



Facultad de Artes y Humanidades

Carrera de Música

**“Composición de 9 obras cortas de música tradicional ecuatoriana con
lenguaje musical alternativo”**

Producto Artístico

Trabajo de Titulación para la obtención del Título de

Licenciatura en Música.

Autor: Diego Paredes Ponce

Tutor: Dr. Jorge Campos

Diciembre, 2018

Declaratoria

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios. De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

Autor: Diego Paredes Ponce

CI. 1726814526

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a mi familia, en especial a mi padre y madre que han apoyado cada paso que he dado dentro de la música y creído en mí.

A mis profesores y compañeros músicos de la Universidad de los Hemisferios.

A mis abuelos Rubén y Roberto.

A mi abuela Yoli.

Agradecimiento

*Doy gracias a Dios por la música, y por poner en mi camino gente tan buena y
talentosa.*

*Un agradecimiento para todos mis profesores de la carrera, en especial a Jorge
Campos y Gustavo Lovato.*

Resumen

El presente trabajo académico pretende fomentar el consumo de música tradicional ecuatoriana en personas que no están familiarizadas con la misma, para hacerlo se crearon 9 piezas musicales donde se utilizaron diferentes procedimientos compositivos con el fin de fusionar ritmos tradicionales con elementos de diversos lenguajes musicales alternativos.

Palabras claves: Composición popular, música tradicional ecuatoriana, fusión musical.

Abstract:

The present academic work aims to promote the listening of traditional Ecuadorian music in people who are not familiar with it, to do so, 9 musical pieces were created where different compositional procedures were used in order to fuse traditional rhythms with elements of different alternative musical languages.

Key words: Popular composition, traditional Ecuadorian music, musical fusion.

Contenido

Parte I

Resumen	iv
Palabras claves:	iv
Introducción	1
Marco Referencial	2
Metodología	4
Descripción de los ritmos tradicionales utilizados en las composiciones	5
Albazo	5
Andarele	5
Bomba	6
Danzante	6
Pasillo	7
Tonada	7
Yaraví	8
Descripción de los lenguajes musicales alternativos utilizados	9
Música Modal	9
Escala de Tonos Enteros	9
Ambigüedad Modal	10
Cromatismo	10
Sistema pentafónico	11

Parte II: Producto Artístico

Análisis y descripción de las obras compuestas	12
Todo para el último	12
Humo	20
Destierro	27
Alergia	41
Dos días perdidos	46
Feriado Morado	53
Tres minutos de lluvia	65
Presentimiento	83
Los Peleones	93
Conclusiones	105
Bibliografía	106

Introducción

Ecuador es un país donde se puede encontrar una gran riqueza musical, los ritmos de la Sierra, Amazonía y Costa permiten conocer bien las características más importantes de nuestra música y han aportado con diferentes elementos que han ido construyendo una identidad musical en nuestro país. Lamentablemente, en la actualidad, esa identidad musical es cada vez más ignorada por las generaciones más jóvenes. Existen diversos factores que han causado el alejamiento a los ritmos propios, pero definitivamente uno de los más significativos es la influencia de “ritmos modernos”¹ en todos los niveles de la sociedad ecuatoriana. Los medios de comunicación se han encargado de priorizar la transmisión de estos ritmos y a través de la facilidad que **brindan** las redes sociales y nuevos medios de comunicación, gran parte de las nuevas generaciones se han volcado a su consumo masivo. Escuchar música moderna o extranjera no tiene absolutamente nada de malo, el problema está en dejar de lado la música propia.

Existen diferentes formas de afrontar este problema, desde reformas a la ley de comunicación hasta mayor presupuesto para instituciones públicas encargadas de fomentar la cultura en nuestro país. Pero si la música tradicional ecuatoriana es la perjudicada en esta situación, ¿se puede ayudar desde la música? ¿Pueden los músicos ecuatorianos hacer algo para que los ritmos tradicionales de nuestro país lleguen a más personas? Específicamente desde el campo de la composición, se puede llevar a los ritmos tradicionales de nuestro país a convivir con todo tipo de elementos que los pongan en la mira de quienes los ignoran o no tienen idea de su existencia. Acordes, patrones rítmicos, instrumentaciones, formas, progresiones y cadencias que permitan a más gente sentirse identificada con nuestros ritmos.

No es una propuesta para transgredir o cambiar porque sí nuestra música, más bien se trata de fusionarla y enriquecerla. Al fin y al cabo eso es lo que pasa en el mundo actual en el que vivimos, la globalización, las redes sociales y las migraciones masivas van marcando la pauta de cómo funcionan las cosas ahora en el planeta, tal vez es momento de aprovechar todos estos cambios y permitir que los ritmos tradicionales de nuestro país sean escuchados y apreciados en todo el Ecuador y el mundo, este sin duda es el fin del presente trabajo compositivo.

¹ Música popular urbana cuyo énfasis es el consumo masivo.

Marco Referencial

La música Ecuatoriana ha sido influenciada por géneros extranjeros desde hace mucho tiempo, Juan Mullo Sandoval (Mullo, 2009, p.28) lo describe así: “La escala musical de cinco sonidos y la pentafonía andina fueron la base para la elaboración de las melodías de casi toda la “música nacional”. A los ritmos llegados del extranjero, el músico mestizo los procesa con esta estructura sonora. Por ejemplo, si a la tradicional tonada la cruza con chilena², con otros géneros hará lo mismo: de Europa, la polca, la mazurca, el vals; de México, el corrido; desde Estados Unidos, el *one step*, que influencia al pasacalle, el *fox trot* que inicia el apareamiento del *fox incaico*.” Por otro lado Luis Humberto Salgado (1952) habla sobre un “proceso evolutivo” de la música ecuatoriana, donde el sistema pentafónico andino evolucionó hacia al sistema tonal funcional europeo. En ambos casos (Mullo y Salgado) se puede evidenciar cómo los ritmos tradicionales ecuatorianos han ido cambiando y adaptándose, ya sea por influencia de ritmos llegados del extranjero o por procesos propios de evolución.

Los géneros musicales tradicionales de Ecuador están formados por patrones rítmicos, que se basan en pequeñas células repetidas constantemente. Estos patrones rítmicos constantes crean un colchón rítmico que permite a los compositores explotar otros aspectos dentro de una obra. Un ejemplo de esto es el pasillo: “Su ritmo ternario tiene una rítmica distintiva que se deriva del vals europeo (dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra).” (Wong, 2011, p.182) Ketty Wong habla de una rítmica distintiva, y esta es la que permite a las obras de música tradicional ecuatoriana fusionarse con elementos musicales que usualmente no han formado parte de nuestros ritmos, ya que permite a quien compone partir de una base fija.

La fusión de ritmos tradicionales ecuatorianos con géneros y lenguajes musicales alternativos³ no es algo reciente. En el país existen varios exponentes que han usado esta fórmula. “Los sonidos tradicionales, provenientes de las diferentes regiones del país, regresan renovados, con toques contemporáneos y con estilos juveniles. Así es como una variedad de artistas ecuatorianos dan identidad, no solo a su estilo propio, sino a la música nacional, dotándola de un mayor alcance entre las nuevas generaciones y en el público del exterior.” (Castillo, 2015).

² Género musical mexicano.

³ No pertenecen a la música tradicional ecuatoriana.

Como se puede observar los géneros tradicionales de Ecuador permiten a los compositores su exploración y adaptación según la realidad de cada época, desde el mestizaje de los ritmos pre hispánicos hasta la actual fusión con géneros como la música electrónica o el rock, la música de nuestro país avanza y se reinventa.

Metodología

Para la composición de las 9 piezas musicales de este trabajo compositivo se empezó con un proceso de investigación donde se recopiló toda la información necesaria sobre los ritmos tradicionales que se utilizaron como base en cada obra. La investigación sobre los ritmos incluye: escalas, progresiones armónicas, patrones rítmicos e instrumentación. Esta información permite entender bien todas las características musicales de los ritmos utilizados y a partir de esta base se incluyeron los elementos musicales alternativos en las composiciones.

Para el correcto desarrollo de los procesos de fusión musical, también fue necesario investigar sobre los lenguajes musicales utilizados. Al tratarse de lenguajes que no pertenecen a los ritmos tradicionales, se investigó cuidadosamente las características de cada uno para poder así seleccionar correctamente el adecuado para cada pieza. Es así que se buscaron elementos que conecten con sentido cada lenguaje con los ritmos tradicionales.

Ya sentadas las bases, las composiciones fueron realizadas en un periodo de 3 meses aproximadamente. En cada una se empezó seleccionando un ritmo tradicional y a partir de esto, se fueron trabajando los diferentes detalles de cada una. Aspectos como la armonía, el acompañamiento, la instrumentación, la forma y el ya mencionado lenguaje musical fueron complementando a cada ritmo tradicional que se utilizó como base, siempre intentando encontrar formas para innovar.

Descripción de los ritmos tradicionales utilizados en las composiciones

Albazo

Es un género en 6/8 proveniente de la Sierra ecuatoriana. Se caracteriza por ser festivo y por tener una sonoridad cercana a la indígena, aunque se trata de un género mestizo ya que su formato es europeo. Por lo general, estructuralmente los albazos tienen una forma AB, con la posibilidad de ser extendidos: ABAB. (Mancero, 2013,p.15) El formato instrumental de este género incluye instrumentos muy populares en la música de los andes ecuatorianos: vientos andinos, guitarra, caja, requinto y con menos frecuencia el piano. Desde el punto de vista armónico los albazos suelen contrastar entre una parte mayor y otra menor.



Gráfico 1. Base rítmica del albazo.

Andarele

Este ritmo es parte de los géneros vocales-instrumentales esmeraldeños que utilizan marimba, tiene un estilo parecido al bambuco, aunque difiere en su compás ya que el bambuco tiene un compás de 6/8, mientras que el andarele es binario y está en 2/4. (Mullo, 2009, p.110) Instrumentalmente el andarele se basa principalmente en el uso de marimba, cununo, bombo, guasá y voces que se alternan entre un cantante principal y las respuestas de un coro responsorial.



Gráfico 2. Base rítmica del andarele.

Bomba

La bomba es uno de los géneros más representativos de la cultura afro ecuatoriana. Al utilizar la palabra bomba no solo se hace referencia a un género ya que bomba también es un baile, un instrumento y un formato de agrupación musical. (Mullo, 2009, p.107) Rítmicamente la bomba es muy similar a un albazo y al igual que este tiene un compás de 6/8. Los instrumentos que generalmente se utilizan en este género son: guitarra de acompañamiento, guitarra de punteo, guasá, raspa, bomba y voces. Juan Mullo (2009, p. 192) describe a la bomba como un género que relata la historia del pueblo negro andino.



Gráfico 3. Base rítmica de la bomba.

Danzante

El danzante es un género mestizo proveniente de la región andina del Ecuador, es el resultado de la innovación de algunas antiguas danzas indígenas. (Godoy, 2012, p.199) Al igual que otros ritmos importantes de nuestro país el danzante tiene un compás de 6/8, aunque la gran diferencia con respecto a otros ritmos que utilizan este compás es la velocidad del pulso, ya que el danzante se ejecuta con una velocidad aproximada de 48 bpm⁴ cada corchea con punto. Por lo general los danzantes tienen una modalidad menor aunque a veces se pueden re exponer ciertas melodías en modo mayor. (Mancero, p.28)



Gráfico 4. Base rítmica del danzante.

⁴ Pulsaciones por minuto.

Pasillo

El pasillo es sin duda el género musical mestizo ecuatoriano más estudiado, interpretado y explorado desde el siglo pasado, su importancia va más allá de lo musical y es un claro ejemplo de la mezcla de elementos musicales de diferente procedencia. Mario Godoy Aguirre (2012, p.210) lo describe así: “Género musical, sistema rítmico de danza, canción y baile criollo de pareja entrelazada. Su origen es multinacional, se gestó en el siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia Sud Americana. El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos, sociales y culturales, tanto en los niveles: melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico, y lingüístico. El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación, donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del waltz, el bolero español, con el yaraví andino y otros elementos de la idiosincrasia regional.” El pasillo tiene un compás de 3/4 y su estructura básica es ABA.



Gráfico 5. Base rítmica del pasillo.

Tonada

La tonada es un género ecuatoriano que según el investigador Pablo Guerrero incorpora el ritmo del danzante. (Mullo, 2009, p.64) Este ritmo mestizo tiene un compás de 6/8 y por la general la armonía se desarrolla entre los modos mayor y menor. La tonada puede ser considerada como un género relativamente nuevo ya que las primeras piezas en acuñar este nombre son de inicios del siglo XX. (Mancero, p.24) El formato instrumental de este género es: guitarra de acompañamiento, requinto, voz primera, voz segunda, palmas, redoblante (a veces) y órgano (a veces).



Gráfico 6. Base rítmica de la tonada.

Yaraví

El yaraví es un género de vital importancia para la música mestiza ecuatoriana, ya que es la raíz de donde parten varios ritmos andinos como la bomba, el capishca, el albazo o el cachullapi. (Mullo, 2009; p. 55) Ya en 1876 Juan Agustín Guerrero hablaba de este género como determinante para la cultura quiteña. El yaraví tienen un compás de 6/8 y su base rítmica es muy similar a la del albazo; además por su carácter triste, se utiliza el modo menor para su composición. Tradicionalmente para la ejecución del yaraví se utilizaban vientos andinos como la zampoña, antara, quena, dulzaina y pingullo; sin embargo en la actualidad también se utilizan instrumentos como la guitarra o el charango.



Gráfico 7. Base rítmica de la tonada.

Descripción de los lenguajes musicales alternativos utilizados

Música Modal

El uso de modos en la música es algo que empezó en la antigua Grecia, donde los modos funcionaban como escalas heptatónicas que procedían diatónicamente de manera descendente. (Juárez, 2010, p. 19) Sin embargo el contexto en el que se utiliza el concepto de música modal en este trabajo es dentro de la música Jazz. Durante las primeras décadas de este género, los músicos que lo practicaban utilizaban principalmente para improvisar los tonos pertenecientes a los acordes y algunas tensiones⁵; sin embargo todas estas notas eran asimiladas como una secuencia de terceras: tónica, tercera, quinta, séptima, novena, oncena, trecena. Es en las décadas de 1950 y 1960 que los músicos de jazz re ordenan la disposición de las notas y comienzan a tocarlas como escalas: tónica, segunda (novena), tercera, cuarta (oncena), quinta, sexta (trecena), séptima; al darse cuenta que podían empezar las escalas a partir de cualquier nota dentro de las tonalidades que utilizaban, empieza la era del jazz modal. (Levin, 1995, p.32) Lo interesante del uso de los modos es que pueden servir como centro tonal de una pieza musical, dándole así un carácter diferente fuera de los modos tradicionalmente más utilizados: mayor y menor.

Escala de Tonos Enteros

El uso de esta escala en la música occidental comienza a finales del siglo XIX, cuando durante la exposición Universal realizada en 1889 en París, Claude Debussy la escucha en la interpretación realizada por el gamelán⁶. A partir de ese momento Debussy transcribe, estudia e incorpora esta escala. (Ramírez, 2010, p. 119) La escala hexatónica, como también se la conoce, fue parte fundamental del lenguaje musical del impresionismo francés, está construida por 6 notas que están distanciadas por un tono entero entre cada una, es por esto que es completamente simétrica. El uso de esta escala no se limitó al impresionismo francés y se utiliza en diferentes géneros musicales como el jazz.

⁵ Notas que no pertenecen al acorde.

⁶ Ensamble musical tradicional de indonesia.



Gráfico 8. Escalas de tonos enteros.

Ambigüedad Modal

Se conoce como ambigüedad modal a la música donde no se diferencia con claridad el modo que se utiliza. Ya desde el barroco se podían ver ejemplos de ambigüedad modal entre los modos mayor y menor, es decir que una obra podía tener elementos de ambos modos funcionando en conjunto. (Ramírez, 2012, p.95) Con la evolución de la armonía tonal (desde el romanticismo) y el surgimiento de géneros como el jazz, la ambigüedad modal se extendió, ya que a través del **intercambio modal** se puede tomar acordes y escalas pertenecientes a modos que no están dentro de la tonalidad original de una obra. El intercambio modal permita ampliar las posibilidades armónicas y con ello se presenta la opción de no estar atado a tonalidades o modos fijos.

Cromatismo

Al igual que la ambigüedad tonal, el cromatismo surgió como una necesidad musical por ampliar las opciones armónicas al momento de escribir una obra, empieza durante la segunda mitad del siglo XIX (romanticismo) y es el resultado de una búsqueda por liberarse de los lineamientos de la tonalidad. (Ramírez, 2012, p. 98) El cromatismo se basa en el uso de las notas no pertenecientes a una tonalidad (notas cromáticas), es decir las notas que están entre aquellas que sí pertenecen (notas diatónicas). La importancia del cromatismo para la construcción de nuevos lenguajes musicales no puede ser desestimada, ya que fue el punto de partida para corrientes musicales relevantes del siglo XX como el dodecafonismo o el atonalismo.



Gráfico 9. Base rítmica de la tonada.

Sistema pentafónico

Es un sistema musical donde se utiliza una escala de cinco notas. Al igual que otras escalas, la pentáfona o pentatónica fue utilizada hace mucho por culturas no occidentales, obviamente con diferencias de afinación. La versión temperada (occidental) de la escala pentatónica tiene dos formas: pentatónica mayor y pentatónica menor. (Ramón, 1969, p. 223). Juan Mullo (2009, p. 33) describe como los compositores nacionalistas ecuatorianos analizaron la versión andina de la escala pentatónica y la incorporaron en su música.

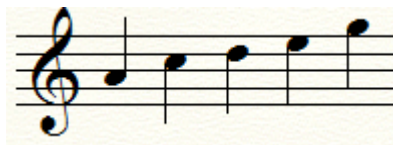


Gráfico 10. Escala pentatónica menor.

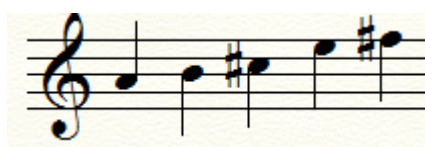


Gráfico 11. Escala pentatónica mayor.

Análisis y descripción de las obras compuestas

Todo para el último

Reseña:

Esta obra fue compuesta a partir de la “base rítmica”⁷ de una tonada, aunque no comparte la misma velocidad ya que tiene un pulso de 50 bpms por cada negra con punto, mientras que la tonada suele tener una velocidad de más de 75. Durante toda la obra se puede escuchar la base rítmica de la tonada ser ejecutada por un bajo eléctrico que es acompañado por un segundo bajo eléctrico que realiza diferentes melodías contrapuntísticas en cada parte de la obra. Pese a que por a sus características, el bajo eléctrico suele ser un instrumento relegado estrictamente a fijar un ritmo base utilizando notas pertenecientes al acorde de turno, esta obra cuenta con dos bajos que tienen papeles protagónicos. Para lograr que ambos instrumentos se complementen fue necesario poner mucha atención a los registros donde se escribió cada sección y así evitar el choque de frecuencias graves. Las líneas de ambos bajos fueron complementadas con una sección rítmica simple y un trombón que acentúa la armonía utilizando notas de cada acorde.

Formato Instrumental:

-Bajo eléctrico 1

-Bajo eléctrico 2

-Trombón tenor

-Bongós

-Shakers

Forma:

La obra empieza con una introducción donde uno de los bajos expone la armonía de la primera parte (A), inmediatamente después el otro bajo presenta el primer tema⁸ de la parte A mientras es acompañado por la sección rítmica, luego se re expone el tema que ahora es contrastado por una segunda melodía, así se forma un contrapunto que continúa

⁷ Cada base rítmica está ejemplificada en los gráficos del 1 al 7.

⁸ Frase melódica completa.

durante la exposición del segundo tema. La parte B empieza con un cambio de progresión armónica y la introducción del trombón, durante esta segunda parte la obra crece en intensidad. La vuelta a la parte A se caracteriza por el uso del trombón para la ejecución de una melodía que antes ejecutaba uno de los bajos. Finalmente la obra termina volviendo a la parte B que tiene pequeños cambios en la organización de qué líneas toca cada instrumento.

Síntesis de la forma:

-Introducción

-Parte A

-Parte B

-Parte A

-Parte B

Análisis armónico:

La tonalidad de la obra es LA menor, sin embargo en la parte A no se utiliza a LA como centro tonal ya que los acordes giran en función de FA, formando así un modo lidio. Esta primera sección tiene una progresión de acordes que incluye dos acordes con novenas añadidas y un acorde suspendido. Ya en la sección B de la obra se llega a LA menor y se utilizan acordes mayores y menores, incluido un RE mayor que es resultado de un intercambio modal.

Palabras de Sábados

Tonada

Diego Paredes Ponce

Electric Bass 1

Electric Bass 2

Bongo Drums

Tenor Trombone

Shakers

mp

E.B. 1

E.B. 2

Bgo. Dr.

T. Tbn.

Sh.

mf

mf

mf

Palabras de Sábados

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (12, 17, and 22). Each system contains five staves: E.B. 1 (Bass clef), E.B. 2 (Bass clef), Bgo. Dr. (Clefless), T. Tbn. (Bass clef), and Sh. (Clefless). The E.B. 1 and E.B. 2 parts are written in a 2/4 time signature. The Bgo. Dr. part is written in a 2/4 time signature. The T. Tbn. part is written in a 2/4 time signature. The Sh. part is written in a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The E.B. 1 and E.B. 2 parts feature complex rhythmic patterns, while the Bgo. Dr. part features a simple rhythmic pattern. The T. Tbn. part is mostly silent, and the Sh. part features a simple rhythmic pattern.

Palabras de Sábados

27

E.B. 1

E.B. 2

f

Bgo. Dr.

mp

T. Tbn.

Sh.

32

E.B. 1

E.B. 2

Bgo. Dr.

mf

T. Tbn.

mp

Sh.

mf

37

E.B. 1

E.B. 2

f

Bgo. Dr.

T. Tbn.

Sh.

mf

mf

Palabras de Sábados

This musical score is for the piece "Palabras de Sábados". It is arranged for five instruments: E.B. 1, E.B. 2, Bgo. Dr., T. Tbn., and Sh. The score is divided into three systems, each starting at a specific measure number: 42, 46, and 50. The E.B. 1 and E.B. 2 parts are written in bass clef, while the Bgo. Dr., T. Tbn., and Sh. parts are in treble clef. The Sh. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The E.B. 1 and E.B. 2 parts have a more complex melodic and harmonic structure. The Bgo. Dr. and T. Tbn. parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout the score. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Palabras de Sábados

55

E.B. 1

E.B. 2

Bgo. Dr.

T. Tbn.

Sh.

60

E.B. 1

E.B. 2

Bgo. Dr.

T. Tbn.

Sh.

65

E.B. 1

E.B. 2

Bgo. Dr.

T. Tbn.

Sh.

mf

f

mf

f

f

mf

mp

mf

f

mf

mp

mf

mf

Palabras de Sábados

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (70, 75, and 80). The instruments are arranged vertically as follows:

- System 1 (Measures 70-74):** E.B. 1 and E.B. 2 play a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Bgo. Dr. plays a steady eighth-note accompaniment. T. Tbn. plays a simple bass line with dotted notes. Sh. plays a continuous sixteenth-note tremolo with accents.
- System 2 (Measures 75-79):** E.B. 1 continues with a melodic line, while E.B. 2 plays a rhythmic accompaniment. Bgo. Dr. maintains the eighth-note pattern. T. Tbn. has a short melodic phrase in the first measure before resting. Sh. continues the tremolo.
- System 3 (Measures 80-84):** E.B. 1 plays a melodic phrase that concludes the system. E.B. 2, Bgo. Dr., T. Tbn., and Sh. all have rests for the remainder of the system.

The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed below the Sh. part in the second system.

Humo

Reseña:

Esta obra utiliza la base rítmica del yaraví que es ejecutada por una guitarra que también tiene la función de llevar la armonía, es importante decir que la base rítmica varía por momentos debido a las necesidades discursivas. Además de la guitarra la obra cuenta con una flauta que realiza las melodías de cada sección y un violoncelo que por momentos realiza un acompañamiento utilizando los tonos de cada acorde, y en otros complementa las melodías de la flauta realizando contra melodías o pequeños arreglos, como se puede observar la obra está hecha para ser interpretada por un trío. Por otro lado la obra tiene un pulso ligeramente superior al de los yaravíes tradicionales ya que su velocidad es de 50 bpms.

Formato Instrumental:

-Guitarra

-Flauta

-Violoncelo

Forma:

Formalmente esta obra se divide principalmente en dos secciones que contrastan por las dinámicas que cada una posee. La obra empieza con una introducción de 8 compases donde la guitarra establece la armonía y el cello acompaña realizando una melodía bastante sencilla. En la primera exposición del tema de la parte A, se puede encontrar a la melodía de la flauta ser acompañada por un patrón rítmico simple de la guitarra, sin embargo cuando el tema es re expuesto se añade una línea del cello que cambia transitoriamente el carácter de la obra. La parte B de la obra es mucho más agresiva, debido al uso de dinámicas más fuertes y a la secuencia de acordes que caracteriza a esta sección, además aquí el discurso del cello vuelve a tomar protagonismo (como en la introducción). Posteriormente se vuelven a presentar las partes A y B aunque con algunos arreglos diferentes.

Síntesis de la forma:

-Introducción

-Parte A

-Parte B

-Parte A'

-Parte B'

Análisis armónico

La obra tiene 2 progresiones armónicas, la primera que está presente en la introducción y en la parte B y la segunda que está presente en la parte A. La primera de estas progresiones armónicas muestra un acorde menor 7 que se repite así: Mim7 – Fam7 – Mim7 – Rem7. La segunda progresión sitúa a la obra dentro de un modo MI frigio: Mim7 – Fasmus4 – Fasmus4 – Fam – Mim7 – Mibm7 – Rem7 – Dosus4. Como se puede observar en esta progresión los acordes Fam y Mibm7 son tomados de otros modos ya que no pertenecen a MI frigio. Volviendo a la progresión de la parte B, esta permitió el uso de diferentes pasajes cromáticos en la melodía lo que acentuó el contraste entre las 2 secciones de la obra.

Humo

Yaraví

Diego Paredes

Flute

Guitar

Cello

mf

mf

6

Fl.

6

Gtr.

6

Vc.

mf

mp

f

11

Fl.

11

Gtr.

11

Vc.

f

Humo

16

Fl.

Gtr.

Vc.

mp

mf

21

Fl.

Gtr.

Vc.

mf

mf

26

Fl.

Gtr.

Vc.

f

mf

mf

mf

Detailed description: This musical score is for a piece titled "Humo". It is arranged for three instruments: Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, each starting at a measure number (16, 21, and 26). The Flute part features melodic lines with various articulations like accents and slurs. The Guitar part provides harmonic support with chords and arpeggiated patterns. The Violoncello part has a steady, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Humo

31

Fl. *f*

Gtr. *mf* *mf* *mf*

Vc. *mf*

36

Fl.

Gtr. *mf* *mf*

Vc. *mf*

41

Fl.

Gtr. *mp*

Vc. *mf*

Humo

46

Fl.

Gtr.

Vc.

mf

mf

51

Fl.

Gtr.

Vc.

56

Fl.

Gtr.

Vc.

ff

ff

ff

Humo

61

Fl. Gtr. Vc.

This system contains measures 61 to 65. The Flute part (Fl.) begins with a melodic line in measure 61, featuring a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a half note (B). The Guitar part (Gtr.) provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and chords. The Bass part (Vc.) follows a similar eighth-note pattern. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

66

Fl. Gtr. Vc.

This system contains measures 66 to 70. The Flute part (Fl.) continues its melodic line, including a triplet of eighth notes (Bb, C, D) in measure 67. The Guitar part (Gtr.) maintains its accompaniment. The Bass part (Vc.) continues with its eighth-note pattern. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

71

Fl. Gtr. Vc.

This system contains measures 71 to 75. The Flute part (Fl.) features a more complex melodic line with sixteenth-note runs in measures 72 and 73. The Guitar part (Gtr.) continues with its accompaniment. The Bass part (Vc.) continues with its eighth-note pattern. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

76

Fl. Gtr. Vc.

This system contains measures 76 to 80. All three parts (Flute, Guitar, and Bass) are marked with a whole rest in every measure, indicating a complete musical rest for the ensemble. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Destierro

Reseña:

Esta composición presenta el uso constante de la base rítmica del albazo que es ejecutada por un piano, a esta base rítmica se le unen las líneas del vibráfono que realiza melodías que la complementan. La obra también cuenta con una sección rítmica que está integrada por un bombo y un güiro que realizan desde el inicio un ritmo constante que servirá como colchón para la ejecución de diferentes detalles. Las melodías de la obra son realizadas por un violín que aparece y desaparece. En la segunda parte de la obra se presenta inesperadamente una tuba que realiza melodías y más tarde acompaña. También durante la segunda parte se utilizan ciertos elementos rítmicos típicos de la música electrónica (género popular), que se presentan en la línea que realiza el bombo. La obra tiene un pulso de 93 bpms por cada negra con punto.

Formato instrumental:

-Violín

-Vibráfono

-Piano

-Tuba

-Bombo

-Güiro

Forma:

Formalmente esta obra está formada de cuatro partes, la primera es una introducción donde el piano muestra la base rítmica del albazo mientras es acompañado por cortas apariciones del vibráfono que simula empezar una melodía, también se introducen en esta primera parte el güiro y el bombo. Tras esta introducción donde el vibráfono protagoniza la parte melódica, empieza la parte A de la obra y es aquí donde el violín comienza su protagonismo ya que nos presenta el tema de esta sección. Es importante decir que esta segunda parte se caracteriza por tener un carácter festivo donde la mayoría de instrumentos utilizan dinámicas fuertes. La tercera parte (parte B) de la obra contrasta drásticamente con la sección anterior, ya que esta comienza con el piano

tocando solo. Posteriormente se une al piano el bombo, y es aquí donde la obra comienza a tener un carácter minimalista que simula el estilo del género popular urbano conocido como música electrónica. Uno por uno los instrumentos se van sumando para aportar al estilo minimalista de esta sección, hasta llegar a la aparición de la tuba que sin lugar a duda prepara el ambiente para regresar a la parte A. La última sección de la obra vuelve a presentar el tema de la parte A, sin embargo el acompañamiento del piano y el vibráfono cambian, además se añade una línea grave interpretada por la tuba.

Síntesis de la forma:

-Introducción

-Parte A

-Parte B

-Parte A'

Análisis armónico:

Esta obra se caracteriza por tener progresiones armónicas simples, donde todo gira alrededor del acorde de Sol dórico, por ejemplo en la introducción se puede escuchar de manera ininterrumpida a este acorde, con excepción de un fragmento de dos compases donde se realiza una progresión de acordes menores distanciados uno a otro por intervalos de terceras menores: Solm – Sibm – Rebm. Al empezar la parte A de la obra, el acorde de sol menor es combinado únicamente con Do mayor (mixolidio) y durante la parte B con Fasus4.

Destierro

Albazo

Diego Paredes Ponce

Violin

Vibraphone

Rattle

Piano

Tuba

Bass Drums

mf

mp

Detailed description: This system contains the first seven staves of the score. The Violin staff is empty. The Vibraphone staff has a melodic line starting in the fourth measure with a *mf* dynamic. The Rattle staff has rests. The Piano staff has a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic in the right hand and a *mp* dynamic in the left hand. The Tuba and Bass Drums staves are empty.

Vln.

Vib.

Pno.

Tuba

B. Dr.

f

ff

Detailed description: This system contains the next seven staves. The Vln. staff is empty. The Vib. staff continues the melodic line with a *f* dynamic. The Pno. staff continues the accompaniment. The Tuba staff is empty. The B. Dr. staff has a rhythmic pattern starting in the eighth measure with a *ff* dynamic. Rehearsal marks '8' are placed above the first measure of the Vln., Vib., Pno., and Tuba staves.

Destierro

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The instruments are Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.).

- System 1 (Measures 15-21):**
 - Vln.:** Rests throughout.
 - Vib.:** Active melodic line with eighth and sixteenth notes.
 - Pno.:** Accompanying chords and bass line with eighth notes.
 - Tuba:** Rests throughout.
 - B. Dr.:** Active rhythmic pattern of eighth notes.
- System 2 (Measures 22-28):**
 - Vln.:** Rests throughout.
 - Vib.:** Continues melodic line.
 - Pno.:** Includes dynamic markings *mf* and *mp*.
 - Tuba:** Rests throughout.
 - B. Dr.:** Continues rhythmic pattern.

Destierro

The musical score is arranged in systems for five instruments: Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.).

- System 1 (Measures 29-35):**
 - Vln.:** Measures 29-35. Starts with a whole rest, then plays a series of eighth notes with accents. Dynamic: *mp*.
 - Vib.:** Measures 29-35. Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic: *mp*.
 - Pno.:** Measures 29-35. Right hand plays eighth notes, left hand plays chords. Dynamic: *mp*.
 - Tuba:** Measures 29-35. Whole rests.
 - B. Dr.:** Measures 29-35. Plays a steady eighth-note pattern.
- System 2 (Measures 36-42):**
 - Vln.:** Measures 36-42. Starts with a whole rest, then plays eighth notes with accents. Dynamic: *mf*.
 - Vib.:** Measures 36-42. Continues the rhythmic pattern.
 - Pno.:** Measures 36-42. Continues the accompaniment.
 - Tuba:** Measures 36-42. Whole rests.
 - B. Dr.:** Measures 36-42. Continues the steady eighth-note pattern.

Destierro

This musical score is for the piece "Destierro" and is divided into two systems. The first system covers measures 43 to 49, and the second system covers measures 50 to 56. The instrumentation includes Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.).

System 1 (Measures 43-49):

- Vln.:** Measures 43-49. Starts with a melodic line in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* appears in measure 45.
- Vib.:** Measures 43-49. Features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, creating a steady pulse.
- Pno.:** Measures 43-49. The right hand plays a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The left hand plays chords, primarily triads and dyads, with some sustained notes.
- Tuba:** Measures 43-49. The staff is empty, indicating the tuba is silent during this section.
- B. Dr.:** Measures 43-49. Plays a consistent eighth-note pattern throughout the system.

System 2 (Measures 50-56):

- Vln.:** Measures 50-56. Continues the melodic line from the first system. A dynamic marking of *mf* appears in measure 52.
- Vib.:** Measures 50-56. Continues the eighth-note pattern. A dynamic marking of *p* appears in measure 52.
- Pno.:** Measures 50-56. The right hand continues with quarter notes. The left hand features more complex chordal textures, including some chords with sustained notes.
- Tuba:** Measures 50-56. The staff is empty.
- B. Dr.:** Measures 50-56. Continues the eighth-note pattern.

Destierro

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 57 to 63, and the second system covers measures 64 to 70. The instruments are Vln., Vib., Pno., Tuba, and B. Dr. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The Vln. part features a melodic line with slurs and accents. The Vib. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Pno. part has a bass line with chords and a treble line with eighth notes. The Tuba and B. Dr. parts play a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the Vib. part at measure 59.

57

Vln.

Vib.

57

57

Pno.

57

Tuba

57

B. Dr.

64

Vln.

Vib.

64

64

Pno.

64

Tuba

64

B. Dr.

mf

Destierro

71

Vln.

Vib.

Pno.

mp

Tuba

B. Dr.

78

Vln.

Vib.

Pno.

mf

Tuba

B. Dr.

mf

Destierro

99

Vln.

Vib.

Pno.

Tuba

B. Dr.

106

Vln.

Vib.

Pno.

Tuba

B. Dr.

mp

fff

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Destierro'. The score is arranged in five systems, each containing staves for Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.). The first system starts at measure 99. The Violin part has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Vibraphone part plays a steady accompaniment of chords. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Tuba and Bass Drum parts provide a rhythmic foundation. The second system starts at measure 106. The Violin part continues its melodic line. The Vibraphone part continues its accompaniment. The Piano part continues its accompaniment. The Tuba part has a melodic line starting in measure 106. The Bass Drum part continues its rhythmic pattern. The dynamic marking *fff* is present in the Bass Drum part at measure 106.

Destierro

The image displays a musical score for the piece "Destierro". The score is arranged in a system with five staves, each representing a different instrument: Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 113 to 119 and the second system covering measures 120 to 126. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violin part begins with a rest in measure 113 and enters in measure 119. The Vibraphone part consists of a steady accompaniment of chords. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. The Tuba part plays a melodic line with eighth notes. The Bass Drum part provides a consistent rhythmic accompaniment with eighth notes.

Destierro

The musical score for 'Destierro' is arranged for a chamber ensemble. It consists of two systems of staves, each starting at measure 127 and 134 respectively. The instruments are Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.).

System 1 (Measures 127-133):

- Vln.:** Melodic line with slurs, starting at measure 127 with a dynamic marking of *f*.
- Vib.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 127 with a dynamic marking of *mp*.
- Pno.:** Accompaniment with chords and slurs, starting at measure 127 with a dynamic marking of *mf*.
- Tuba:** Rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 127 with a dynamic marking of *f*.
- B. Dr.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 127 with a dynamic marking of *f*.

System 2 (Measures 134-140):

- Vln.:** Melodic line with slurs, starting at measure 134 with a dynamic marking of *f*.
- Vib.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 134 with a dynamic marking of *mp*.
- Pno.:** Accompaniment with chords and slurs, starting at measure 134 with a dynamic marking of *mf*.
- Tuba:** Rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 134 with a dynamic marking of *f*.
- B. Dr.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 134 with a dynamic marking of *f*.

Destierro

141

Vln. *f*

Vib. *mp* *mp*

Pno. *mf* *mf*

Tuba *f* *f* *f*

B. Dr. *f* *f*

148

Vln. *f*

Vib. *mp*

Pno. *mf*

Tuba *f*

B. Dr. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Destierro'. The score is arranged in a system with five staves. The instruments are Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The first system (measures 141-147) features a Violin melody starting with a forte (*f*) dynamic, a Vibraphone accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, a Piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a Tuba and Bass Drum accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 148-154) continues the same instrumental textures, with the Violin melody still marked *f*, the Vibraphone *mp*, the Piano *mf*, and the Tuba and Bass Drum *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Destierro

155

Vln. *f*

Vib. *mp*

Pno. *mf*

Tuba *f*

B. Dr. *f*

Detailed description: This page of a musical score, titled "Destierro", covers measures 155 to 160. It features five staves for different instruments: Violin (Vln.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Tuba, and Bass Drum (B. Dr.). The Violin part begins with a melodic line in measure 155, marked with a forte (*f*) dynamic and a slur over the first two measures. The Vibraphone part starts with a rhythmic pattern of eighth notes, marked mezzo-piano (*mp*). The Piano part consists of chords in the right hand and sustained notes in the left hand, marked mezzo-forte (*mf*). The Tuba part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked forte (*f*). The Bass Drum part plays a rhythmic pattern of eighth notes, also marked forte (*f*). The score concludes with a double bar line at the end of measure 160.

Alergia

Reseña:

Esta obra se deriva de la base rítmica de un danzante y su carácter solemne es bastante similar al de cualquier pieza musical de este género. Instrumentalmente la obra está compuesta por una guitarra y una trompeta, ambos instrumentos cumplen funciones protagónicas y de acompañamiento según las necesidades compositivas. La guitarra lleva la base rítmica del danzante aunque en determinados momentos la combina con la melodía. Es importante aclarar que la base rítmica mencionada, es modificada durante ciertos momentos, para crear un efecto de contraste. Por otro lado, la trompeta presenta la mayoría de ideas melódicas, aunque también ejecuta patrones rítmicos que se repiten a manera de motivos en diferentes lugares. Esta obra respeta completamente la velocidad en la que usualmente se interpreta un danzante, por lo que fue compuesta con una velocidad de 48 bpm por cada corchea con punto.

Formato instrumental:

-Guitarra

-Trompeta piccolo en La

Forma:

La obra empieza con la guitarra que marca desde el inicio el carácter y la progresión armónica de la parte A. Tras 8 compases de guitarra sola, la trompeta entra para tocar el tema de esta primera parte, se puede decir que melódicamente esta sección tiene la particularidad de tener una melodía entrecortada que se ejecuta en dos octavas diferentes. La parte B de la obra empieza nuevamente con la guitarra tocando sola, pero esta vez ejecuta el tema mientras realiza al mismo tiempo el acompañamiento armónico (chord melody). La segunda vuelta del tema de la sección B es realizada por la trompeta que repite el tema con algunas variaciones que están relacionadas a cambios dentro de la armonía, finalmente la parte B de la obra termina con un retardando. Posteriormente se vuelve a repetir la parte A, sin embargo esta vez el motivo melódico del tema es cambiado por una versión sincopada aunque se ejecutan las mismas notas. Finalmente se regresa una última vez a la sección B.

Síntesis de la forma:

-Parte A

-Parte B

-Parte A'

-Parte B

Análisis armónico:

La tonalidad de esta obra es Mi menor, aunque durante los primeros compases es difícil intuirlo ya que el primer acorde de la progresión es resultado de un intercambio modal: Sib6. Los siguientes acordes sí pertenecen a Mi menor pero no realizan ningún movimiento que guíe a una resolución que enfatice la tonalidad, recién al final de cada periodo de esta primera parte se resuelve en Mi. La segunda parte es mucho más clara armónicamente, aunque cada cierto tiempo se vuelve a utilizar el acorde de Sib6. Otro detalle que vale la pena destacar de la parte B, es que en momentos específicos se realiza una tonización⁹ hacia la relativa mayor de la tonalidad, es decir Sol mayor, lo que amplía las posibilidades melódicas.

⁹ Modulación corta.

Alergia

Danzante

Score for Piccolo Trumpet in A, Guitar, and Piccolo Trumpet.

Measures 1-5: Piccolo Trumpet in A (rest), Guitar (*mf*).

Measures 6-11: Piccolo Trumpet in A (rest), Gtr. (*f*).

Measures 12-16: Picc. Tpt. (*mp*), Gtr. (*mf*).

Measures 17-21: Picc. Tpt. (*mf*), Gtr. (*f*).

Alergia

23
Picc. Tpt. *mp*

Gtr.

29
Picc. Tpt. *mf*

Gtr. *f*

35
Picc. Tpt.

Gtr.

40
Picc. Tpt. *rit.* *a tempo* *mp*

Gtr. *mf*

45
Picc. Tpt.

Gtr.

Alergia

50 Picc. Tpt. *mf*

50 Gtr. *f*

55 Picc. Tpt.

55 Gtr.

60 Picc. Tpt. *mf*

60 Gtr. *f*

66 Picc. Tpt.

66 Gtr.

71 Picc. Tpt. *rit.*

71 Gtr.

Detailed description: This is a musical score for two instruments: Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.) and Guitar (Gtr.). The score is divided into systems, each containing a Picc. Tpt. staff and a Gtr. staff. The key signature is one sharp (F#). The Picc. Tpt. part features melodic lines with various articulations and dynamics, including accents (>>) and markings for mezzo-forte (mf) and piano (p). The Gtr. part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked with forte (f) dynamics. The score includes measure numbers 50, 55, 60, 66, and 71. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the Picc. Tpt. staff at measure 71. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

Dos días perdidos

Reseña:

Dos días perdidos es un pasillo con alteraciones en la métrica de la base rítmica que caracteriza a este género. Como sabemos el pasillo tiene un compás de 3/4, sin embargo esta obra no solo posee ese compás sino que lo combina con compases en 4/4 (añadiendo una negra a la base rítmica tradicional del pasillo) y compases en 7/8 (añadiendo una corchea). Esta mezcla de compases genera una notoria inestabilidad que contrasta con la base rítmica tradicional del pasillo. El acompañamiento rítmico/melódico es realizado por la guitarra, mientras que el cello ejecuta las diferentes melodías de cada sección.

Formato instrumental:

-Guitarra

-Cello

Forma:

Lo primero que se expone es una introducción que marca los cambios de compases que se realizarán durante toda la obra. Durante esta introducción la guitarra ejecuta el acompañamiento rítmico/armónico, mientras el cello realiza principalmente arpeggios utilizando las notas de cada acorde de la progresión, aunque también incluye ciertas notas cromáticas para llegar a los tiempos fuertes de algunos compases. Después de esto empieza la parte A, donde el cello presenta el tema principal de la obra mientras continúan los cambios de compás, es importante decir que antes de acabar la parte A, se realiza un pequeño juego rítmico entre los dos instrumentos para preparar la entrada de la siguiente parte. La segunda sección o parte B se caracteriza por tener dinámicas más débiles y cambios de compás en momentos específicos (al final de cada frase). Tras finalizar esta sección, la obra vuelve a la parte A y después de esta avanza hacia la parte C, donde podemos encontrar dos temas que se son ejecutados dos veces cada uno pero en diferentes octavas. Finalmente la obra acaba volviendo una última vez a la parte A y después de esta, hay una pequeña coda que retoma la variación rítmica previamente expuesta en la introducción.

Síntesis de la forma:

-Introducción

-Parte A

-Parte B

-Parte A

-Parte C

-Parte A

-Coda

Análisis armónico:

La introducción de este pasillo empieza demostrando el camino armónico que se recorrerá: Sol dórico, además en la corchea extra de cada compás (7/8) se realiza un salto al 4to grado del modo. La progresión que se utiliza en la parte A reafirma la armonía de la obra, los acordes que se utilizan son: Solm – DoM – Lam – Rem – Em7b5. Así mismo la parte B también utiliza acordes que pertenecen al modo en uso, incluidos dos acordes con séptima mayor, la progresión de este segmento es: Solm – FaM – Lam – SibM7 – FaM7. Por otro lado la parte C incluye novedades desde el punto de vista armónico, ya que se realiza una pequeña tonización hacia La dórico, además se realiza un intercambio modal al incluir el acorde de Do menor, la progresión de esta parte de la obra es la siguiente: Solm – Lam – ReM – Solm – DoM – Dom – SibM – Rem – DoM.

Dos Días Perdidos

Pasillo

Diego Paredes Ponce

Guitar

Cello

Gtr.

Vc.

Gtr.

Vc.

Gtr.

Vc.

Dos Días Perdidos

19

Gtr.

Vc.

f

23

Gtr.

Vc.

27

Gtr.

Vc.

mf

31

Gtr.

Vc.

f

36

Gtr.

Vc.

Dos Días Perdidos

40

Gtr.

Vc.

44

Gtr.

Vc.

47

Gtr.

Vc.

51

Gtr.

Vc.

55

Gtr.

Vc.

Dos Días Perdidos

59
Gtr. *59*
Vc. *59*

63
Gtr. *63*
Vc. *63*

67
Gtr. *67*
Vc. *67*

71
Gtr. *71*
Vc. *71*
f

75
Gtr. *75*
Vc. *75*

Dos Días Perdidos

79

Gtr.

Vc.

mf

83

Gtr.

Vc.

88

Gtr.

Vc.

7

Detailed description: This musical score is for the piece 'Dos Días Perdidos'. It is arranged for guitar (Gtr.) and bass (Vc.). The score is divided into three systems. The first system starts at measure 79 and ends at measure 82. The guitar part features a series of chords in the upper register, while the bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The second system starts at measure 83 and ends at measure 87. The guitar part continues with chords, and the bass part maintains its rhythmic pattern. The third system starts at measure 88 and ends at measure 91. In this system, the guitar part has a final chord with a '7' (seventh) chord symbol above it, followed by four measures of whole rests. The bass part also has a final chord followed by four measures of whole rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Feriado Morado

Reseña:

Esta obra parte de la base rítmica del albazo y la utiliza de diferentes maneras, a veces como parte de la melodía, otras como acompañamiento e incluso para transiciones armónicas. Feriado morado es un albazo que utiliza lenguajes musicales que no están relacionados entre ellos por lo que se caracteriza por tener secciones de transición que permiten los cambios de lenguajes. Los dos instrumentos utilizados para esta obra son un vibráfono y un sintetizador. El sintetizador cambia su función dentro de la obra dependiendo de las necesidades de cada segmento, mientras que el vibráfono realiza las melodías y decora con ciertos arreglos. Debido al efecto utilizado para el sintetizador, los timbres de ambos instrumentos se complementan logrando un empaste sonoro llamativo. Otro elemento que se debe mencionar dentro de esta composición es el uso de dinámicas que acentúan el contraste de los lenguajes utilizados.

Formato Instrumental:

-Sintetizador (Efecto Fantasía – “SmartMusic SoftSynth”¹⁰)

-Vibráfono

Forma:

Formalmente esta composición cuenta con tres partes principales: A, B y C. La primera en ser presentada es la parte A donde se puede escuchar el tema principal de la obra, en esta primera exposición de la parte A el piano comienza tocando el tema y en una segunda vuelta del mismo tema se incorpora el vibráfono. La siguiente parte en ser ejecutada es la B, esta se caracteriza por tener una armonía completamente diferente a la de la parte A y por tener dinámicas bastante débiles. En esta parte es el vibráfono el encargado de tocar los dos temas que aquí se presentan, mientras que el piano se aleja de la base rítmica del albazo. Después volvemos a la parte A donde se vuelve a presentar por duplicado el tema principal de la obra, que esta vez es ejecutado por el vibráfono. Tras este segmento se ingresa a la parte C, donde se mantiene el lenguaje musical de la parte A pero donde ambos instrumentos ejecutan ostinatos rítmicos propios que crean una sensación de caos.

¹⁰ Banco de sonidos del programa Finale versión 2014.

Síntesis de la forma:

-Parte A

-Parte B

-Parte A

-Parte C

-Parte A

-Parte B

-Coda

Análisis armónico:

Como fue mencionado antes, esta obra se caracteriza por el uso de dos lenguajes musicales: hexafonía (escala de tonos enteros) y modalidad. En las partes A y C se utiliza la escala de tonos enteros, aunque no la misma; ya que mientras en la parte A se usan las notas: Solb, Lab, Sib, Do, Re, Mi, en la parte C : Fa, Sol, La, Si, Do#, Re#. Por otro lado la parte B de la obra utiliza el tercer grado de Mib mayor como centro tonal, es decir Sol frigio. La progresión armónica de esta sección es: Solm7 – Fam7 – Solm7 – Lasus4 y al acabar la exposición del segundo tema se añade el acorde Sib6. Es importante decir que para volver a la armonía de la escala de tonos enteros, se realiza una transición utilizando una nota común con el acorde de Lasus4.

Feriado Morado

Albazo

Diego Paredes

♩. = 87

Vibraphone

Musical score for Vibraphone, measures 1-5. The score consists of three staves: a top staff with rests, a middle staff with a melodic line, and a bottom staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 87. Dynamics include *ff* in the middle and bottom staves.

Vib.

Musical score for Vibraphone, measures 6-10. The score consists of three staves. Measure 6 is marked with a '6' above the staff. The top staff has rests. The middle and bottom staves continue the melodic and rhythmic lines from the previous system. Dynamics include *f* and *ff*. A *rit.* marking is present above the middle staff.

Vib.

Musical score for Vibraphone, measures 11-15. The score consists of three staves. Measure 11 is marked with an '11' above the staff. The top staff has rests. The middle and bottom staves continue the melodic and rhythmic lines. Dynamics include *ff*. A *a tempo* marking is present above the middle staff.

Feriado Morado

Vib. 16

Vib. 21

Vib. 26

ff

f

f

mf

mf

mf

Feriado Morado

Vib. 31

Vib. 36

Vib. 41

Feriado Morado

Vib. 46

Vib. 51

Vib. 56

Feriado Morado

61 *rit.*

Vib.

66 *a tempo*

Vib.

ff

71

Vib.

Feriado Morado

Vib. 76 *ff*

76 *ff*

76 *ff*

Vib. 81 *ff* *ff*

81 *ff* *ff*

81

Vib. 86 *fff* *fff* *ffff*

86 *fff* *fff* *ffff*

Feriado Morado

Vib. 91

fff

Vib. 96

Vib. 101

Feriado Morado

Vib. 106

ff

f

f

Vib. 111

f

Vib. 116

ff

ff

ff

Feriado Morado

Vib. 136 *rit.* *a tempo* *ff*

Vib. 141

Tres minutos de lluvia

Reseña:

Esta composición es una bomba donde se respeta la base rítmica de este género tradicional, esta base es ejecutada por instrumentos de percusión que se fusionan para crear un colchón rítmico para las intervenciones de los otros instrumentos presentes. Los instrumentos de percusión que forman parte de la obra son: cununos, bomba y güiro. Por otro lado se puede evidenciar la presencia de un vibráfono cuya función principal es marcar la armonía de los diferentes pasajes, aunque también ejecuta una melodía importante. También es parte de la instrumentación un bajo eléctrico que se encarga de realizar las líneas graves, lo hace ejecutando un bajo caminante que no siempre utiliza los tonos de los acordes utilizados. Finalmente se debe mencionar la presencia de una trompeta en Sib, cuya función es la de tocar las ideas melódicas.

Formato instrumental:

-Trompeta en Sib

-Vibráfono

-Bajo eléctrico

-Güiro

-Cununos

-Bomba

Forma

Tres minutos de lluvia presenta una forma sencilla donde existen tres secciones principales. Todo empieza con una introducción donde se puede apreciar a los instrumentos ir entrando uno a uno en el siguiente orden: cununos, güiro, bomba, vibráfono, bajo y trompeta. Cuando ya están todos los instrumentos se llega a la parte A, que se caracteriza por tener tres ideas melódicas, la primera y tercera de estas ideas son ejecutadas por la trompeta, mientras que la segunda por el vibráfono. En esta sección podemos encontrar dinámicas medias y una base armónica que varía muy poco durante las diferentes melodías. Después de A, seguimos a la parte B de la composición donde se puede apreciar dinámicas más fuertes y una melodía que se repite varias veces.

Síntesis de la forma:

-Introducción

-Parte A

-Parte B

-Parte A

-Parte B'

Análisis armónico:

Esta composición está escrita en el modo Lidio de Fa, esto se puede evidenciar en la introducción donde a través de los acordes de Fa mayor y Mi menor se establece la armonía. Cuando empieza la parte A se añade un acorde extra a los acordes ya mencionados, el acorde es Re mayor, debemos aclarar que es un acorde resultante de un intercambio modal. Durante la exposición del segundo y tercer tema de la parte A se realiza la siguiente progresión: FaM – Mim – ReM – DoM – Solm. Por otro lado la armonía de la parte B de la composición muestra el uso de dominantes secundarias que resuelven a acordes que pertenecen a la armonía de Fa lidio, la secuencia de acordes es: FaM – ReM – SolM – MiM – Lam – SolM – DoM – FaM.

Tres minutos de lluvia

Bomba

Diego Paredes

Trumpet in B \flat

Vibraphone

Electric Bass

Rattle

Conga Drums

Accessories

8

B \flat Tpt.

8

Vib.

8

E.B.

8

C. Dr.

8

Acc.

Tres minutos de lluvia

15

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

f

22

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

29

B \flat Tpt.

Vib.

mf

E.B.

C. Dr.

Acc.

36

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

43

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

mf

mf

50

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

57

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

64

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

71

B \flat Tpt. *p*

Vib. *mf*

E.B.

C. Dr.

Acc.

78

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

85

B \flat Tpt. *mf*

Vib. *mp*

E.B.

C. Dr.

Acc.

92

B \flat Tpt.

Vib. *mp*

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

99

B \flat Tpt. *mf*

Vib. *mp*

E.B.

C. Dr.

Acc.

106

B \flat Tpt. *f*

Vib. *f*

E.B. *f*

C. Dr. *f*

Acc. *f*

Tres minutos de lluvia

113

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

f

120

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

127

B \flat Tpt. *mf*

Vib. *mf*

E.B. *mf*

C. Dr. *mf*

Acc. *mf*

134

B \flat Tpt.

Vib. *mf*

E.B. *mf*

C. Dr. *mf*

Acc. *mf*

Tres minutos de lluvia

141

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

148

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

p

mf

Tres minutos de lluvia

155

B \flat Tpt. *mf*

Vib. *mp*

E.B.

C. Dr.

Acc.

162

B \flat Tpt.

Vib. *mp*

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

169

B \flat Tpt. *mf*

Vib. *mp*

E.B.

C. Dr.

Acc.

176

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Tres minutos de lluvia

The image displays a musical score for the piece "Tres minutos de lluvia". The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system covers measures 183 to 189, and the second system covers measures 190 to 196. The instruments are: Bb Tpt. (B-flat Trumpet), Vib. (Vibraphone), E.B. (Euphonium), C. Dr. (Conga Drum), and Acc. (Acoustic Drum). The music is written in 4/4 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *f* (forte) is present throughout. The Bb Tpt. part has a melodic line with some chromaticism. The Vib. part plays a steady eighth-note accompaniment. The E.B. part provides a harmonic foundation with a similar eighth-note pattern. The C. Dr. and Acc. parts play a consistent eighth-note accompaniment, with the Acc. part featuring a slight delay in some measures. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Tres minutos de lluvia

197

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

f

204

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

f

Tres minutos de lluvia

211

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

218

B \flat Tpt.

Vib.

E.B.

C. Dr.

Acc.

Presentimiento

Reseña:

Presentimiento es un pasillo que fue compuesto para ser ejecutado por el trío quiteño de música tradicional ecuatoriana “Kunturi”, es por esto que su formato instrumental está sujeto a las posibilidades instrumentales del grupo. El claro protagonista de esta obra es el requinto, que se encarga de realizar diferentes melodías y arreglos, además se debe mencionar la presencia de la guitarra cuya función es marcar la armonía del tema y el bajo eléctrico que ejecuta la base rítmica y algunas llamadas¹¹. Por otro lado este pasillo cuenta con la presencia de un tenor que canta las melodías de las estrofas y coros. Como se puede observar el formato instrumental corresponde al de un típico trío de música ecuatoriana. Sobre la letra de esta composición, se puede decir que corresponde a una experiencia personal relacionada a los sentimientos de olvido y desamor, temas que poco innovan con las típicas líricas de este ritmo tradicional.

Formato instrumental:

-Requinto

-Bajo eléctrico

-Guitarra

-Tenor

Forma:

Esta composición empieza con una introducción donde el requinto presenta un tema que se repetirá dos veces más durante la obra, la introducción es corta ya que cuenta con 8 compases, después de esta se sigue directo a la estrofa. Ya en la estrofa la voz realiza dos melodías importantes, la primera que está en modo mayor y la segunda en menor, es necesario aclarar que la segunda melodía de la estrofa también funciona como un tipo de pre coro. Por otro lado la primera aparición del coro es bastante corta debido a que se presenta el tema una sola vez. Tras el coro se vuelve a la introducción y después a la estrofa. La siguiente parte en ser ejecutada es un solo que el requinto ejecuta sobre la armonía de la introducción, finalmente la obra vuelve al pre coro y después al coro donde se presenta su tema dos veces.

¹¹ Línea melódica típica del pasillo que permite el traslado de un acorde a otro de forma fluida.

Síntesis de la forma:

-Introducción

-Estrofa

-Pre coro

-Coro

-Introducción

-Estrofa

-Pre coro

-Coro

-Solo

-Pre coro

-Coro

Análisis armónica:

Esta obra está en la tonalidad de Fa mayor, aunque por momentos modula a su relativa menor en Re. La introducción utiliza justamente los acordes de Fa mayor y Re menor, mientras que la melodía, ejecutada por el requinto, está formada por las notas de la escala pentatónica menor de Fa. Durante la estrofa se mantiene la misma progresión de acordes y escala. El pre coro de la obra tiene la siguiente progresión: SibM – DoM – FaM – SolM – LaM, como se puede ver Sol mayor y La mayor son acordes prestados de otro modo. En una segunda exposición de la melodía del pre coro, se realiza un pequeño cambio donde se sustituye el acorde de Fa mayor por Re menor. Para terminar, se debe decir que la progresión de acordes del coro no añade ninguna novedad armónica: FaM – LaM – Rem.

Presentimiento

Requinto Guitar *mf*

Electric Bass *mf*

Tenor

Classical Guitar *mf*

Req. 6 *mp*

E.B.

T 6

Cl. Gtr. 6 Cuen to los dí as tam bien no ches

Req. 12 *pp*

E.B.

T 12 con su luz fi jo la mi ra

Cl. Gtr. 12

Presentimiento

Req. 15

E.B.

T. 15

Cl. Gtr. 15

Quie ro ver te so lo tú que ro po der te ner te y ad mi

Req. 19

E.B.

T. 19

Cl. Gtr. 19

rar te a sí que ro po der te ner te y ser fe liz al fin

Req. 25

E.B.

T. 25

Cl. Gtr. 25

que ro po der te ner te y ad mi rar te a sí que ro pe ro no pue do se guir por

Presentimiento

31

Req. *mp*

E.B. *f*

T

Cl. Gtr. *f*

37

Req. *mp* *mf*

E.B. *mf*

T

Cl. Gtr.

43

Req. *mf*

E.B.

T

Cl. Gtr. *mf* *f*

siem prea sí *f* go tus pa sos i gual te vas ya

sien to lo que pa sa ral fi nal

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Presentimiento'. It is arranged for Requiem (Req.), E.B. (Electric Bass), Tenor (T), and Cl. Gtr. (Classical Guitar). The score is divided into three systems. The first system (measures 31-36) features a Requiem part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, an E.B. part with a forte (*f*) dynamic, and a Cl. Gtr. part with a forte (*f*) dynamic. The Tenor part has lyrics: 'siem prea sí', 'go tus pa sos i gual te vas ya'. The second system (measures 37-42) features a Requiem part with mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics, an E.B. part with mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a Cl. Gtr. part. The Tenor part has lyrics: 'sien to lo que pa sa ral fi nal'. The third system (measures 43-48) features a Requiem part with mezzo-forte (*mf*) dynamic, an E.B. part, and a Cl. Gtr. part with mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamics. The Cl. Gtr. part includes a triplet of eighth notes in measure 46. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Presentimiento

49

Req. *mp* *pp*

E.B. *mf*

T

Cl. Gtr.

Cuen to los dí as tam bien no ches con su luz fi jo la

54

Req.

E.B.

T

Cl. Gtr.

mi ra Quie ro ver te so lo tu

57

Req. *mp*

E.B.

T

Cl. Gtr.

quie ro — po der te ner te — y ad mi rar te a sí — quie ro — po der te ner te — y ser fe

Presentimiento

Req. 63

E.B.

T

Cl. Gtr.

63

8

liz al fin que ro — po der te ner te — y ad mi rar te a si —

mp

Req. 69

E.B.

T

Cl. Gtr.

69

8

que ro — pe ro no pue do — se guir por siem prea si si go tus pa sos i

mp

Req. 75

E.B.

T

Cl. Gtr.

75

8

gual te vas — ya sien to lo que pa sa ral fi nal —

mp

Presentimiento

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves. The instruments are Requiem (Req.), E.B., T., and Cl. Gtr. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The first system covers measures 81-85, the second system covers measures 86-90, the third system covers measures 91-95, and the fourth system covers measures 96-100. The Requiem part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The E.B. part provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. The T. part is mostly silent, with some rests. The Cl. Gtr. part plays a complex, rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Presentimiento

97

Req. *mp*

E.B.

T

Cl. Gtr.

97

8

quie ro — po der te ner te — y ad mi rar te a sí — quie ro — pe ro no pue do — se guir por

103

Req. *mp*

E.B. *mf*

T

Cl. Gtr.

103

8

siem prea sí *mf* go tus pa sos i gual te vas — ya

109

Req. *mp* *mf* *mp*

E.B.

T

Cl. Gtr.

109

8

sien to lo que pa sa ral fi nal — si go tus pa sos i

Presentimiento

115

Req.

E.B.

T

Cl. Gtr.

mp

gual te vas ya sien to lo que pa sa ral fi nal

The musical score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four staves: Requiem (Req.), E.B., Tenor (T), and Classical Guitar (Cl. Gtr.). The Requiem part starts at measure 115 and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The E.B. part provides a bass line with a triplet of eighth notes. The Tenor part has a vocal line with lyrics. The Classical Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The lyrics are: 'gual te vas ya sien to lo que pa sa ral fi nal'. The dynamic marking *mp* is placed above the Requiem staff.

Los Peleones

Reseña:

Esta obra está realizada a partir de la base rítmica distintiva de un andarele, por eso se utiliza un compás de 2/4. Como todo andarele, esta obra cuenta con el protagonismo de una marimba que acompaña a las diferentes melodías, y establece la base rítmica. Las melodías de cada parte de la composición están hechas por un saxofón soprano y una trompeta en Do, por momentos ambos instrumentos se complementan realizando armonías y en otros momentos contrapuntos sencillos. La línea grave es realizada por una tuba que utiliza motivos específicos en cada segmento de la composición. Además de los instrumentos mencionados, la obra tiene una sección rítmica compuesta por un bombo y varios cununos, las líneas rítmicas van aumentando su intensidad a medida que avanza la obra por lo que son muy importantes para su desarrollo.

Formato instrumental:

-Saxofón soprano

-Trompeta en Do

-Marimba

-Tuba

-Cununos

-Bombo

Forma:

Esta composición empieza con una introducción donde el saxofón realiza un pequeño solo que es complementado por apariciones intermitentes de la trompeta; una vez acabado el solo del saxo, la marimba ejecuta 8 compases donde anticipa la armonía de la siguiente sección. Ya en la parte A la trompeta realiza una primera vuelta de la melodía mientras es acompañada por el resto de instrumentos, luego el saxofón realiza la misma melodía y ahora la trompeta acompaña con una segunda línea melódica que le da un carácter contrapuntístico a la sección. La parte B empieza otra vez con la marimba estableciendo la progresión armónica a través de varios arpeggios, sin embargo esta vez es acompañada solamente por la sección rítmica, luego la trompeta realiza la melodía de

esta segunda parte; primero sola y luego siendo armonizada por una línea del saxofón. Posteriormente se ejecuta dos veces más la melodía de la parte A, aunque esta vez el acompañamiento de la sección rítmica es más agresivo ya que se realizan figuraciones más breves y con acentos. Finalmente el saxofón realiza un solo que dura tres vueltas de la progresión armónica de la parte A.

Síntesis de la forma:

-Introducción

-Parte A

-Parte B

-Parte A'

-Solo

-Parte A'

Análisis armónico:

Armónicamente esta obra utiliza dos progresiones que están dentro de la tonalidad de Mi menor. La primera progresión es de cuatro acordes, y en ella la única novedad que se puede encontrar es un intercambio modal donde se utiliza el cuarto grado del modo dórico, la progresión es: Mim7 – Rem7(11) – Sol7 – La7. La segunda progresión de acordes es más larga y también en ella se encuentra el cuarto grado mayor, aunque aquí resuelve directamente a menor, la progresión es: Mim7 – La7 – Lam – DoM – Re7 – DoM – Re7 – SolM – LaM.

Los Peleones

Andarele

Diego Paredes

Musical score for the first system, measures 1-7. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- Soprano Sax:** Starts with a *mf* dynamic. Measures 1-2 contain eighth notes. Measure 3 has a triplet of eighth notes. Measures 4-7 continue with eighth notes and triplets.
- Trumpet in C:** Measures 1-2 are rests. Measure 3 has a half note with a *mf* dynamic. Measures 4-7 are rests.
- Marimba:** Measures 1-7 are rests.
- Tuba:** Measures 1-7 are rests.
- Conga Drums:** Measures 1-7 are rests.
- Bass Drums:** Measures 1-7 are rests.

Musical score for the second system, measures 8-14. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- S. Sx.:** Measure 8 has a half note. Measures 9-11 have triplet eighth notes. Measures 12-14 have eighth notes with accents.
- C Tpt.:** Measure 8 has a half note. Measures 9-11 are rests. Measures 12-14 have eighth notes with accents.
- Mrb.:** Measures 8-14 are rests.
- Tuba:** Measures 8-14 are rests.
- C. Dr.:** Measures 8-14 are rests.
- B. Dr.:** Measures 8-14 are rests.

Los Peleones

15

S. Sax.

C. Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

22

S. Sax.

C. Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

Los Peleones

29

S. Sax. *mf*

C Tpt. *mp*

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

36

S. Sax. *mf*

C Tpt. *mf*

Mrb.

Tuba *f*

C. Dr. *mf*

B. Dr. *f*

Los Peleones

43

S. Sax. *ff*

C Tpt. *mf* *ff*

Mrb. *ff* *ff*

Tuba *ff*

C. Dr. *mf* *ff*

B. Dr. *f* *ff*

50

S. Sax.

C Tpt.

Mrb. *f*

Tuba

C. Dr. *mf*

B. Dr. *f*

Los Peleones

57

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

mf

f

64

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

mf

mf

Los Peleones

71

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

78

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

Los Peleones

85

S. Sax. *f*

C Tpt. *mf*

Mrb. *f*

Tuba *f*

C. Dr. *mf*

B. Dr.

92

S. Sax.

C Tpt. *ff*

Mrb. *f*

Tuba *f*

C. Dr. *mf*

B. Dr.

Los Peleones

99

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

106

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

f

f

mf

Los Peleones

113

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

f

f

mf

120

S. Sx.

C Tpt.

Mrb.

Tuba

C. Dr.

B. Dr.

f

mf

f

f

mf

Los Peleones

127

S. Sax. *f*

C Tpt. *mf*

Mrb. *f*

Tuba *f*

C. Dr. *mf*

B. Dr.

134

S. Sax. *ff* *f*

C Tpt. *ff* *f*

Mrb. *ff* *f*

Tuba *ff* *f*

C. Dr. *ff* *f*

B. Dr. *ff* *f*

Conclusiones

Con base al trabajo realizado durante la composición de las 9 obras del presente trabajo compositivo, puedo afirmar con toda seguridad que los ritmos tradicionales del Ecuador son ricos en todo tipo de aspectos musicales. La base rítmica, armonía, estructura melódica, acompañamiento e instrumentación de cada uno de los ritmos con los que se trabajó, demuestran que los ritmos tradicionales ecuatorianos son una fuente inagotable de recursos a partir de los cuales se puede innovar.

Por otro lado, el uso de los diferentes lenguajes musicales alternativos, permitió ampliar las posibilidades musicales en cada obra compuesta. Es decir que la fusión de la base musical ecuatoriana con los lenguajes utilizados, dio como resultado un espacio para experimentar. Gracias a esto durante la composición de cada obra, generalmente pude desarrollar las ideas de forma fluida, todo esto nos muestra que la música no tiene fronteras y la fusión musical es algo natural.

Para finalizar puedo decir con toda seguridad, que la música tradicional ecuatoriana está en buenas manos, ya que son muchos los músicos que han entendido la importancia de su investigación, ejecución y **desarrollo**. En la actualidad existen diferentes agrupaciones musicales y solistas que han llevado a la música tradicional ecuatoriana a los oídos de personas que no sabían de su existencia, y ese es justamente el objetivo de este trabajo compositivo.

Bibliografía

- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Salgado, L. (1952). *Música vernácula ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Ecuador Debate*, 84, 177-191.
- Castillo, P. (2015). *La música nacional se renueva con las fusiones de ritmos*. El Comercio. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/>
- Mancero, D. (2013). *Manual para la organización y el funcionamiento de las bandas musicales estudiantiles*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Guerrero, P (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*.
- Levin, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Ramírez, A. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música cultura y pensamiento*, 2(2), 113-123.
- Ramírez, A. (2012). El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes. *Música cultura y pensamiento*, 4(4), 89-100.
- Juárez, M. (2010). *Historia de la Música Universal: desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Quito: Universidad de los Hemisferios.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador