



Entre la teoría y la praxis: Discursos acerca del pasado musical indígena y su utilización en las obras de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán a comienzos de siglo XX

Vera Wolkowicz
Universidad de Buenos Aires
verawolk@gmail.com

Resumen

A comienzos de siglo XX —y en sintonía con las corrientes del nacionalismo musical que se produjeron en el ámbito de la música académica en Europa y luego en Latinoamérica— en Ecuador comenzaron a producirse discursos en torno de la música nacional. En esa búsqueda por un sonido propio y a su vez regional (es decir, latinoamericano), fuertemente influido por los discursos evolucionistas y positivistas de la época, los compositores ecuatorianos se dedicaron a explorar las músicas de su pasado acervo folklórico. Mientras que algunos optaron por explorar el pasado incaico como parte esencial del nacionalismo del Ecuador, otros pusieron en tela de juicio estos orígenes y buscaron construir su música en un pasado alternativo, entendiendo a lo incaico como un pasado exógeno al ecuatoriano. En el presente trabajo voy a analizar algunas escritas y obras para piano de los compositores Sixto María Durán y Segundo Luis Moreno para contrastar ambas visiones acerca del pasado musical del Ecuador. Voy a demostrar que mientras que Durán abogaba por la música incaica y el desarrollo de la pentatonía planteado por investigadores como Daniel Alomía Robles y Raoul y Marguerite d'Harcourt, Moreno, por el contrario, planteaba —a partir de sus propias investigaciones y recopilaciones folklóricas— que la pentatonía era una sonoridad panandina que no se limitaba a los incas, sino que era compartido por otros grupos indígenas contemporáneos.

Palabras claves: música académica, Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, inca, Reino de Quito.

Title: Between theory and praxis: Discourses about the indigenous musical past and its use in the works of Segundo Luis Moreno and Sixto María Durán at the beginning of the 20th century

Abstract

At the beginning of the 20th century — and in tune with the currents of musical nationalism that occurred in the field of art music in Europe and later in Latin America— in Ecuador discourses began to be produced around national music. In the search for their own sound and at the same time regional (that is, Latin American) sound, strongly influenced by the evolutionist and positivist discourses of the time, Ecuadorian composers dedicated themselves to exploring the music of their past folkloric heritage. While some chose to explore the Inca past as an essential part of Ecuador's nationalism, others questioned these origins and sought to build their music in an alternative past, understanding the Inca as a past exogenous to the Ecuadorian. In this work I am going to analyze some writings and works by composers Sixto María Durán and Segundo Luis Moreno to contrast both views about the musical past of Ecuador. I am going to show that while Durán advocated for Inca music and the development of the pentatonic scale proposed by researchers such as Daniel Alomía Robles and Raoul and Marguerite d'Harcourt, Moreno, on the contrary, proposed —based on his own research and folkloric compilations— that the use of the pentatonic scale was not limited to the Incas, but was shared by other contemporary indigenous groups of the Andean area.

Keywords: art music, Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, Inca, Kingdom of Quito.

A fines de siglo XIX y comienzos del XX se produce en Ecuador, al igual que en otros países latinoamericanos, la búsqueda de un arte nacional que lo represente. En el campo de la música de tradición escrita heredada de Europa, se comienzan a realizar obras que puedan erigir una nueva tradición basada en el pasado folklórico, emulando los nacionalismos musicales europeos surgidos a mediados del siglo XIX y basados en las teorías acerca del folklore y el concepto de pueblo (*Volk*) acuñado por el filósofo alemán Johann Gottfried Herder (1744-1803).¹ Sin embargo, ese pasado representativo del ser ecuatoriano no era unívoco y lineal, y estaba, además, escindido entre lo pre y lo poscolonial. Influidos por las teorías evolutivas y positivistas de su tiempo, músicos como Segundo Luis Moreno, Pedro Pablo Traversari, Francisco Salgado y Sixto María Durán, entre otros, escribieron acerca del pasado (o los pasados) de la región, valiéndose de los sonidos que evocaban ese pasado en pos de crear una música nacional y/o regional.

En el presente artículo voy a concentrarme en los discursos y las figuras de Segundo Luis Moreno (1882-1972) y Sixto María Durán (1875-1947) para mostrar dos aproximaciones distintas al pasado musical ecuatoriano. Si bien ambos abogaban por un pasado de tipo nativista/indigenista, Durán describía un período precolonial de matriz incaica basado musicalmente en la escala pentatónica e inspirado en el análisis realizado por el músico peruano Daniel Alomía Robles y la pareja francesa (él etno-

¹ Philip Bohlman. "Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-Music History", en *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip Bohlman (Cambridge: Cambridge University Press, 2013): 255-276.

logo, ella música) Raoul y Marguerite d'Harcourt. Moreno, por su lado, planteaba —a partir de sus propias investigaciones y recopilaciones folklóricas— que la pentatonía era una sonoridad panandina que no se limitaba a los incas (quienes no habrían tenido una influencia musical directa sobre los pobladores de Ecuador), sino que era compartida por grupos indígenas contemporáneos. En función de estos discursos, voy a analizar algunas de las obras con temática indigenista tanto de Moreno como de Durán para observar cómo influyeron en la construcción de sus propias obras de carácter nacional(ista).

La historia de la música en el Ecuador: antecedentes

El primer libro que esboza una historia de la música del país es el de Juan Agustín Guerrero publicado en las últimas décadas del siglo XIX titulado *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*.² El autor mismo aclara al comienzo del escrito que se trata más de una primera aproximación que de una historia acabada, con el fin de dar inicio (valga el oxímoron) a futuros trabajos sobre el tema.³ Para el autor de este libro, la música entendida como ecuatoriana comienza después de la revolución de independencia, y si bien introduce unas líneas acerca de la música precolombina en distintos momentos del texto, entiende que la historia musical comienza después de la conquista. Sin embargo, a pesar

de trazar una historia basada mayormente en la influencia española y, sobre todo, aquella ejercida por las órdenes religiosas,⁴ Guerrero subraya la tensión entre las músicas de los pobladores prehispánicos y la música europea dentro de la sociedad ecuatoriana. Dice Guerrero a este respecto:

De todo lo expuesto resulta que la música sagrada tuvo muy buenos profesores, y que solo la profana andaba descarriada y sin tener un asilo a donde refugiarse; y por eso es curioso ver cómo ha llegado hasta nosotros el uso de dos músicas opuestas, la música indiana y la música de los españoles [...] las pasiones estaban encontradas, los sentimientos eran diversos, y, por supuesto, mientras los europeos, llenos de satisfacción, daban al aire sus tonadillas y boleros, los indios, desposeídos de su propiedad y abatidos con el recuerdo de sus padres, lloraban en las cabañas manifestando su pena al son del *pingullo* y del *rondador*. Y he aquí el origen del *yaraví*, de esa música natural como la del tiempo de los patriarcas, y que ha disputado a la europea, no por su perfección, porque nada tiene de perfecta, sino por el amor con que ha sido recibida y conservada por el pueblo.⁵

Guerrero pone el énfasis en el *yaraví* como música poscolonial producida por los nativos como fruto de la colonización y expresión de la misma, y describe al género del siguiente modo:

El *yaraví* no tiene nada de fantástico ni hermoso, por lo contrario, es tan

² Juan Agustín Guerrero. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2da. ed. (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984. [1a. ed. Quito: Imprenta Nacional, 1876]).

³ «[...] si bien no es una verdadera historia de la música del país, a lo menos no dejará de ser una serie de apuntamientos útiles para otro que se dedique a hacerlo mejor y después que yo». *Ibíd.*, 6.

⁴ En particular los jesuitas, bien conocidos por utilizar la música como método de colonización.

⁵ *Ibíd.*, 12.

natural y sencillo como un suspiro, y falto de reglas músicas; no es más que la repetición de dos o tres frases melódicas, de donde resulta la monotonía, por un solo tiempo, y sin más novedad que unas pocas notas que se alteran para variar la expresión; pero lo cierto es, que para el quiteño no hay mejor música de corazón que el yaraví, con él llora o se divierte, y entre el yaraví y una ópera italiana, él está siempre por la música de su país; y no le falta razón, porque es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia, y parece que sus acentos melancólicos son aun los vínculos del amor para con su patria.⁶

A pesar de esta reivindicación, Guerrero plantea, sin embargo, una visión en donde el desarrollo lógico de las civilizaciones llevará finalmente a la desaparición del género:

La música produce sus efectos según el carácter y situación del que la escucha, por eso su influencia es igual en el grande como en el pequeño, en el rico como en el pobre, y cada uno se goza con ella, según el grado de civilización en que se encuentra. [...] Siendo iguales los efectos ¿por qué echar al desprecio una música original de América, que si carece de las reglas científicas, no deja por eso de ser un documento que acredita la verdad de nuestra historia y la condición a que fueron reducidos nuestros antepasados? No hay duda de que ella irá desapareciendo con el tiempo y la civilización, porque las leyes del talento triunfan siempre sobre los caprichos y las costum-

bres; pero mientras tanto tienen su mérito y no solo para con los nacionales, sino también para los extranjeros ilustrados que la buscan y la solicitan.⁷

En esta historia, la música nacional se va modificando a medida que la civilización avanza. El resto del libro, Guerrero lo dedica a mencionar a los músicos ecuatorianos de la segunda década del siglo XIX. La concentración del autor en los músicos de las órdenes religiosas no es casual, sino que se produce en el marco del gobierno del presidente Gabriel García Moreno; el libro de Guerrero se publica al año siguiente del asesinato de aquel, acaecido el 6 de agosto de 1875. Son conocidas las políticas de García Moreno referentes a la religión (la reinstitución de las órdenes religiosas expulsadas durante la colonia) y el desarrollo de las artes en el Ecuador, en el que destaca la creación del Conservatorio Nacional de Música (1870), del cual Guerrero fue director en 1871, después de la muerte de su primer director, el músico nacido en Córcega y compositor del Himno Nacional, Antonio Neumane.

Respecto al período precolombino, Guerrero parece situar el pasado musical ecuatoriano en el llamado 'Reino de Quito' seguido de la dominación incaica, según lo escrito por el jesuita Juan de Velasco en el siglo XVIII. En función del peso de las órdenes religiosas en este período, no resulta extraño entonces que Guerrero mencione como autoridades de sus fuentes a Juan de Velasco e Inca Garcilaso de la Vega (seguramente a partir de sus *Comentarios Reales*). Esta visión del pasado precolombino de Ecuador va a resultar fundamen-

6 *Ibíd.*

7 *Ibíd.*, 12-13.

tal en el modo en que se construirá el pasado indígena dentro de la historia (no solo musical, sino general) ecuatoriana a principios de siglo XX, la cual se verá dividida entre aquellos que abogaban por el pasado incaico (como en el caso de Durán) y los que extendían la historia a un pasado preincaico y la existencia del 'Reino de Quito' (como Moreno).

Historias prehispánicas: El 'Reino de Quito' y el Tahuantinsuyo

La historia de Ecuador antes de la conquista española se ha construido con base en dos momentos: el incaico y el preincaico. La extensión del imperio incaico en lo que se llegó a conocer como las cuatro regiones del Tahuantinsuyo al momento de la conquista abarcaba desde el actual territorio del sur de Colombia hasta el norte de Chile y Argentina. Originarios de Cuzco, en el actual territorio de Perú, los incas fueron conquistando y expandiendo su control a otros grupos indígenas unos cien años antes de la llegada de los españoles a este territorio.

En 1789, después de su expulsión de Quito en 1767 y durante su exilio en Italia, el padre jesuita Juan de Velasco terminó de escribir su *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*.⁸ Su libro fundó las bases de un discurso nacional y patriótico que, aun sin base fáctica, perduró hasta entrado el siglo XX y que, incluso, a sabiendas de su mitología, se extiende hasta hoy día. El libro de Velasco planteaba la existencia de un reino (de los Shyris-Caras) previo a la llegada de los incas. La adopción de la historia de Velasco puede entenderse a raíz de las disputas territoriales existentes de larga data entre Perú y Ecua-

dor. Así, la adopción de la historia de Velasco avalaría la extensión del territorio ecuatoriano previa a la dominación incaica. Sin embargo, a comienzos del siglo XX la historia de Velasco empieza a ser cuestionada, en primer lugar por el Arzobispo de Quito e historiador Federico González Suárez, y luego por su discípulo Jacinto Jijón y Caamaño.

Por otro lado, la historia de Atahualpa, el último rey inca, inscribe a la historia de Ecuador dentro del pasado incaico en tensión con la matriz peruana. Es de recordar que al momento del arribo de los españoles el imperio incaico se encontraba en una suerte de guerra civil entre Atahualpa (a quien se lo identifica con el Chinchaysuyo, región noroeste del imperio del cual formaba parte un amplio sector del actual territorio ecuatoriano) y su medio hermano Huáscar (situado en Cuzco), facilitando la conquista a partir de alianzas tejidas entre los colonizadores y ciertos sectores opuestos al incanato. Así, la historia de Ecuador se ve regida por dos pasados que se van configurando en función de un discurso nacional en los que, según la circunstancia, se incluye o excluye el pasado inca.

A la hora de buscar las raíces que inspiraran la creación de una música nacional, surgieron dos visiones antagónicas del pasado: la que avalaba la existencia del Reino de Quito y la que, por el contrario, omitía de manera absoluta el período preincaico. Esta dicotomía se manifiesta, como veremos a continuación, en los escritos de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán.

La historia musical ecuatoriana según Segundo Luis Moreno

Segundo Luis Moreno (1882-1972) escribió un libro en tres tomos, del cual

⁸ Juan de Velasco. *Historia del reino de Quito en la América Meridional* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1841-1844).

solo se publicó el primero el mismo año de su muerte (1972) titulado *Historia de la música en el Ecuador*.⁹ Como bien señala Charles Sigmund en su reseña del libro, Moreno debió haber escrito este volumen entre los años 20 y 40, según se observa en las fechas de publicación de la bibliografía citada y las propias notas y comentarios del autor.¹⁰ Si bien en principio resulta llamativo que se haya publicado solo el primer volumen y tan tardíamente, esta percepción se modifica después de la lectura de los dos tomos inéditos. Sobre todo el tercero, en donde Moreno emite reiterados juicios de valor, mayormente negativos, sobre sus colegas (entre ellos Durán). Sin entrar en los detalles anecdóticos del texto, resulta sin embargo interesante ver el posicionamiento de Moreno dentro del ámbito musical de Ecuador, y su búsqueda pretendidamente científicista de los orígenes e historia de la música en la región. Antes de comenzar este análisis, y a los fines de entender mejor su postura, voy a explorar brevemente su biografía.

Segundo Luis Moreno nació el 3 de agosto de 1882 en Cotacachi, provincia de Imbabura.¹¹ Durante su juventud se inició en la música a través del canto en el Coro del Colegio de los Padres Salesianos y la ejecución del clarinete dentro de una banda de aficionados, en

donde comenzó a componer sus primeras obras de géneros populares. En 1906 viajó a Quito e ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Allí continuó sus estudios de clarinete, pero siguió una formación integral en música tomando clases de armonía, fuga, contrapunto, orquestación, etc., con el músico italiano Domingo Brescia, quien también fuera uno de los primeros en fomentar la composición de obras de carácter nacional en el repertorio de música académica de Ecuador. Mientras completaba sus estudios, Moreno fue nombrado profesor ayudante del curso de Teoría, Solfeo e Instrumentos de Madera durante el año de 1911, y luego director del Centro Musical Ecuador, formado por alumnos y profesores del Conservatorio. Si bien el investigador Pablo Guerrero en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana* menciona que Moreno siguió vinculado al Conservatorio hasta el año 1913, es posible que su alejamiento de esta institución como de la ciudad de Quito entre 1913 y 1914 se hubiese producido en parte por razones de índole político-social. En este sentido, Moreno sí da cuenta de esta situación en el tercer volumen de su libro inédito, titulado “La República”. Allí menciona que su profesor, Domingo Brescia, había aceptado la dirección del Conservatorio durante el gobierno liberal de Eloy Alfaro quien, por presión popular, renuncia a la presidencia en agosto de 1911 y termina siendo brutalmente asesinado en enero de 1912. Dada la inestabilidad política local y, según el mismo Moreno, la presión de otros miembros del Conservatorio —sumado a un continuo y creciente desprecio de ciertos grupos locales hacia los inmigrantes— en octubre de ese año Brescia renuncia a su puesto de director, y se muda a los Estados Unidos, donde reside hasta

9 Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte: la prehistoria* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972). Los otros dos tomos inéditos (Tomo 2: “El Coloniaje”, Tomo 3: “La República”) se encuentran en copia mecanografiada en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

10 Charles Sigmund. “La música en el Ecuador. Volumen Primero: Prehistoria by Segundo Luis Moreno”, trad. Margarita Gangotena G., en *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 171-174.

11 Todos los datos biográficos del autor han sido extraídos de su propio libro: Moreno, *Historia de la música en el Ecuador: Primera parte*, 17-22; y de Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, 2 vols. (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2004), 2: 928-941.

el día de su muerte.¹² En esta suerte de complot hacia Brescia se cree (aunque no está explícitamente dicho) que se encontraba entre otros la figura de Sixto María Durán, por lo que no llama la atención que Moreno le dirija reiteradas críticas en su tercer volumen.

Durante los años siguientes Moreno se dedica a dirigir bandas militares hasta 1937, año en el cual es nombrado director-fundador del Conservatorio de Música de Cuenca hasta el año 1941 y, luego, entre 1945 y 1950 director del Conservatorio de Música “Antonio Neumann” de Guayaquil. Es en estos años como director de conservatorios que comienza su trabajo ‘histórico-científico’, en donde Moreno combina teorías evolutivas sobre los orígenes musicales con un trabajo de corte etnográfico: recopila músicas de grupos contemporáneos e intenta trazar sus genealogías. Esta labor se suma a su rol de compositor que comenzó desde joven y continuó a lo largo de toda su vida. A este respecto, la biografía publicada al comienzo de su libro destaca que: «Como compositor, el Maestro Segundo Luis Moreno se ha dedicado preferentemente a interpretar en sus obras el espíritu de la música ecuatoriana, desde sus fuentes autóctonas»,¹³ por lo que su rol de investigador y compositor se funden en la construcción de una música propiamente ecuatoriana.

Este breve relato biográfico pone de relieve algunos aspectos vinculados a los intereses de Moreno a la hora de escribir sobre la historia de la música de Ecuador y sobre su propia obra. Pero para entender con mayor profundidad, pasemos ahora a ver sus ideas acerca de los orígenes de las músicas de Ecuador.

En el primer tomo de *La música en el Ecuador* subtulado “Prehistoria”, Moreno plantea que el estudio de la música en la región puede contribuir a desentrañar los orígenes del hombre americano y se pregunta acerca de por qué no se han realizado aún investigaciones de carácter científico que «pudiera[n] ser utilizado[s] para un estudio comparativo con las de los pueblos antiguos de quienes se supone descienden los aborígenes de este continente».¹⁴ Es así como podemos ver que Moreno acuerda con la teoría aloctonista, la cual sostiene que los pobladores americanos no son originarios de América sino que vinieron de otros continentes «por el oriente desde el Atlántico» (aunque no explicita cómo arriba a esta conclusión).¹⁵

En este sentido, Moreno, en un trabajo etnográfico pionero en el Ecuador, destaca que no es solo a través de la arqueología que podemos analizar el pasado musical, sino que es necesaria la observación directa. A este respecto, el autor transcribe un fragmento de un artículo arqueológico publicado en el *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos* N.º 10 de enero-febrero de 1920, acerca de ocho flautas de hueso, encontradas siete de ellas en la provincia de Imbabura. Para presentar este fragmento Moreno dice:

[...] hay arqueólogos que creen que la verdad histórica han de buscarla siempre en las entrañas de la tierra y que sus documentos han de ser producto de las excavaciones y no de la observación directa de lo que existe con propia vitalidad [...].¹⁶

Aunque Moreno no lo mencione, el autor del artículo citado es nada más

12 Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador. Tercera parte: La República* (Quito: inédito, 1950): 59-64.

13 Moreno, *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte*, 17-18.

14 *Ibíd.*, 15.

15 *Ibíd.*, 16.

16 *Ibíd.*, 67.

y nada menos que Jacinto Jijón y Caamaño —personalidad de la aristocracia ecuatoriana que, además de haber sido político, fue muy reconocido por sus trabajos de historia y arqueología—, y su artículo se titula “Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura”.¹⁷ Es importante destacar que Moreno publica en 1923 el libro *La música en la provincia de Imbabura: Apuntes para la historia de la música en el Ecuador*, aunque en ese libro se dedica casi exclusivamente a historiar el desarrollo de los músicos ecuatorianos a lo largo del siglo XIX (sobre todo durante los tiempos de la creación de la república), dedicándole solo unas breves secciones al final del mismo a mencionar “La música de los indios” y “La música de los negros” producidas en esta región.¹⁸

Volviendo al análisis de las flautas que presenta aquí Moreno, este rebate los argumentos de Jijón y Caamaño. Si el segundo entiende que estas flautas horizontales o traversas encontradas en la región son la excepción, Moreno explica que no solo son bastante comunes, sino que «no hay indio que no sepa tañerla[s]». ¹⁹ Moreno plantea que este error está anclado en la idea de que el arte indígena desapareció después de la conquista y que entonces los estudiosos se abocaron (erróneamente) a mirar los restos arqueológicos como si fuesen el único referente de lo indígena.²⁰

Sin embargo, esta rivalidad de carácter ‘científico’, si se quiere, en-

tre Moreno y Jijón y Caamaño no se reduce a la discusión del método utilizado para el estudio del pasado musical (arqueológico vs. etnográfico), sino a ciertas conclusiones sobre el mismo que se remontan al pasado precolonial y a la división entre el imperio incaico y el ‘Reino de Quito’. Recordemos que Jijón y Caamaño había publicado unos años antes una suerte de ensayo en el primer número del *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos* —sociedad que por cierto él mismo había fundado— titulado “Examen crítico de la veracidad de la historia del *Reino de Quito*”, en el que cuestionaba la historia escrita por el padre Juan de Velasco.²¹ Por el contrario, Moreno defendía la existencia del Reino de Quito:

[...] basados en el principio de que los pueblos más intelectuales, más adelantados han sido siempre los más aptos para las manifestaciones del Arte, y conocidas las condiciones de elevada cultura a que había llegado el Reino de Quito, que en sus últimos años formó parte principalísima del Imperio de los Incas, cuya Capital llegó a ser entonces la que es hoy de nuestra República, no será aventurado suponer que la música hubo llegado en esta Nación, al tiempo de la Conquista española, a un grado relativamente superior de progreso.²²

Estas divergencias entre la metodología utilizada y la descripción del pasado ecuatoriano presentes en los discursos de Moreno y Jijón y Caamaño encierran también diferencias más profundas de tipo ideológico. La crítica de Moreno

17 Jacinto Jijón y Caamaño. “Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 10 (enero-febrero 1920): 1-120.

18 Segundo Luis Moreno. *La música en la provincia de Imbabura: Apuntes para la historia de la música en el Ecuador* (Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923). “La música de los indios”, 31-34; “La música de los negros”, 35-38.

19 Moreno, *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte*, 69.

20 *Ibid.*

21 Jacinto Jijón y Caamaño. “Examen crítico de la veracidad de la historia del Reino de Quito del P. Juan de Velasco, de la Compañía de Jesús”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 1 (junio-julio 1918): 33-63.

22 Moreno, *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte*, 26.

hacia Jijón y Caamaño (aunque Moreno nunca haga una referencia directa a este) pasa de alguna manera por la invisibilización del indígena. Moreno acusa a los arqueólogos de cierta confusión de ideas y «métodos preconcebidos» por los cuales, como mencionara antes,

[...] se imaginaron que con la Conquista española había desaparecido el arte autóctono [...]. Pero para que tal cosa sucediese, habría sido necesario que la raza indígena hubiese desaparecido totalmente, arrasada, exterminada, y que sus instrumentos musicales hubiesen sido enterrados con ellas [...].²³

Y luego continúa:

Ya lo hemos dicho: el arte indígena ecuatoriano vive todavía, aunque en la actualidad se halla herido de muerte. ¿No seremos capaces de ponernos en pie para defenderlo de la injusta agresión y hacer que se lo respete cual merece? O ¿lo dejamos fenecer...?²⁴

Mientras que el discurso de Jijón y Caamaño pone el eje en el pasado incaico ya desaparecido obliterando la situación indígena contemporánea, Moreno recupera el pasado del Reino de Quito como antecedente de los pobladores que atravesaron primero la conquista incaica y luego la española, que nunca desaparecieron y que merecen ser reconocidos.

Sin embargo, si bien Moreno reivindica el estudio de los indígenas contemporáneos y la importancia de sus músicas en el quehacer de la música ecuatoriana, no escapa de la lógica positivista de su época acerca de la ‘evolución musical’. En ese sentido, su análisis de la música de los habitantes de la región selvática amazónica (o

‘selva milenaria’, como él mismo la llama) como los shuar (denominados por aquel entonces por los españoles bajo el nombre de jíbaros), con escaso contacto con la cultura de los colonizadores, es descrita como ‘primitiva’ y situada en este contexto como ‘prehistoria’ musical. Dice Moreno al respecto:

Como hasta la presente se había dicho siempre que el sistema musical más antiguo que se conoce en el mundo del arte —del cual existen documentos irrefutables en los bajorrelieves de Egipto correspondiente al IV milenio antes de Jesucristo— era el pentáfono, el estudio de la música de los jíbaros [*sic*] y de los otros indios que pueblan el Oriente ecuatoriano (como veremos luego), prueba ampliamente la existencia de otros sistemas muy anteriores por la deficiencia de sus recursos sonoros.²⁵

La correlación lógica que utiliza Moreno es que si la evolución musical está regida por la incorporación de más notas en la escala (es decir, de tres a cuatro notas se pasa a la pentatonía y luego a la escala diatónica de siete notas), entonces el uso de no más de tres o cuatro notas en las melodías contemporáneas de estos grupos ubicados en la región selvática oriental de Ecuador se mantuvo intacto sin modificación alguna desde su posible origen hasta la actualidad. Este discurso no está anclado únicamente en lo musical, sino también en el supuesto grado de desarrollo civilizatorio. Por lo tanto, Moreno va a plantear como más ‘evolucionada’ la música pentatónica de los indígenas ubicados en la región interandina contemporánea, aunque también entiende que su evolución ha sido muy lenta, ya que puede remontarse a las prácticas

²³ *Ibíd.*, 69.

²⁴ *Ibíd.*, 69-70.

²⁵ *Ibíd.*, 32.

musicales de más de cuatro mil años en Egipto y el Antiguo Oriente.²⁶ En este sentido, Moreno entiende también que se producen ciertos momentos evolutivos en el contacto con fuerzas externas, en este caso con otras civilizaciones entendidas como ‘más avanzadas’:

[...] a pesar de que la música indígena en el Ecuador se ha mantenido luengos siglos como adormecida o paralizada, y de que sus sistemas primitivos, especialmente los de la región oriental, [...] se han conservado indemnes a través de las edades, no se puede negar que algún leve movimiento evolutivo ha experimentado en el fondo de su organismo vital, si bien es cierto que él ha sido provocado siempre por elementos extraños, como pasa en todo progreso.

En efecto, la música autóctona del altiplano evolucionó hacia la mestiza durante el Coloniaje español, por obra exclusiva [...] de los blancos; y la de la selva oriental ha llegado, finalmente, a servirse de la pentafonía para sus cantares, gracias al contacto con las razas indígenas de la Sierra [...].²⁷

Asimismo, Moreno entiende que la música indígena contemporánea es exactamente la misma que antes de la época colonial:

En la región interandina del Ecuador, el indio no ha evolucionado. A excepción de la provincia del Carchi, en que ha entrado de lleno, desde los primeros tiempos del Coloniaje español, en la vida civil de los blancos, en toda la sierra el aborígen conserva su idioma, sus costumbres y sus vestidos autóctonos. En consecuencia, no ha olvidado tampoco sus danzas y cantares, ni

el uso de los instrumentos indígenas, los cuales, según todo indicio, son los mismos que practicaran sus antepasados desde cuando se establecieron las primeras tribus en esta comarca; lo que bien puede remontarse a sesenta o más siglos antes de la conquista hispánica.²⁸

Las ideas de evolución musical atribuidas por Moreno a la conformación de escalas musicales hacen al autor caer en una suerte de falacia por la cual, al no haber existido entre ciertos grupos, como en este caso el indígena de la sierra, lo que él describe como ‘evolución’, los cantos y danzas del presente son exactamente los mismos que los del pasado prehistórico. Si bien es posible que hubiese músicas de procedencia prehispánica, la corroboración de ello se torna casi imposible de determinar a partir únicamente de la historia oral. Pero más allá de esta lógica discursiva, el planteamiento de Moreno apunta a otra cuestión vinculada al presente de esas comunidades. El autor cuestiona no solo la falta de interés gubernamental en conservar sus costumbres, sino por, sobre todo, su forzosa desaparición a partir de prohibiciones ejercidas sobre las prácticas vinculadas a festejos de estos grupos en nombre del ‘orden público’. Aquí Moreno se vale de los discursos del nacionalismo musical²⁹ a la

²⁸ *Ibíd.*, 71.

²⁹ Se entiende por nacionalismo musical a una corriente estilística nacida durante el período de conformación de los estados-nacionales en Europa a mediados de siglo XIX que impulsó la búsqueda de una música erudita basada en la identidad común de una comunidad, etnia, país o región. Generalmente, en esta música, se recurre a elementos musicales folklóricos para ser utilizados en obras enmarcadas en géneros de la tradición de música escrita europea occidental como la sinfonía, la ópera, la música de cámara, etc. Digo generalmente, porque también hay otras músicas consideradas como nacionales y/o nacionalistas que no presentan elementos identitarios comunes a una nación particular pero que, sin embargo, se perciben como nacionales, como es el caso de himnos o marchas militares (acerca de un ‘nacionalismo patriótico’ ver el artículo de Ketty Wong en este mismo dossier).

²⁶ *Ibíd.*, 44.

²⁷ *Ibíd.*, 44-45.

manera herderiana de recuperación del folklore³⁰ para explicar la importancia de conservar la música indígena ecuatoriana como base para crear un arte nacional. Así es que sobre las políticas del gobierno continúa diciendo:

Una cosa es conservar el orden público, y otra es extinguir usos y costumbres que constituyen la raigambre patrimonial de una nación. Una cosa es avanzar por el camino de la cultura actual, y otra muy criminal es borrar de una pluma, y a troche y moche, nuestra cultura aborígen que, con orgullo, nos dice que nuestra nación no es de ayer, sino tan antigua y respetable como las naciones más grandes del mundo.³¹

Volvemos a ver aquí cómo, a través de la idea de evolución musical, Moreno ubica a la música indígena contemporánea dentro de un pasado milenario que, a su vez, la coloca dentro de la historia musical de las grandes civilizaciones, y que debe ser conservada en pos de crear un arte nacional que combine esas músicas del pasado con aquella más evolucionada producto de la conquista.

Sobre la música de los grupos indígenas de la sierra o del sector interandino, Moreno la describe en función del uso exclusivo de dos escalas pentatónicas anhemitónicas. Moreno construye estas escalas a partir de una sucesión de

quintas: fa-do-sol-re-la y las reordena para formar una escala pentatónica mayor: fa-sol-la-do-re (conformación interválica: 2^a M-2^a M-3^a m-2^aM) y su relativa menor: re-fa-sol-la-do (3^a m-2^a M-2^a M-3^a m). También menciona el uso de este sistema de escalas en la música china como prueba de la antigüedad y origen oriental de los indios americanos.³² Basado en su propia experiencia, atribuye la falta de ‘evolución’ y la constante utilización de la escala pentatónica menor en la música indígena de la región interandina a factores ‘naturales’ o ‘climáticos’:

No olvido jamás la impresión dolorosa que tuve cuando ascendía por primera vez, viajando en ferrocarril desde el litoral, por las peladas breñas de la provincia del Chimborazo, y atravesaba, aterido de frío, las pampas de Palmira que simulan un mar de arena. [...] desde entonces he podido explicarme más claramente el por qué de la melancolía ingénita del indio taciturno de la región interandina [...].³³

También atribuye el uso del modo menor a una cuestión de carácter moral: «Los indígenas del altiplano [...] han vivido siempre oprimidos y esclavizados: unas veces, por sus mismos caciques despóticos y atrabiliarios, y otras, por los sucesivos conquistadores».³⁴ Moreno entiende que estos grupos indígenas que habitan la zona interandina no descienden de los incas, sino que descienden de los grupos subyugados por estos, y que difiere de la propuesta acerca del pasado musical que propone Sixto María Durán, basada pura y ex-

30 Se entiende al folklore como una serie de elementos compartidos por un grupo de personas que se transmite de manera oral a lo largo del tiempo y que, a su vez, los distingue de otros grupos. El concepto de folklore tiene sus orígenes en Europa a fines del siglo XVIII y, como señala Matthew Gelbart, está indefectiblemente conectado al origen del término nación. Matthew Gelbart. “Romanticism, the Folk, and Musical Nationalisms”, *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, ed. Benedict Taylor (Cambridge: Cambridge University Press, 2021): 74-91.

31 *Ibíd.*, 72.

32 *Ibíd.*, 75.

33 *Ibíd.*, 77.

34 *Ibíd.*, 77-78.

clusivamente en el pasado inca. Sin embargo, no plantea necesariamente una diferencia entre esta música y la incaica, entendiendo el uso de las escalas pentatónicas anhemitónicas como parte de un sistema musical del pasado de tipo panandino más amplio. Así lo indica en su segundo volumen (inédito) dedicado a la música durante el período colonial:

En el Ecuador no existe música incaica [...]. Y aquí me parece oportuno decir algo acerca de un error que se ha propagado hasta arraigarse profundamente entre nosotros, error relacionado con la modalidad musical indígena ecuatoriana. Desde hace algunos años [...] se ha dado en llamar “música incaica” a la autóctona del modo menor, lo mismo que a la mestiza. Mas como tan arbitraria denominación, que encierra grave inexactitud contra la verdad histórica, con menoscabo de la valía artística de nuestra música indígena, se ha generalizado aún entre personas ilustradas del país y se ha difundido aún entre las extrañas, es mi deber demostrar la falsedad de tal “invento”. [...] [L]a música de los invasores del Cuzco no tuvo influjo alguno en estos pueblos, ya por lo breve del tiempo que dominaron los Incas, como por la antipatía tan marcada que los naturales tuvieron a los invasores, ya también por lo tardío y reacio que es el aborigen para adaptarse a las nuevas costumbres. Aunque la modalidad es idéntica en toda la región interandina, desde el Ecuador hasta Bolivia, cada provincia ecuatoriana, cada poblado tienen su música propia: la que tuvieron en los remotos tiempos en que cada hoyo formaba un cacicazgo, una monarquía separada; es de-

cir, la música que ha brotado como fruto del ambiente local.³⁵

Los dos tercios restantes del primer tomo, Moreno los ocupa con descripciones a partir de sus observaciones directas de distintos grupos indígenas a lo largo de Ecuador, en un relato que va por provincia y de los que recoge los tipos de instrumentos y formas de ejecutarlos, junto con las músicas danzas y rituales en función de su análisis y observación de distintas festividades, presentando un trabajo de estudio *in situ* pionero en el Ecuador.

La historia musical ecuatoriana según Sixto María Durán

A diferencia de Moreno, Sixto María Durán no se abocó de manera exhaustiva al estudio de la música del pasado, ni a recopilar músicas, danzas y cantos circundantes, pero sí realizó algunos breves escritos en los que reflexiona acerca de la música antes de la época colonial. Como en el caso de Moreno, voy a hacer una pequeña semblanza biográfica de Sixto María Durán para comprender su posición como músico y personalidad destacada dentro de la historia de la música académica de Ecuador.

Sixto María Durán nació en Quito el 6 de agosto de 1875 (coincidentalmente, el mismo día en que el presidente Gabriel García Moreno fuera asesinado). La formación musical de Durán fue en parte autodidacta. Estudió música primeramente con su madre, y luego —según nos indica Pablo Guerrero— con un religioso alemán llamado Jausen.³⁶ Es im-

³⁵ Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador. Segunda parte: El Coloniaje* (Quito: Inédito, 1950): 13.

³⁶ Pablo Guerrero, ed. *Álbum de partituras. Sixto María Durán (1875-1947)* (Quito: Conmúsica, 2011): 15.

portante recordar que durante los años de juventud de Durán, el Conservatorio Nacional de Música estuvo cerrado y no se reabrió sino hasta la gestión del presidente Eloy Alfaro en el año 1900, año en el que Durán entra al Conservatorio no como estudiante, sino como profesor de piano.³⁷ En paralelo a su actividad musical, Durán se forma como abogado, título que obtiene en el año 1899, llegando a ser designado presidente de la Corte Suprema de Justicia en el año 1909.³⁸ Además de varios cargos gubernamentales, Durán fue director de la Escuela de Artes y Oficios a partir de 1904, y luego del Conservatorio Nacional de Música tras la inmediata salida de Brescia en 1911 y hasta 1916, año en que vuelve a la dirección de la Escuela. En 1923 regresa a ocupar el rol de director del Conservatorio Nacional de Música por diez años, y luego una tercera y última, entre 1941 y 1944, rol que deja por su deteriorada salud, y muere a los pocos años en 1947.³⁹

La mayoría de los escritos de música de Durán son de carácter teórico o estético, pero también publicó y dejó parcialmente inéditos trabajos sobre el pasado musical. Dentro de lo publicado se encuentra el artículo titulado “Música incásica”, que salió en cinco partes en el diario *El Comercio* de Quito entre septiembre y octubre de 1917. Una versión apenas revisada de este mismo artículo y bajo el mismo título se publicó luego en la revista argentina *Música de América* en tres partes entre abril y junio de 1920.⁴⁰ En 1928 publicó los artículos “Música ecuatoriana” en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* y “La musique aborigène et populaire de l’Équateur” en las actas del Primer Congreso Internacional de Arte Popular realizado en Praga.⁴¹ Dejó dos trabajos inéditos titulados *Música americana* (fechado en 1928) y *Música aborigen* (sin fecha).

El artículo de 1917 se produce a raíz de los conciertos-conferencias realizados por el músico peruano Daniel Alomía Robles, acompañado por su esposa Sebastiana Godoy y por el poeta Enrique Bustamante y Ballivián en lo que sería el inicio de su gira latinoamericana. En estos conciertos-conferencias, el poeta comenzaba hablando de la historia y cultura incaicas, más la recitación de algún poema propio, seguido de un concierto generalmente dividido en dos —y a veces tres— secciones: música incaica y música del período colonial. A veces se incluía también una tercera sección con obras del propio Alomía Robles en los que combinaba elementos incaicos con técnicas europeas. Durante el concierto se intercalaban las explicaciones de Alomía Robles acerca de la música incaica con ejecuciones al piano de Sebastiana Godoy, a veces también asistidos por músicos locales.

En su artículo, Durán aprovecha la ocasión para hacer una descripción detallada sobre la música incaica que surge del entrecruce entre sus conocimientos previos y las descripciones y ejemplos musicales escuchados durante los conciertos de Alomía Robles. Durán describe las melodías incaicas a partir del uso de la escala pentatónica en sus modos menor y mayor, y los

En su artículo, Durán aprovecha la ocasión para hacer una descripción detallada sobre la música incaica que surge del entrecruce entre sus conocimientos previos y las descripciones y ejemplos musicales escuchados durante los conciertos de Alomía Robles. Durán describe las melodías incaicas a partir del uso de la escala pentatónica en sus modos menor y mayor, y los

37 *Ibíd.*

38 Pablo Guerrero. “Sixto María Durán, compositor de la tierra sagrada”, en http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html. Última consulta: 11 de mayo 2021.

39 *Ibíd.*

40 Sixto María Durán. “Música incásica”, *Música de América* 1, N.º 2, 3, 4 (abril, mayo, junio 1920): s/p.

41 Según consta en un artículo publicado en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, la invitación a Durán, entre otras figuras, para constituir la Sección Ecuatoriana de este congreso, fue de Gabriela Mistral como miembro de la Sección de Relaciones Artísticas de la Sociedad de las Naciones. “Un Congreso de Artes Populares en Praga para el año de 1928”, *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* 33, N.º 120 (abril-junio 1927): 182-184.

posibles derivados armónicos a partir de estas cinco notas. En la última entrega del artículo, el autor concluye esbozando algunas ideas sobre la aplicación de la música incaica en el marco de la composición musical moderna.

En su trabajo inédito “Música americana”, Durán comienza su texto estableciendo como bisagra temporal la llegada de Colón a América, y solo refiere al pasado precolonial de aquellos pobladores que tenían un sistema de organización similar al europeo. Haciendo su propia interpretación de los escritos del arqueólogo Max Uhle, concluye que solamente el imperio de los Incas es el que «se acercaba más al organismo político europeo [...]».⁴² Establece entonces los comienzos de la ‘música americana’ al momento de la colonización. En este sentido, y siguiendo los lineamientos herderianos, el compositor manifiesta que

[...] será [...] en la música popular, en la manifestación colectiva y anónima, en la obra ingenua, nacida al calor de la inspiración impremeditada y ocasional, donde encontraremos las palpaciones auténticas del corazón de un pueblo, en esa forma que se dirige a la expresión por la expresión sin sacrificarla al precepto, para que después, como material artístico sea el maestro el que la utilice como un motivo de su paráfrasis, o le sirva como sujeto básico de inspiración para sus obras inmortales.⁴³

Luego de esta disquisición acerca de una música popular y un arte culto, Durán retoma la historia de la civilización inca y su música, a la que entiende como aquella «manifestación

colectiva y anónima» en la que se inspiran los compositores contemporáneos para escribir obras de tinte americanista. Es así como señala también las coincidencias entre los estudios realizados en el Ecuador y aquellos de Daniel Alomía Robles en Perú, que se vieron corroborados a partir de la visita de este último en 1917.⁴⁴ Esto lo profundiza aún más en su escrito “La música aborigen”:

Hasta 1916 el fenómeno [de la música aborigen americana] se encontraba absolutamente insoluble, aun cuando había sido ya materia de largas reflexiones que se ocultaban tímidamente, a falta de confirmaciones objetivas y documentales en la República del Ecuador, pero arriba por casualidad, hasta Quito, capital de la República, el distinguido musicólogo peruano Manuel [sic] Alomía Robles y a través de su conferencia, encontramos confirmadas todas nuestras reflexiones, con la circunstancia, especialísima, de que, si habíamos partido del estudio de la melodía indígena hacia una teoría más o menos aproximada, en orden a la explicación teórica de la estructura de tal melodía, el maestro Robles, llegaba a tal estructuración, o a la explicación de la misma, partiendo de la organología prehistórica, desenterrada en distintos lugares comprendidos dentro de los límites del Gran Imperio Incásico [...].⁴⁵

En otra sección de *Música americana*, Durán pasa a relatar los géneros populares específicamente ecuatorianos que de alguna manera continuaron o se vieron influidos por la música europea a partir de la colonización, como el yaraví (al que describe muy bre-

42 Sixto María Durán. *Música americana* (Quito: inédito [manuscrito mecanografiado], 1928): 2.

43 *Ibíd.*, 8.

44 *Ibíd.*, 13. Durán menciona erróneamente que Alomía Robles estuvo en Ecuador en 1916 rumbo a Europa, cuando en realidad fue en 1917 en su viaje rumbo a Estados Unidos.

45 Sixto María Durán. *Música aborigen* (Quito: inédito [manuscrito mecanografiado], s/f): 1.

vemente), el sanjuanito y el alza que te han visto. Esta misma sección del texto es la que, traducida al francés, el autor publica bajo el título “La musique aborigène et populaire de l'Équateur”, en este caso como artículo independiente.⁴⁶

Sobre el tipo de escalas pentatónicas utilizadas por los pobladores del pasado americano —es decir, según Durán, inca—, el músico afirma que las escalas pentáfonas no están conformadas solamente del modo mayor y menor (como afirma Moreno), sino «tantos cuantos puedan formarse, tomando como punto de partida cada una de las notas componentes de las escalas [...]».⁴⁷ Esto se encuentra en sintonía con lo propuesto por Raoul y Marguerite d'Harcourt acerca de la música de los incas, aunque estos autores no estén mencionados directamente.⁴⁸

Si bien el sistema de modos de Moreno y Durán difieren entre sí, en otro apartado de su *Música americana* Durán plantea que la potencialidad de la música indígena se encuentra en la influencia de la música europea, aplicando términos del positivismo científico en combinación con el organicismo musical del discurso europeo (principalmente germano) de finales de siglo XIX, similares a los discursos evolutivos de Moreno:

Si la música religiosa colonial sembró el germen generoso sobre el sentimentalismo musical indígena, este adquiere su potencialidad fructífera, terminadas las luchas de independencia política y el consiguiente

aplanamiento producido por tamaño esfuerzo. Es con la reacción biológica natural a todo organismo fuerte, que se ha presentado, entre muchas otras actividades apremiantes en último término, la actividad musical, en el sentido de su estudio y de su cultivo general.⁴⁹

Al igual que Moreno, Durán encuentra similitudes entre la escala pentatónica americana y las antiguas escalas de Asia (China, Japón, Java, Corea, etc.), Egipto, Grecia y Escocia,⁵⁰ y entiende la utilización de la escala pentatónica como un estadio inicial dentro de la evolución musical:

[...] la escala incásica pentáfono no es otra cosa que el primer desarrollo humano de la escala diatónica primeramente, con sus cuatro primeras quintas y de la escala cromática posterior, pudiendo explicarse así el desarrollo histórico de la misma por los hechos aparecidos en el tiempo: tricordios, tetracordios y sus modalidades, según la situación del semitono, entendido que el pentacordio en nuestro caso, excluye semitonos e incluye terceras menores por su naturaleza diferente y forma de construcción, enriquecido ya por su quinto sonido de las modalidades mayor y menor.⁵¹

Queda establecido entonces que tanto Moreno como Durán llegan a conclusiones similares acerca de la música indígena precolonial, pero a través de dos vías distintas, es decir, abogando por dos construcciones del pasado diferentes. Sin embargo, ambos coinciden en su mirada acerca de las

46 Durán, *Música americana*, 23–25. Sixto María Durán. “La musique aborigène et populaire de l'Équateur”, en *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1er Congrès International des arts populaires, Praga MDCCCXXVIII* [1928], Vol. 2 (París: Editions Duchartre, 1931): 117–118.

47 Durán, *Música americana*, 35.

48 Raoul y Marguerite d'Harcourt. *La musique des Incas et ses survivances* (París: Paul Geuthner, 1925).

49 Durán, *Música americana*, 43.

50 Durán, *Música aborigen*, 5.

51 *Ibíd.*, 4.

perspectivas estéticas musicales (organicismo) y científicas (evolucionismo) europeas que aplican para explicar el desarrollo de estas músicas. Si hay disidencia en el pasado, pero coincidencia en el abordaje del material musical, el interrogante que surge es cómo se trasladan estos discursos a las obras de carácter indigenista/nativista y/o nacionalista dentro del corpus de obras de ambos compositores.

Las obras

El catálogo de obras de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán es muy amplio y variado. Por un lado, hay obras para distintos orgánicos, desde música de cámara, piezas para piano, hasta obras para banda sinfónica y para orquesta; y por otro, hay una aproximación a distintos géneros, desde obras de tipo académico como sinfonías e incluso obras religiosas hasta piezas populares y/o folklóricas tanto indígenas como criollas. Los cargos que ambos desempeñaron tampoco fueron ajenos a sus composiciones musicales. Por su función como jefe de bandas, Moreno escribió numerosas marchas para banda sinfónica; en tanto que Durán, que se desempeñó como director de escuelas, compuso varios himnos escolares.

En el caso de Moreno, su obra pareciera estar directamente influenciada por sus trabajos de campo. Es decir, que utiliza las músicas indígenas con pretendido origen prehispánico, pero con fuerte vigencia contemporánea recogidas mediante la observación y escucha directas. La combinación de elementos folklóricos/populares y los de la tradición musical académica europea se ve claramente reflejada en sus tres suites ecuatorianas para orquesta.

La *Suite Ecuatoriana N.º 1* compuesta en 1915 tiene cuatro movimientos titulados: I. Preludio sinfónico (“Salve, salve, gran señora”, cántico religioso indígena-ecuatoriano), II. Danza ecuatoriana (sanjuanito), III. Romanza sin palabras (sobre un yaraví) y IV. Rondó (tema original). La *Suite Ecuatoriana N.º 2* está compuesta de cinco movimientos titulados: I. Danzante, II. Sanjuanito, III. Yaraví, IV. Pasillo y V. Rondeña.⁵² La *Suite Ecuatoriana N.º 3* es de 1956 y, al igual que la segunda, también se conforma de cinco movimientos: I. Albazo (alborada de fiesta campestre), II. Plegaria (sobre un cántico religioso-popular), III. Danzante (danza ritual indígena), IV. Nocturno (sobre un yaraví criollo imbabureño) y V. Sanjuanito (danza autóctona). El uso de un género europeo como el de la suite, pero basado en danzas ecuatorianas, hacen al carácter ‘nacional(ista)’ de estas obras a la manera en que la historia del nacionalismo musical de origen europeo ha extendido su práctica, es decir, en la combinación de elementos de la tradición musical escrita de Centroeuropa (sobre todo Francia, Alemania-Austria, Italia) con elementos autóctonos propios del lugar de origen del compositor (en este caso, Ecuador). En este sentido, Moreno extiende esa tradición romántica al utilizar melodías presentes en las tradiciones locales folklóricas y/o populares, armonizadas en el contexto de la orquesta de raigambre europea.

Si bien como ya mencionara, Moreno se vale de diversos géneros folklóricos indígenas para la creación de sus obras de carácter nacionalista, el más utilizado por este autor es el del sanjuanito (ejemplo 1, arriba, página siguiente).

⁵² En el caso de esta suite se desconoce la fecha de composición. Es posible que se haya compuesto alrededor de los años 30, comienzos de 1940.

Allegretto ♩ = 96

Ejemplo 1. Fragmento en reducción de piano del segundo movimiento (Danza ecuatoriana: sanjuanito) de la *Suite Ecuatoriana N.º 1* de Segundo Luis Moreno.

En este fragmento se observa cómo Moreno juega entre dos modos pentatónicos menores (mi y la) y ciertos cromatismos y alteraciones para crear acordes de dominante y así generar tensión armónica (el mi menor se convierte en mayor funcionando como acorde dominante de la, concluyendo el fragmento con el acorde de si mayor como dominante para volver al mi menor).

Según María Cristina Verdesoto, Moreno hace una clasificación entre un sanjuanito indígena y un “San Juan de blancos” o “San Juan Mestizo”, distinguiendo al género entre pre y poscolonial (y haciendo uso, como puede verse en el ejemplo 1, de este último).⁵³ Esta autora también menciona dos teorías acerca de sus orígenes, que lo convierten en un género viable tanto para los

defensores del pasado musical incaico (Durán) como para sus detractores (Moreno). Así, según los d’Harcourt, el sanjuanito sería un derivado del huayno peruano introducido por los incas, mientras que el mismo Moreno, entre otros, explicaba que la dominación inca fue demasiado breve y resistida por la cultura como para influir en su música, por lo que el sanjuanito tendría un origen anterior (más allá de su nombre, que pudo ser modificado a raíz de la colonización o, en todo caso, renombrado por los españoles y por el cual se conoce a este género en la actualidad).⁵⁴

Sixto María Durán, en contraste con Moreno, utiliza muy poco la temática indigenista en sus obras, y en los casos que sí la aborda tiende a referir directamente a una conexión incaica imaginaria. Durán escribe además una

53 María Cristina Verdesoto. “El sanjuanito como elemento nacionalista en la música académica ecuatoriana”, *El Diablo Ocioso, Revista Musical Ecuatoriana*, N.º 13 (agosto 2017): 15.

54 *Ibíd.*, 12-14.

ópera de temática nacional basada en la novela decimonónica de Juan León Mera titulada *Cumandá*. Pero si bien la obra de Mera hace alusión a los grupos nativos de la selva, Durán los transforma en incas, y hace uso de los recursos descritos por él en sus discursos sobre música incaica, aunque más que nada como elemento evocativo de tipo melódico y rítmico.⁵⁵ Ejemplo de ello puede verse en su obra para canto y piano titu-

lada “Yaraví (serenata)” (ganadora del segundo premio en el Concurso Ecuatoriano organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara y publicada por esta misma institución en 1941), en donde utiliza la pentatonía en la voz superior, acompañada de ciertos patrones rítmicos en el estilo de las músicas indígenas, revestidos de un desarrollo armónico de la tradición de la música académica europea (ejemplo 2).

Ejemplo 2. Fragmento de “Yaraví (serenata)” para canto y piano. Letra de Marcos Ferraris y música de Sixto María Durán, compases 21 a 24.

Como se observa en los primeros dos compases (cc. 21-22), Durán crea una melodía pentatónica con las notas sol, si bemol, do, re, fa en la voz y la mano derecha del piano, utilizando el bajo y las voces intermedias para armonizar la melodía, produciendo tensión con el uso del fa sostenido y la utilización del acorde de dominante, sumado a la re-

petición del patrón rítmico. En los dos compases siguientes (23-24) le sigue el mismo patrón melódico en la mano derecha del piano en la escala pentatónica de do menor, con el si becuadro para crear el acorde dominante de sol.

Recursos similares emplea en su obra “Leyenda incásica” para flauta y piano (ejemplo 3).

Ejemplo 3. Fragmento de la pieza para flauta y piano “Leyenda incásica” de Sixto María Durán.

55 Sobre las diferentes versiones operísticas de *Cumandá* véase Ketty Wong. “Cumandá: A Leitmotiv in Ecuadorian Operas? Musical Nationalism and Representation of Indigenous People”, en *Cultur-*

al Nationalism and Ethnic Music in Latin America, ed. William H. Beezley (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2018): 129-147.

Aquí podemos ver nuevamente el uso de la pentatonía en la voz superior (en este caso de re menor) y el patrón rítmico del piano que armoniza y genera tensión con el uso del do sostenido estableciendo el acorde de dominante.

A modo de conclusión

A partir de lo expuesto hasta aquí es posible determinar las diferencias, o incluso incongruencias, entre dos tipos de discursos: el literario y el musical. Si bien en sus escritos Moreno y Durán plantearon pasados musicales anclados en diferentes versiones históricas acerca de los pobladores indígenas —ya sea del supuesto ‘Reino de Quito’ y la reivindicación del indígena contemporáneo, como en los discursos de Moreno, o del pasado incaico anclado en una visión romantizada del pasado prácticamente desvinculada del indígena del presente, como en el caso

de Durán— en la construcción de una música académica de tipo nacionalista, ambos se valieron de los mismos recursos sonoros. Estos se reducen más que nada al uso de las escalas pentatónicas en algunos pasajes motivicos, y algunos ritmos propios de ciertos géneros de música indígena, en combinación con armonizaciones e instrumentaciones de la música académica europea. Así, la pentatonía funciona como cita directa o como simple evocación del paisaje andino sin necesidad de explorar en profundidad o utilizar otros recursos, salvo algunos elementos rítmicos. Es la construcción de una sonoridad ecuatoriana que no distingue, al menos auditivamente, entre un pasado indígena romantizado (como en el caso de Durán) o uno que busca incorporar al indígena contemporáneo (como sucede en el discurso literario de Moreno), y que, a su vez, pretende evocar un paisaje sonoro más amplio, de tipo panandino o incluso americano.

Bibliografía

- Aulestia, Luis. “El estilo compositivo de Sixto María Durán”. *JAM IN. Órgano de difusión de la Escuela de Música UDLA* 1, N.º 1 (julio 2019): 16-27.
- Ayala Mora, Enrique. *Ecuador: Patria de todos. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.
- Beltrán F., Marcelo. “Algunas consideraciones sobre la música ecuatoriana en el siglo veinte”. *A Tempo* 1, N.º 3 (enero-marzo 1992): 47-55.
- Bohlman, Philip. “Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-Music History”. En *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip Bohlman, 255-276. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Bustos, Guillermo. “Revistas académicas y escritura de la historia en Ecuador: la contribución del Boletín de la Academia Nacional de Historia (1918-1920) y Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia (1991)”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, N.º 1 (2013): 169-201.
- Corrales, Manuel. “Las raíces del relato indigenista ecuatoriano”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, N.º 7-8 (1978): 39-52.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite. *La Musique des Incas et ses survivances*. 2 vols. Paris: Paul Gethner, 1925.
- Durán, Sixto M. “Música ecuatoriana”. En *Teoría del arte en el Ecuador*, ed. Edmundo Ribadeneira. Quito: Banco Central del Ecuador, 1987.

- . “Música ecuatoriana”. *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* 35, N.º 123 (enero-marzo 1928): 44-61.
- . “La musique aborigène et populaire de l'Équateur”. En *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du Ier Congrès International des arts populaires Praga MDCCCXXVIII* [1928], Vol. 2, 117-118. París: Editions Duchartre, 1931.
- . “Música incásica”. *Música de América* 1, N.º 2, 3, 4 (abril, mayo, junio 1920): s/p.
- . *Música americana*. [s/l]: inédito [manuscrito mecanografiado], 1928.
- . *Música aborigen*. Quito: inédito [manuscrito mecanografiado], [s/f].
- García Arancibia, Fernando. “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”. *Revista Musical Chilena* 45, N.º 175 (enero-junio 1991): 42-56.
- Gelbart, Matthew. “Romanticism, the Folk, and Musical Nationalisms”, *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, ed. Benedict Taylor, 74-91. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Godoy Aguirre, Mario. “La nación, el nacionalismo y la música nacional”. *Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”*. Núcleo de Chimborazo 30 (noviembre 2014): s/p.
- . *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Guerrero, Juan Agustín. *Yaravies quiteños*. Quito: Archivo Sonoro del Municipio de Quito, 1993.
- . *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2da. ed. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984. [1a. ed. Quito: Imprenta Nacional, 1876].
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Sixto María Durán (1875-1947). El compositor de la tierra sagrada*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2014.
- . *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2002-2005.
- ., ed., *Álbum de partituras. Sixto María Durán (1875-1947)* (Quito: Conmúsica, 2011), 15.
- . “Sixto María Durán, compositor de la Tierra Sagrada”. En http://soymusicaecuador.blogspot.co.uk/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html
- Huarcaya, Sergio Miguel. “Imagining Ecuadorians: Historicizing National Identity in Twentieth-Century Otavalo, Ecuador”. *Latin American Research Review* 49, N.º 3 (2014): 64-84.
- Jijón y Caamaño, Jacinto. “Examen crítico de la veracidad de la historia del Reino de Quito del P. Juan de Velasco, de la Compañía de Jesús”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 1 (junio-julio 1918): 33-63.
- . “Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 10 (enero-febrero 1920): 1-120.
- Mendívil, Julio. *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: IFEA IDE-PUCP, 2018.
- Moreno, Andrea. “José Gabriel Navarro y sus aportes en torno al arte, educación e identidad nacional en el contexto del Segundo Congreso Científico Panamericano de 1915”. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, N.º 4 (2017): 31-40.
- Moreno, Segundo Luis. “Lo autóctono en la música”. *A Tempo* 1, N.º 3 (enero-marzo 1992): 28-32.
- . *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte: la prehistoria*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

- . *La música de los Incas: Rectificación a la obra intitulada La musique des Incas et ses survivances por Raúl y Margarita d'Harcourt*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- . *Historia de la música en el Ecuador. Tercera parte: La República*. Quito: inédito, 1950.
- . *Historia de la música en el Ecuador. Segunda parte: El Coloniaje*. Quito: inédito, [s/f].
- . *Música y danzas autóctonas del Ecuador / Indigenous music and dances of Ecuador*, translated by Jorge Luis Pérez. Bilingual edition. Quito: Fray Jodoco Ricke, 1949.
- . “La música en el Ecuador”. En *El Ecuador en cien años de independencia. 1830-1930*, ed. Gonzalo Orellana J., Vol 2, 187-276. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1930.
- . *La música en la provincia de Imbabura. Apuntes para la historia de la música en el Ecuador*. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923.
- Muñoz Sanz, Juan Pablo. “La música ecuatoriana”. En *Teoría del arte en el Ecuador*, ed. Edmundo Ribadeneira, 203-228. Quito: Banco Central del Ecuador, 1987.
- Muratorio, Blanca, ed. *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO, 1994.
- Olson, Christa J. “‘Raíces Americanas’: Indigenist Art, América, and Arguments for Ecuadorian Nationalism”. *Rhetoric Society Quarterly* 42, N.º 3 (2012): 233-250.
- Prieto, Mercedes. “Los indios y la nación: Historias y memorias en disputa”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación: Proyecto civilizatorio y fronteras coloniales en el Ecuador*, ed. Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 265-316. Quito: FLACSO, 2010.
- . *Liberalismo y temor: Imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador post-colonial, 1895-1950*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador y Abya-Yala, 2004.
- Rubio Orbe, Gonzalo. *Los indios ecuatorianos: Evolución histórica y políticas indigenistas*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1987.
- S/A. “Un Congreso de Artes Populares en Praga para el año de 1928”. *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* 33, N.º 120 (abril-junio 1927): 182-184.
- Sigmund, Charles. “Segundo Luis Moreno (1882-1972): Ecuador’s Pioneer Musicologist”. *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 71-104.
- . “La música en el Ecuador. Volumen Primero: Prehistoria by Segundo Luis Moreno”, trad. Margarita Gangotena G., en *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 171-174.
- Stevenson, Robert M. “Música en Quito”. *Revista Musical Chilena* 16, N.º 81-82 (julio-diciembre 1962): 172-194.
- Velasco, Juan de. *Historia del reino de Quito en la América Meridional*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1841-1844.
- Verdesoto, María Cristina. “El sanjuanito como elemento nacionalista en la música académica ecuatoriana”. *El Diablo Ocioso, Revista Musical Ecuatoriana*, N.º 13 (agosto 2017): 6-38.
- Walker, John L. “Incans, Liberators, and Jungle Princesses: The Development of Nationalism in the Art Music of Ecuador”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 37, N.º 1 (primavera-verano 2016): 1-33.
- . “The Younger Generation of Ecuadorian Composers”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 22, N.º 2 (otoño-invierno 2001): 199-213.
- Willingham, Eileen. “Imagining the Kingdom of Quito: Reading History

- and National Identity in Juan de Velasco's *Historia del Reino de Quito*". En *Jesuit Accounts of the Colonial Americas: Intercultural Transfers, Intellectual Disputes, and Textualities*, ed. Marc André Bernier, Clorinda Donato y Hans-Jürgen Lüsebrink, 81-106. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Wolkowicz, Vera. "Building Ecuador's Musical Past in the Quest for a Nationalist Art Music, 1900-1950". *The Journal of Musicology* 36, N.º 2 (2019): 228-260.
- Wong, Ketty. "Cumandá: A Leitmotiv in Ecuadorian Operas? Musical Nationalism and Representation of Indigenous People". En *Cultural Nationalism and Ethnic Music in Latin America*, ed. William H. Beezley, 129-147. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2018.
- . *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.
- . "The Song of the National Soul: Ecuadorian Pasillo in the Twentieth Century". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 32, N.º 1 (primavera-verano 2011): 59-87.