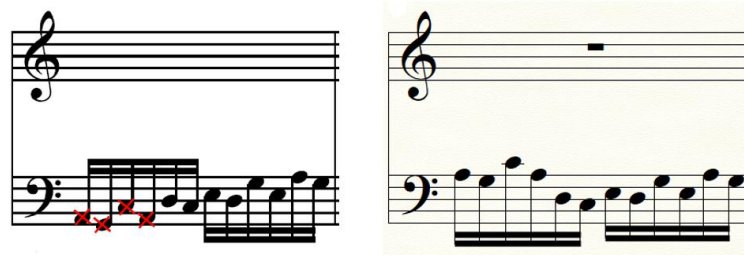


Fuente: Orozco, 2006.

Y de igual forma para el inicio de la escala del compás 505.

Ilustración 68

Se indica subir una octava las cuatro primeras notas.



Fuente: Orozco, 2006.

En los compases 498 hasta el 500, encontramos un pasaje de similares características: una escala descendente que inicia en la nota Sol6 y que abarca hasta la nota Fa2. En este caso particular, este registro no existe en la marimba de cuatro octavas por lo que se propone ejecutar la escala hasta el Si5 y cambiar, a partir de ahí, a la octava superior; es decir, a partir de La6 se tocará la escala descendentemente hasta el Fa3.

Ilustración 69

Se indica subir una octava todas las notas a partir de la señal hasta el fin.



Fuente: Orozco, 2006.

3.7. Transporte de las dos claves durante la duración de la frase

Para las frases comprendidas entre los compases 334 hasta el 341 y 398 hasta el 404, se propone subir las dos voces una octava. Aunque esto cambia el timbre del registro al que estaba inicialmente asignado, esta solución permite preservar la línea melódica y su dirección tal y como fue concebida.

Ilustración 70

Se indica subir una octava las dos voces durante toda la frase.



Fuente: Orozco, 2006.

Ilustración 71

Se indica subir una octava el recorrido de la escala hasta el fin de la señal.



Fuente: Orozco, 2006.

En la misma línea, se propone que las frases de los compases 463 hasta el 483, se ejecuten en una octava superior tanto el acompañamiento como la melodía. La proximidad con la que el compositor escribe ambos debe preservarse para no disociarlos con registros que se hallan muy separados y que comienzan a diferenciarse mucho en el timbre.

Ilustración 72

Se indica subir una octava las dos voces durante esta y más frases similares.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic phrase and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A red dashed line labeled '8va' spans across both staves, indicating an octave shift. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The second system continues the piece, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A red dashed line labeled '8va' is present above the treble staff. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The third system shows further musical development with similar notation and dynamics. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical symbols and notation.

Fuente: Orozco, 2006.

Conclusiones:

El trabajo en cuestión es un aporte analítico como base fundamental del entendimiento del poema sinfónico *Raíces* de Cristian Orozco con visos a futuras interpretaciones. El análisis musical es una herramienta fundamental para tener un apego consciente hacia el contenido tanto dentro de sus pentagramas como fuera de los mismos, es decir, el análisis permite no sólo entender los elementos sintácticos y su función si no también la semántica o significado de los mismos, puesto que existen numerosas referencias extramusicales que inspiran el movimiento nacionalista.

La tesis destaca la relevancia del análisis musical para una interpretación adecuada de la composición *Raíces* de Cristian Orozco. El enfoque analítico se basa en el método *Claves para entender e interpretar la música*, escrito por las hermanas Reizábal, que proporciona herramientas y técnicas para desentrañar la complejidad y riqueza de la obra musical.

El análisis detallado de *Raíces* se centra en aspectos como la estructura musical, la armonía, el ritmo, la melodía y la instrumentación utilizada por el compositor. A través de este proceso analítico, se busca no sólo comprender la obra en profundidad, sino también enriquecer la interpretación y la apreciación de la misma por parte del intérprete y del público.

Al aplicar el método *Claves para entender e interpretar la música*, se logra una interpretación más informada y enriquecedora, que resalta las cualidades artísticas y emotivas de la composición de Cristian Orozco. Este enfoque analítico contribuye a una mayor comprensión y valoración de la obra musical, tanto desde una perspectiva técnica como artística.

Así mismo, teniendo en cuenta la disponibilidad del instrumento solista, se exploraron ideas técnico-interpretativas para la adaptación de la obra en cuestión, escrita para marimba de cinco octavas y adaptada para una de cuatro. Estas propuestas no dejan de ser sugerencias y no debieran aceptarse como norma. Para llegar a las mismas se ha pensado en las estructuras melódicas, rítmicas y armónicas, así como también en la sonoridad de los pasajes y el discurso musical.

Frente a las muchas ocasiones en las que se interpreta música de compositores ya fallecidos y cuyas tradiciones perviven apenas, este trabajo permitió la simbiosis entre el compositor y el intérprete, abriendo una vía para el diálogo, el intercambio de ideas y distintas propuestas, que en este caso, eran en extremo necesarias por, como se expuso con anterioridad, la instrumentación específica que requiere la obra. Frente a lo que podrían considerarse como rígidas tradiciones interpretativas que las instituciones educativas perpetúan en el tiempo de promoción en promoción y generación en generación, sorprende encontrar la apertura y la libertad con la que el compositor Cristian Orozco asume que se interpretarán sus obras. Esto pone el acento sobre la figura del intérprete separándolo del mero ejecutante -siendo este mero reproductor- y el otro, ser pensante y sensible que reflexiona y pone su subjetividad, conocimiento y experiencia al servicio de la obra para recrearla y transmitir desde su punto de vista, la intención del compositor.

Referencias

- Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX, Música ecuatoriana*. (Vol. I). Duma.
- González, M. y Muñoz, S. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. *Revista Internacional de Educación Musical*, 8(1), 8-11. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2307484120956511>
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes: Problemas e Interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Guerrero, P. (2001). *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Vol. I). Quito: Conmusica.
- Guerrero, C. (2019). *Concierto y Catálogo de obras para Percusión sinfónica: Escrita por músicos-compositores ecuatorianos en los siglos XX y XXI* [Tesis de licenciatura]. Universidad de los Hemisferios.
- Guiñansaca, P. (2019). *Propuesta interpretativa del Concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas de Eric Ewazen, basado en el análisis técnico-formal* [Tesis de licenciatura] Universidad de Cuenca.
- Inga, R (1928). La bocina [Canción]. *El sonido de la calle*. Compañía independiente. <https://youtu.be/2ydCnl1yjll>
- Jara, H. (2006). *Reseña del libro "Tulipe y la Cultura Yumbo"* (Vol. 2). Fonsal.
- Jiménez, G. (2019). *Propuesta interpretativa del Concierto para Piccolo en re menor del compositor ecuatoriano Carlos Alberto Ortega Salinas a través de un análisis formal y técnico de la obra* [Tesis de licenciatura. Universidad de Cuenca]. Repositorio Juan Bautista Vázquez.
- Minks, A. (2021). Henrietta Yurchenco, música indígena e indigenismo interamericano en la década de 1940. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 1-22. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/24081>
- Mullo, J. (2003). Música patrimonial del Ecuador. *Fondo editorial del Ministerio de Cultura* (3), 14. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- Ojeda, F. V. (2014). *Géneros musicales del Ecuador. Cómo saborearlos*. Graphas.
- Orozco, C. (2018). Raíces [Canción]. *Poema sinfónico para marimba y orquesta*. Compañía independiente. https://youtu.be/IYnQ2gLz43c?list=TLGG7XtISII6P_YyODA2MjAyMw.
- Orozco, C. (2020, octubre 20). *Raíces*. Cristian Orozco. <https://www.cristianorozco.com/raices>
- Orozco, C. (28 de mayo de 2021). Composición de la obra Raíces. (J. Sumba, Entrevistador). Cuenca.

- Orozco, C. (2020, octubre 20). *Cristian Orozco percusionista y compositor*. Cristian Orozco.
<https://www.cristianorozco.com/raices>
- Reizábal., M. (2009). *Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Boileau.
- Rojas, J. (2004). La canción de los Andes [Canción]. *Crónica*. Universal Music.
<https://youtu.be/tnSa1RcVUIE>
- Saltos, H. (1991). Allá te esperaré [Canción]. *Sin álbum*. Compañía independiente.
https://www.youtube.com/watch?v=2ck9mdlb_yk
- Ulrich, M. (2001). *Atlas de la música* (Vol. I). Alianza Editorial.
- Villacís, M. (2016). *Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2* [Tesis de licenciatura, universidad de Cuenca]. Repositorio Juan Bautista Vázquez.
- Villacís, M. (2019). Borderlines: proyecto de creación musical [Folleto digital]. *Issuu*.
<https://issuu.com/sonusensamble/docs/borderlines-proyecto>
- Yépez, S. (2021). El danzante barroco andino en la Real Audiencia de Quito. Aproximaciones históricas, sociológicas y antropológicas. *Sarance*, 47, 84-86.
<https://doi.org/10.51306/ioasarance.047.05>

Anexos

Partitura/reducción a piano.

https://drive.google.com/file/d/1fRdluiykMBU2144bXqjDPNdh_DyfhXg3/view?usp=sharing