

Apuntes sobre música modal, identidad y creación: Perspectivas desde Ecuador

Notes on Modal Music, Identity and Creation: Perspectives from Ecuador



Jannet Emperatriz Alvarado Delgado¹

Universidad de Cuenca, Ecuador

compositoraemperatriz@gmail.com

Resumen: Este artículo tiene como objetivo explorar definiciones y prácticas de la música modal, para evidenciar connotaciones emocionales, identitarias, de consumo y creación, a partir de un enfoque histórico y crítico. Desde la metodología analítica, deductiva y conceptual se revisa el uso de modos en la Grecia clásica, conceptos modales medievales, nacionalistas y del siglo XX, así como su empleo en las músicas populares latinoamericanas y el jazz. También se considera brevemente la construcción modal en culturas como las africanas y asiáticas, cuyas estructuras interválicas no corresponden a las teóricamente establecidas en occidente. Finalmente se hacen aproximaciones sobre el funcionamiento modal en prácticas patrimoniales en el Ecuador y en objetos arqueológicos encontrados, con el propósito de tener como resultado una amplia gama de posibilidades de reflexión antropológica sobre la música modal y de creación musical contemporánea, basadas en la investigación etnográfica e histórica.

Palabras-chave: Música modal; Identidad; Consumo; Composición; Etnografía; Ecuador.

¹ Jannet Alvarado Delgado, musicóloga y compositora ecuatoriana. Es Doctora en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (UCA). Docente principal e Investigadora de la Universidad de Cuenca - Ecuador. Compositora de Cayambis Music Press Virginia Estados Unidos <https://www.cayambismusicpress.com/>, la cual publica sus obras en Estados Unidos de América y Europa. Exrectora del Conservatorio Superior José María Rodríguez. Sus composiciones abarcan música para orquesta, ópera, música coral, de cámara y electroacústica. Ha realizado ponencias nacionales e internacionales, investigaciones y publicaciones de libros y artículos científicos relacionados con Música contemporánea académica, Música y género, Filosofía de la música, Música patrimonial ecuatoriana, Historia y sociología de la música en Cuenca, Arte interdisciplinario, Pedagogía y musicología cognitiva, entre otras temáticas. Permanentemente realiza conferencias y conciertos pianísticos y de cámara difundiendo música contemporánea y patrimonial por varios países de América y Europa. Ha Recibido Condecoraciones como la de la "Asamblea Nacional de la República del Ecuador, Dra. Matilde Hidalgo de Prócel" al mérito cultural y aporte artístico y académico al país.) <https://jannetalvaradodelgado.com/>

Abstract: The objective of this article is to explore definitions and practices of modal music, to highlight emotional, identity, consumption and creation connotations, from a historical and critical approach. Using analytical, deductive and conceptual methodology, the use of modes in classical Greece, medieval, nationalist and 20th century modal concepts are reviewed, as well as their use in Latin American popular music and jazz. The modal construction in African and Asian cultures is also briefly considered, whose interval structures do not correspond to those theoretically established in the West. Finally, approximations are made about the modal functioning in heritage practices in Ecuador and in found archaeological objects, with the purpose of resulting in a wide range of possibilities for anthropological reflection on modal music and contemporary musical creation, based on ethnographic and historical research.

Keywords: Modal music; Identity; Consumption; Composition; Ethnography; Ecuador.

Submetido em: 13 de março de 2023

Aceito em: 29 de setembro de 2023

1. Introducción

Los conceptos sobre escalas modales y sobre música modal se han diversificado, pues, la idea de organización interválica específica dentro de una escala, se puede extender en el tiempo desde antes de la antigüedad griega, pasando por el canto gregoriano, los modos medievales, hasta los modos pertenecientes al folklore, retomados en los nacionalismos europeos y a comienzos del siglo XX en las vanguardias compositivas musicales, como es el caso de Messiaen y su propuesta de modos de transposición limitada. Aplicando la metodología analítica, deductiva y conceptual al estudio modal, se visibilizan, múltiples etnias, comportamientos sociales, emociones y estéticas de las músicas que utilizan la diversidad de modos existentes para su creación. Los modos teorizados desde el occidente se ven reflejados en prácticas musicales populares europeas y latinoamericanas, así como en varios estilos como el jazz, el rock y pop, que los utilizan para otorgar a la música otras presentaciones, colores y sonoridades que la vuelven atractiva desde otros pensamientos estéticos, así como desde el consumo y la industria musical. Analizando la otredad musical africana y asiática también se descubren construcciones interválicas complejas con tónicas y notas características que difieren de las organizadas con tonos y semitonos, y responden a funciones sociales y culturales también complejas. En el caso del Ecuador, la música de tradición mestiza lleva consigo una mixtura de tonalidad y modalidad occidentales e indígenas que denotan bimodalidades, intercambios modales, modulaciones y más entrecruces sonoros y culturales de gran riqueza tonal-modal. Cuando se ha constatado la existencia de objetos sonoros arqueológicos de las épocas prehispánicas del Ecuador mediante la investigación arqueológica y etnomusicológica, se han puesto en evidencia organizaciones interválicas diversas y abundantes, dando por resultado sonoridades insospechadas que nos invitan a realizar reflexiones desde la etnografía y la historia para deducir algunos comportamientos rituales y cotidianos en territorio; pero no solo invitan a inferir comportamientos y cosmovisiones, sino

que, esos timbres e intervalos descubiertos sirven de base para construir técnicas compositivas contemporáneas que fusionen modos y culturas en obras nuevas como las que se están creando actualmente ya sea con instrumentos convencionales europeos, con réplicas de los arqueológicos o con nuevas tecnologías en las que softwares y estadísticas proponen otras artes interdisciplinarias. Para la consecución de los propósitos expuestos en esta introducción, se inicia el desarrollo del texto con aproximaciones teóricas sobre los modos establecidos oficialmente, para luego enlazarlos con estructuras interválicas en la música popular, de consumo, en la ancestral y de tradición oral ecuatoriana.

2. Aspectos teóricos modales

El concepto generalizado de modo, es la organización específica entre tonos y semitonos en una escala musical. El planteamiento de que los modos se relacionan con emociones, identidades y lugares, se encuentra en muchas culturas; en la griega, los modos se asociaban con aspectos morales, educativos y festivos; o en otras palabras, con la buena moral y educación que se debía prodigar a los jóvenes. Platón en *La República*, prefiere referirse a armonías que a modos, y señala que las armonías relajantes eran las jonias y las lidias, mientras que la dórica y la frigia podían ser apropiadas para los varones valientes que van a participar en actividades heroicas y bélicas (Platón, 2008a: 398d – 399c). Los modos griegos son conocidos comúnmente como dórico, frigio, lidio, mixolidio, hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hippomixolidio, se comportaban como escalas descendentes formadas por dos tetracordos. Sin embargo no se puede escuchar con precisión música basada en este sistema, por las particularidades que seguramente tuvo y ya no están presentes. Lo que sí se ha constatado, es la existencia de los ocho modos gregorianos, cuatro auténticos y cuatro plagales, que como nos dice Perez-Jorge “quedan reducidos a las cuatro grandes escalas modales que formaron los antiguos, las que denominaron Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus, cuyas respectivas notas finales

eran *re, mi, fa, sol*" (1959: 52). Más allá de una posición técnica de construcción de los modos gregorianos, algunos especialistas como Manzano apuesta por la percepción que causa cada uno de ellos y dice: "Pero la modalidad es sobre todo un colorido, un carácter sonoro, una forma especial de sonar un todo melódico singularizado, una pieza, un cántico" (2021: 28). Actualmente se utilizan los nombres de dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico, locrio y jónico, como modos que para diferenciarlos fácilmente, parten del ordenamiento de las teclas blancas del piano desde la tecla re en escala ascendente como modo dórico, luego desde mi frigio, fa lidio, sol mixolidio, la eólico, si locrio y do jónico. Todas estas escalas tiene una tónica y notas características sobre las cuales se puede formar acordes que acompañan melodías de cada modo evitando la resolución típicamente tonal. Sin embargo no solo se utilizaban en el canto religioso, sino también, paralelamente, en cantos populares medievales y renacentistas en distintos sitios. Un ejemplo *sui generis* de su empleo, por inclusivo, es el que hacían las *trobairits* o mujeres trovadoras; es famosa Beatriz del Día, quien, componía como otras mujeres a hurtadillas por la situación de menoscabo social de género que soportaba la mujer desde el patriarcado en épocas medievales y en otras. Componía música con su propia poesía amorosa, es muy conocida la canción *A chantar m'er de so qu'eu no voldria*².

La música occidental, cultora de la tonalidad por varios siglos, a finales del siglo XIX volvía a ver con buenos ojos la sonoridad modal o al menos mixta para superar las limitaciones tonales. No solo las escalas modales antiguas o las folklóricas y nacionalistas de tradición europea se presentaron como alternativas sonoras, sino otras escalas como las orientales, de prácticas espirituales y filosóficas, las pentafónicas, de tonos enteros, entre otras consideradas exóticas. Debussy, Satie, Fauré, Scriabin, Bartok, Janáček y muchos más, comenzaron a imprimir otro color a sus obras con el uso modal. Messiaen en el siglo XX, desplegó más aún

² Una versión de esta canción es la interpretada por Evelyn Tubb, Michael Fields y David Hatcher en el álbum *Sacred and Secular Reflections on the Feminine Mystery from the middle ages to the Renaissance*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jiv3_nW-2M8. Acceso el 29 de enero de 2023.

su manejo con la implementación de los modos de transposición limitada, así como de los modos rítmicos no retrogradables de dominio asiático, concentrándolos en un solo estudio. En su caso, su búsqueda compositiva de vanguardia tuvo un significado y un propósito muy claros, mediante la utilización de modos, dedicar íntegramente su música a Dios y a la fe católica (Alvarado, 2013, p. 62-78). Los siete modos melódicos de su planteamiento funcionan subiendo o bajando uno o pocos semitonos para transponerlos, pues, se repetiría el primer modo o disposición estructural si se continuara con el proceso de transposición. Es curioso y destacable la propuesta modal de Messiaen porque a más de reunir modos de transposición limitada, relacionaba sonidos con colores, en el sentido de experimentar una vibración específica entre esos dos componentes, es decir, podía percibir efectos de sinestesia y plasmar en sus obras. Una de tantas obras en las que usa la relación sonido-color es *Huit préludes (Ocho preludios)* para piano (1929); otra es *Couleurs de la cité celeste (Colores de la ciudad celeste)* para piano y conjunto instrumental (1963).

Mientras en épocas anteriores las disposiciones modales se ligaban a comportamientos festivos, rituales, identitarios o bélicos, en el caso de este compositor cuando introdujo su proposición modal ante un colectivo cristiano conservador, fue denigrado, a pesar de toda su intención teológica, fue acusado de poseer un pseudomisticismo (Eymar, 2006), sin comprender que su música incluía elementos contemporáneos y diferentes para su tiempo, paralelos a otros sistemas compositivos como el serialismo integral o la electroacústica.

3. Otras teorías modales

En el entorno occidentalizado, cuando se comenta sobre modos, la atención se dirige, en primera instancia, a las escalas ascendentes: dórica, frigia, lidia, mixolidia, eólia, locria y jónica, identificadas como medievales; sin embargo, desde la apreciación musicológica, etnomusicológica y de la otredad con todos sus componentes sociológicos de exclusión e inclusión,

también se puede utilizar la misma terminología para nombrar otras estructuras interválicas utilizadas en diferentes culturas con múltiples propósitos, sociales, rituales, interpersonales, emocionales, de consumo y más. Entonces, no solo las distancias de tonos y semitonos en una escala delimitan los modos, otras disposiciones como la pentafónica que organiza distancias de más de un tono o distancias de intervalos microtonales como en el caso de la música india, también pueden tener la denominación de modos. Lo curioso de esta pluralidad de configuraciones interválicas es que a más de concernir a diversas culturas de todos los continentes, los modos se han fusionado unos y otros confluendo en nuevas estéticas y estilos musicales. No dejan de ser extraños y aislados, los modos que resultan exóticos para una escucha normalizada y tonal, siendo susceptibles de un estudio etnomusicológico por representar características sonoras de “los otros”, de todas las minorías, que, parafraseando a la antropóloga Lila Abu-Lughod (1991), no deberían ser quebrantadas, sino continuar cumpliendo su rol.

4. El modalismo en la música popular

Es manifiesto el uso de la modalidad, en términos de escalas medievales, de una manera muy peculiar en el jazz, son conocidos algunos músicos como Coltrane o Bill Evans que trasmataron el uso armónico y melódico disonantes desde la perspectiva tonal del swing, por la inclusión de escalas modales, allá por los sesentas. La función de estas “nuevas” organizaciones interválicas era la de reemplazar los grados tonales habituales por otras disposiciones; así por ejemplo, si se trabajaba e improvisaba una obra o un tema sobre el modo mayor tonal, a este se lo podía sustituir en su desarrollo por un mixolidio o lidio que comparten la tercera mayor con el acorde tonal mayor; otra manera de proceder, era proponer sustituciones a la dominante, por el acorde frigio, más un complejo trabajo improvisatorio con progresiones modales, es

decir, se requería y requiere de una disciplina y cambio de hábitos del intérprete y su público o más bien contrapúblico, que es el que busca un arte alternativo (Warner, 2012: 103). Para muestra, basta recordar y revisar la partitura del famoso *Flamenco Sketches*³ (1959) de Miles Davis, la obra se desarrolla sobre escalas pentafónicas y modos frigio, jónico, dórico y mixolidio, en un trabajo prolijo por grupos de compases; estas escalas también se relacionan con las sonoridades modales del flamenco, con el frigio. De ahí en adelante, varios estilos de jazz utilizarían el modalismo y luego el polimodalismo, en el que conviven vertical y horizontalmente más de un modo como en el free jazz. Paralelamente, el rock también comenzó haciendo uso del dórico, frigio, lidio y los demás modos. *Let there be rock* (1977) de AC/DC es un ejemplo clásico del uso modal y de improvisación por parte del solista, el famoso guitarrista Angus Young.

El pop en varias de sus ramas, desde los sesentas explora el modalismo para modernizar las sensaciones de reposo y de tensión de la tonalidad, también para renovar emociones, “colores sonoros” o para vender productos musicales como una mercancía diferente, más atractiva quizá. En particular, la banda *Radiohead* desde sus inicios (1988) de rock alternativo, hace uso de escalas modales, los Beatles también entraron en el ámbito modal en piezas muy populares como *Norwegian Wood (This bird has flown)*, además de utilizar el sitar de la india como un gesto oriental que impresionó a los amantes del rock de la década del sesenta. Qué diremos del *new age*, cuyos propósitos espirituales, incorporaron también timbres electrónicos. Por otro lado, el Intercambio modal, es decir la sustitución de un acorde por otro que tenga la misma tónica de un modo ajeno al que esté en uso, es una práctica asidua del pop actual, estos cambios o sustituciones se pueden entender desde el campo metamusical de las industrias culturales como un experimento sonoro que promueve el uso de la música como mercancía, creando sus propios grupos identitarios.

³ Davis, Miles. (2013). *Flamenco Sketcher*. [Video] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nTwp1sgUjRm>. Acceso el 30 de enero de 2023.

En Latinoamérica tuvo lugar un fenómeno singular con el uso mixto de la modalidad y la tonalidad, dos ejemplos pueden relatarlo; por un lado lo que llegaría a ser la llamada música folklórica latinoamericana o música protesta, de compromiso y por otro la nueva trova cubana de reivindicación social y revolucionaria, ambos hechos relacionados con referentes ideológicos de pensamiento socialista suramericano. Examinemos la famosa *Zamba para olvidarte*, música de Daniel Toro y letra de Julio Fontana, cuya versión, quizás más apreciada, es la cantada por Mercedes Sosa; en su primera parte la zamba se desarrolla en modo eolio y en la segunda en tonalidad menor. Por su parte los cubanos Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, también buscaron renovarse, este último autor, trabajó con mezclas armónicas modales y de inestabilidad tonal junto con textos que definían sus melodías; de esta forma se entiende su popular obra *Mariposas* (compuesta en 1977) y otras más. La *World Music*, ha sido otro estilo que desde el pop estereotipado occidentalizado, se ha apropiado de sonoridades modales de tradición oral para colocar en el mercado artículos coloridos con gestos de disposiciones melódicas, armónicas y rítmicas de culturas folklóricas foráneas (respecto a occidente), vulnerando muchas veces los derechos de estas.

5. La modalidad en algunas músicas ancestrales

Con esta expresión, se hace referencia en este artículo a las organizaciones interválicas que se presentan en las músicas de grupos ancestrales, de transmisión oral o patrimonial en el mundo, en otras palabras las calificadas como etnomúsicas. La infinidad de escalas u ordenamientos de sonidos que pueden plantearse a partir de cantos, instrumentos u objetos encontrados en diversos lugares, también se podrían denominar modos, si se atiende a la distancia que hay de sonido a sonido, con la eventualidad de que los instrumentos de viento, cuerda o percusión que los emiten, no poseen necesariamente distancias de tonos y semitonos, como lo esperado por la posición musicológica evolucionista de Wallaschek

(1893) y otros defensores de esta perspectiva en la que las técnicas musicales europeas son el culmen del desarrollo y buen gusto. De esto se deduce que no hay homogeneidad modal universalista que determine cuales son los modos estándar a los que tiene que llegar la pluralidad musical. Por supuesto que los intervalos de las organizaciones menos conocidas tienen que ver directamente con la construcción de los objetos que los reproducen, así como con la función que desempeñan y su uso, que puede estar ligado a danzas, ritos, actos festivos, religiosos, espirituales y más circunstancias.

Revisemos algunos casos específicos relacionados con esta temática en algunas sociedades. Ambroise Kua-Nzambi Toko, Director de la Academia Africana de Música Coral, reconoce que la música africana es el centro de otras tradiciones que forman diversas culturas musicales, como la negra africana, afro-árabe, afro-americana, sudafricana, congoleña, de los zulus, bantus y muchas ramas más, añade que son de complicada interpretación por sus particularidades técnicas, lingüísticas y funcionales. Hace hincapié en que las músicas tradicionales de África son construidas sobre muchas escalas y modos, tienen tendencia a lo modal y no a lo tonal; concluye aseverando: “No obstante, se encuentran también modos idénticos o cercanos a los antiguos dórico, mixolidio, etc., escalas diversas (bitónica, tritónica, tetratónica entre otras; siendo la escala pentafónica la predominante). Se nota el rarísimo empleo de cromatismos y de dodecafonía.” (2014. Traducción personal)⁴. También menciona la compleja arritmia y polirritmia, la improvisación y el lirismo africano fundamental en su música profunda (2014).

Así también, basta escuchar algún raga de la India o melodía con improvisación y acompañamientos rítmicos de instrumentos propios de su práctica, para constatar que los intervalos oscilan entre menores a los de semitono y otros semejantes a los de tono, emitidos con glissandos, para caer en cuenta que su sistema musical no tiene correspondencia con el occidental. Una octava puede

⁴ Néanmoins, on y retrouve aussi d'autres modes identiques ou proches aux modes anciens comme le dorien, le myxolydien, etc., des échelles diverses (bi-tonique, tri-tonique tétra-tonique ainsi que d'autres; l'échelle pentatonique étant celle qui prédomine). On notera le rarissime emploi du chromatisme et du dodécaphonisme.

estar dividida en veinte y dos partes o menos, estructurando una escala modal. Muchas de estas piezas son de carácter devocional, aunque se relacionan con distintos estados de ánimo. Realmente es difícil asociar con exactitud música, emociones y significados como diría Clayton, después de realizar un análisis del *performance* del Rag *Multani* cantado por Vijay Koparkar en el que cantante y público llevaban el mismo ritmo y movimiento, sin tener otro tipo especial de respuesta (2007). Qué diremos sobre la estructura de la música árabe, china, japonesa o del gamelán de Indonesia. Los diseños interválicos melódicos, simplemente son otros y las sensaciones también.

En Latinoamérica se verifica la existencia de objetos sonoros arqueológicos de viento que al hacerlos sonar, igualmente, no comparten su afinación con la escala diatónica, tienen la suya propia.

6. El caso de la música ecuatoriana

En Ecuador las memorias sonoras de espacialidades y tiempos pasados se han mantenido, aunque desnaturalizadas, con intercambios y olvidos. Objetos que producen dos, tres, cuatro, cinco y una infinidad de frecuencias con sus respectivas octavas, generan modos independientes que históricamente se han mixturado con otros provenientes de grupos conquistadores y colonizadores incluidos los europeos, provocando tensiones entre los miembros de las culturas doblegadas, cuyos imaginarios sonoros han variado. Como consecuencia de estas ocupaciones, se puede explicar el paso de un instrumento de cinco sonidos afinados con criterios nativos, al de cinco de la escala pentafónica anhemitónica (con tercera mayor o menor) que no posee semitonos; la concepción nacionalista latinoamericana, consideraría a esta última, la escala pentafónica andina por antonomasia. Segundo Luis Moreno (precursor de la musicología ecuatoriana), entendería, desde el difusionismo musicológico, a esta escala como incompleta respecto a la diatónica de siete (1996: 9). Los espectrogramas con análisis de frecuencias desde la medida del cent (centésima parte de

un semitono temperado), realizadas en reservas arqueológicas, muestran la existencia de artefactos sonoros que bosquejan disposiciones interválicas de enorme riqueza y variedad en objetos de viento contruidos en cerámica, piedra, hueso, entre otros materiales. Botellas silbato, flautas verticales, flautas de pan, quenás, ocarinas, dulzainas, rondadores, silbatos y más objetos sonoros antropomorfos, zoomorfos, ictiomorfos, entre artefactos de percusión, delatan series estables y ambiguas de sonidos que pudieran ser organizados en algunos casos como modos si se quisiera. Con la Conquista hispana y el advenimiento de la república, la pentafonía occidental sería el modo que poco a poco se replicaría en la construcción de algunos instrumentos, ahora tradicionales.

Actualmente el país posee todavía cantos y melodías de objetos sonoros de las características anotadas anteriormente, que no conjugan con los modos etiquetados como occidentales, lo que demuestra que existen otras músicas y prácticas sonoras que no gozan del estatus de estas últimas por desconocimiento de sus valores patrimoniales y creativos. No se ha ejercido una justicia cognitiva, como diría Sousa Santos (2009); siguen replicándose modelos musicales dominantes. En los géneros tradicionales, nacionalistas, que se extraen de la música indígena, del mestizaje y de la música de salón, han surgido combinaciones modales fascinantes; por citar algunas amalgamas aludiremos el caso de los yaravíes, pasillos y tonos del Niño cuencanos, en los que subsiste singularmente la bimodalidad. En el yaraví *Puñales* de Ulpiano Benítez, convergen la escala tonal con la pentafónica hacia el final de las frases y de la obra; el acompañamiento culmina con la cadencia dominante tónica, mientras que en el canto el intervalo de sexta menor final corresponde a la pentafonía de la tónica.

Figura 1. Fragmento del yaraví *Puñales* de Ulpiano Benítez. Al final de la frase coinciden tonalidad y pentafonía.

Musical score for the yaraví *Puñales* by Ulpiano Benítez. The score is in 6/8 time and marked "Lento". It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Mi vi - va cual ho - ja se - ca que va ro - dan - do en el mun - do". The final measure shows a convergence of tonality and pentatonicism.

Fuente: Transcripción de la autora.

Con ciertos pasillos como en *Despedida* de Gerardo Guevara, ocurre que en algunos pasajes de fin de frase hay un intercambio modal, el acompañamiento está en la dominante menor, mientras que el canto avanza con una melodía con un gesto eólico, anulando el semitono de la sensible.

Figura 2. En el cuarto compás del fragmento del pasillo *Despedida* de Gerardo Guevara existe intercambio modal, mi becuadro (sensible) en el acompañamiento y mi bemol en la melodía.

Musical score for the pasillo *Despedida* by Gerardo Guevara. The score is in 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "ri - da, te de - joes - ta can - ción deanor yen e - lla mi". The fourth measure shows a modal interchange, with the accompaniment in the minor dominant and the melody using the natural 5th degree.

Fuente: Mario Godoy (2018: 9).

El tono del Niño cuencano del siglo XIX (villancico navideño) *Oh Jesús tiernecito* inicia con modo dórico, entretanto que la melodía juega con la nota característica (si) la segunda parte procede tonalmente con la dominante del tono principal (la mayor) para luego modular a sol menor y terminar en la V menor (la menor) de la tonalidad principal re menor. Es decir hay una mixtura tonal-modal, estas fusiones, vuelven a la música ecuatoriana multidiversa.

Figura 3. *Oh Jesús tiernecito*. En el compás dos, el “si” es becuadro (corresponde a re dórico), la segunda parte inicia con la dominante tonal, termina en la menor luego de modular a sol menor.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Oh Jesús tiernecito'. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems use a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by eighth notes. The piano accompaniment in the bass clef consists of chords. A double bar line with repeat dots is present in both systems. The second system starts with a measure number '7' above the treble clef.

Fuente: Transcripción de la autora.

7. La creación musical y sonora como resultado del uso modal y la investigación etnográfica

Con todas estas breves referencias, se amplia el campo de acción de lo que se viene denominando música, y también creación musical o sonora desde la cultura. Una alternativa para la creación contemporánea puede estar en el desarrollo de propias técnicas modales para orquesta convencional u otros grupos instrumentales o electrónicos, en base al reencuentro de varias estructuras interválicas revisadas anteriormente, o en base a la amalgama entre modos habituales y disposiciones sonoras étnicas, que integren intervalos diferentes a los de tono y semitono, con

sonidos centrales o pivotes que articulen los dos sistemas. Se puede planificar la creación y construcción de escalas modales que tengan su propia organización, desarrollando otros pensamientos compositivos, que bien podrían incluir afinaciones cercanas a las producidas por objetos arqueológicos investigados en Ecuador como los recolectados en el fondo arqueológico del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil⁵ o el del Museo Pumapungo del Ministerio de Cultura en Cuenca. Algunos trabajos sobre objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos son de José Pérez de Arce (2015), de Carlos Coba (1979), entre otros. Si incluimos la electrónica y la estadística para calcular e interpretar intervalos en softwares de arte sonoro, también es válido, y de hecho se está produciendo en festivales de arte sonoro y otras prácticas artísticas. Junto con el perfil modal de alturas conseguido en base a estas investigaciones. Resultaría indispensable calcular ritmos, armonías y texturas que hagan sentido con los intervalos modales surgidos. Entonces estaríamos presenciando un activismo actual transcultural, que daría cabida a sonidos hasta ahora ocultos o subordinados, a argumentos y performances, a paisajes sonoros que incluyan lo perturbador de lo insólito desconocido, al servicio de la creación artística interdisciplinaria. Para algunas orquestas sinfónicas y grupos acostumbrados a poner en escena el repertorio clásico, siempre va a constituir una audacia colocarse al frente de lo inesperado, de otras distribuciones interválicas, así como también para su auditorio.

Una obra musical que comparte propuestas modales exploradas en este escrito respecto a su técnica compositiva, es *Juegos antiguos*⁶, obra para orquesta de quien suscribe. Por lo que este texto es parte del trabajo de investigación-creación para su sustento teórico, estético, estructural y multicultural.

⁵ Es importante la observación que hace Alfredo García (dependiente del Museo) en el video de Diario *El Telégrafo* "Fondo arqueológico custodia sonidos ancestrales de la costa" sobre la presencia de objetos sonoros como botellas silbato, silbatos zoomorfos y objetos de percusión. Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/fondo-arqueologico-sonidos-ancestrales-costa-ecuador>. Acceso el 29 de julio de 2019.

⁶ *Juegos antiguos* ha tenido su estreno mundial el día 24 de septiembre de 2023 por parte de la Orquesta Filarmónica Mexiquense bajo la dirección de Gabriela Díaz Alatríste en Texcoco México.

8. Conclusión

El artículo ofrece la posibilidad de realizar varias lecturas y construcciones sobre el tema de los modos, considerados en este caso, ordenamientos interválicos no solo de tonos y semitonos, sino de distancias menores o mayores a estos, nada fortuitas, sino, más bien específicas de diversas culturas de distintas espacialidades y tiempos. Luego de las teorizaciones y análisis técnico sonoro y antropológico social realizados, se deduce en el texto que los modos no solo representan estructuras que invitan a percibir colores sonoros desde la postura occidental, sino que señalan también identidades antiguas y nuevas, así como emociones construidas socialmente para su consumo. De igual manera se advierte que la música popular ha legitimado el uso de escalas modales en el pop, el jazz y en estilos de expresión folklórica como en la música latinoamericana de ideología socialista, revolucionaria o protesta. Por otra parte al examinar músicas tradicionales ecuatorianas de inicio del siglo XX se confirma la mixtura tonal - modal acaecida durante siglos, en la que se articulan modos medievales, pentafonías, trifonías, entre otras disposiciones interválicas diatónicas y no diatónicas, producto de la apropiación, desnaturalización y simbiosis cultural europea e indígena. Además, el artículo realiza una aproximación sobre la recuperación y estudio de objetos arqueológicos ecuatorianos, lo que ha permitido testificar la existencias de afinaciones inauditas que seguramente cumplieron con funciones y roles específicos al ser desplegadas en melodías o efectos sonoros para promover rituales, escenas festivas o diarias de comunicación. Toda esta exploración, da como resultado la apertura a reflexiones históricas y culturales sobre la singularidad y riqueza de las organizaciones sonoras modales ecuatorianas y sus funciones, también ha servido de fundamentación teórica para confeccionar técnicas compositivas de música actual a partir de organizaciones modales, que buscan lo contemporáneo en lo antiguo, lo patrimonial, en la investigación etnográfica, arqueológica e interdisciplinaria.

Referencias

ABU-LUGHOD, Lila. **Writing Against Culture**. En R. G. Fox. *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. p. 466-479.

ALVARADO, Jannet. **La obra musical de Olivier Messiaen y su inmanencia teológica: Vingt Regards sur l'enfant Jesus**. En *Revista Neuma*. Universidad de Talca. Chile. 2013. p 62-78.

CLAYTON, Martin. **The culture of Indian music performance**. *Cultural Musicology*. 2007. Disponible en: <https://culturalmusicology.org/martin-clayton-the-culture-of-indian-music-performance/>. Acceso el 20 de enero de 2023.

COBA, Carlos. **Instrumentos musicales ecuatorianos**. Ecuador: *Revista Sarance* 7. 1979. p. 70-95

DAVIS, Miles. *Flamenco Sketches*. 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nTwp1sgUjRM>. Acceso el 30 de enero de 2023

EYMAR, Carlos. **Olivier Messiaen y su búsqueda espiritual**. Madrid: *Revista de Espiritualidad*. 2006.

GODOY, Mario. **Partituras**. Recopilación de Mario Godoy. Cimbrazo: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2018. p. 142.

KUA-NZAMBI TOKO, Ambroise. (2014). **Musique africaine et repertoire choral**. *Musicologie.org*. Montreuil. Disponible en: https://www.musicologie.org/publirem/musique_africaine_et_repertoire_choral.html. Acceso el 25 de enero 2023.

MANZANO, Miguel. **Cancionero de Folklore Musical Zamorano**. I Parte. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León. 2021. p. 241.

MORENO, Segundo Luis. **La música en el Ecuador**. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 1996. p. 268.

PÉREZ DE ARCE, José. **Flautas arqueológicas de Ecuador**. Revista *Resonancias* vol. 17. Chile. 2015. (En línea). Disponible en: <https://resonancias.uc.cl/n-37/flautas-arqueologicas-del-ecuador/>. Disponible el 5 de enero de 2023.

PEREZ-JORGE, P. Vicente. **Acompañamiento gregoriano**. Madrid: Ed. Cisneros. 1959. p. 424.

PLATÓN. **Diálogos IV: República**. Madrid: Gredos. 2008a

TUBB, Evelyn. [Video] *Sacred and Secular Reflections on the Feminine Mystery from the middle ages to the Renaissance*. 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jiv3_nW-2M8. Acceso el 29 de enero de 2023.

SOUSA SANTOS, Boaventura. **Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social**. Méjico: Siglo XXI editores. 2009. p. 363

WALLASCHEK, Richard. **Primitive music. An inquiry into de origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races**. London: Longmans, Green and Co. 1893. p. 335.

WARNER, Michael. **Público, públlicos, contrapúbllicos**. Méjico: Fondo de Cultura Económica. 2012. p. 145.

Agradecimientos

Expreso mi sincero agradecimiento a los grupos de pueblos indígenas ecuatorianos como el cañari, cuyas prácticas sonoras diferentes a las occidentales, me han motivado para realizar aproximaciones sobre organizaciones interválicas contrastantes e igualmente válidas en el mundo de la música.

Consentimiento de uso de imagen

Las imágenes que se presentan en el texto son transcripciones realizadas por la autora. En el caso de la figura 2, se cuenta con la autorización del autor Mario Godoy.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.