



## **UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

### **Escuela de Artes Musicales y Sonoras**

#### **Presentación Artística con Componente de Investigación**

##### **Nombre del proyecto**

Recital pianístico de música minimalista usando el yumbo, danzante y el fox incaico, como estructura y caracterización de las composiciones.

Previo la obtención del Título de:

**Licenciado en Artes Musicales y Sonoras.**

Autor:

Elio Eliezer Santana Palma

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

## **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Elio Eliezer Santana Palma, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y Sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos. 4

## **Miembros del tribunal de defensa**

Nombre del Tutor

Dr. Adina Margarita Izarra de Riera

Dr. Norberto Bayo

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

Magister. Roberto Moscoso

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

## **Recital pianístico de música minimalista usando el yumbo, danzante y el fox incaico, como estructura y caracterización de las composiciones**

### **Resumen**

Con base en las piezas *In C* por T. Riley; *Comptine d'un autre été - L'après-midi* por Yann Tiersen; y en los trabajos de Gerardo Guevara *Danzante del destino*; *Apamuy Shungo* y Constantino Mendoza *La canción de los Andes*, se materializará un recital para piano de piezas minimalistas con texturas andinas influenciadas en el yumbo, danzante y fox incaico (música andina). Para tales efectos, se analizarán cualitativamente las piezas ya nombradas tomando en consideración sus estructuras armónicas, melódicas y rítmicas abstrayendo las características más relevantes de estos objetos de estudio, dando como resultado una fusión de estilos equilibrada en la que el minimalismo, o disciplina que usa un mínimo de elementos para crear ciertos ejercicios creativos, eclipse a las citadas danzas que aportan textura y contexto a la creación.

Palabras claves: Minimalismo musical, Música Andina, yumbo, danzante y Fox incaico

**Piano recital of minimalist music using the yumbo, danzante and fox incaico  
as structure and characterization of the compositions.**

Name: Elio Santana Palma-School of Sound Arts

Contact email: elio.santana@uartes.edu.c

**Abstract**

Based on the pieces *In C* by T. Riley; *Comptine d'un autre été - L'après-midi* by Yean Tiersen; and on the works of Gerardo Guevara *Danzante del destino*; *Apamuy Shungo* and Constantino Mendoza *La canción de los Andes*, a recital for piano will be given with minimalist pieces with andean textures influenced by yumbo, danzante and fox incaico (Andean music). These pieces already mentioned will be qualitatively analysed taking into consideration their harmonic, melodic and rhythmic structures, abstracting the most relevant characteristics of these objects of study, resulting in a balanced fusion of styles in which minimalism, or a discipline that uses a minimum of elements to create certain creative exercises, eclipses the aforementioned dances that provide texture and context to the creation.

Key words: Musical Minimalism, Andean Music, yumbo, danzante, fox incaico

## **Agradecimientos,**

- A mis padres, por el apoyo moral y económico que fueron pilares importantes para mantener la carrera en pie.
- A mis hermanos.
- A mi tutora, Dra. Adina Margarita Izarra de Riera por haberme terminado de formar en esta última etapa de pre-grado.
- Al Dr. Andrey Astaiza, por ser quien me permitió ingresar a la Universidad de las Artes y ser escuchado.

## Índice

1	Introducción	9
1.1	Antecedentes	10
1.2	Hacia una aproximación conceptual del minimalismo	12
1.2.1	El minimalismo musical, breve historia de interés	14
1.2.3	Aproximación a detalles técnicos del yumbo, danzante y fox incaico	18
1.2.3.1	Sobre yumbo	20
1.2.3.2	Sobre danzante y su relación con el yumbo	22
1.2.3.3	Sobre fox incaico	23
1.3	Justificación	24
1.3.1	Objetivos	25
2	Marco Teórico, análisis de las piezas referenciadas	26
2.1	Análisis temático de la pieza <i>In C</i> por Terry Riley	26
2.1.2	Análisis de los diseños melódicos y la dirección del fraseo de <i>In C</i>	28
2.1.3	Análisis armónico	33
2.1.4	Análisis rítmico	36
2.2	Análisis temático de <i>Comptine d'un autre été</i>	38
2.2.1	Análisis melódico	42
2.2.2	Análisis armónico y ritmo armónico.	45
2.2.3	Análisis rítmico	45
2.3	Análisis temático del yumbo <i>Apamuy Shungo</i> por Gerardo Guevara	47
2.3.1	Análisis melódico	51
2.3.2	Análisis armónico y del consecuente ritmo armónico	54
2.3.3	Análisis rítmico	58
2.4	Análisis temático de <i>Danzante del destino</i> por Gerardo Guevara.	59
2.4.1	Análisis melódico	64
2.4.2	Análisis armónico y del consecuente ritmo armónico	66
2.5	Análisis y resumen de los elementos ya estudiados encontrados en la <i>Canción de las Andes</i> por Constantino Mendoza.	67
3	Explicación de las piezas, breve introducción al contexto	72
3.1	<i>El brujo</i> , basada en el yumbo por Elio Santana	73
3.2	<i>Aquel quién danza</i> , basada en el danzante por Santana	76
3.3	<i>La venganza del zorro</i> , basada en el fox incaico	78
4	Conclusiones	81
4.1	Recomendaciones	82
5	Bibliografía principal	84
5.1	Bibliografía secundaria	87
6	Anexos a los PDF(S) de las partituras.	Desde la Pág. 89



## 1. Introducción.

Es necesario previo al desarrollo de cualquier ejercicio compositivo tener claro los conceptos funcionales, pero sobre todo necesarios, para llevar a cabo dicha tarea. Ineludiblemente, la terminología, etimología, y acepciones de las palabras son de imperativa utilidad para la asimilación del significado final de una palabra acorde al contexto. Por lo que en un primer momento será menester estudiar a manera general el término *minimalismo* y *a posteriori* poder articularlo con la música cimentando el concepto de música minimalista. Finalmente, por el momento, no es urgente profundizar sobre la teoría; sino, tener las herramientas necesarias para la composición de las obras.

Sin embargo, paralelamente se sugiere tener una observación histórica de la música minimalista. Este cerco investigativo también se aplica al estudio de los dos únicos compositores que se enfatizan en esta tesis, Terry Riley y Yann Tiersen; así, se puede dar origen a una comparación de dos pensamientos, el americano y el europeo respectivamente. Lo anterior enriquece superlativamente lo referente al proceso analítico y creativo. Pues el *danzante*, una de las piezas del concierto rescata a estos dos compositores de distinta ideología.

No obstante, cualquier intento de composición, otros investigadores ya lo habrán pensado o realizado. Y no precisamente, componiendo en lo absoluto música minimalista pues también han de haber abordado la fusión con otros géneros que no necesariamente indaguen sobre la fusión del *minimalismo* —independientemente del lugar de origen— con la música andina. En contraste, de ser así, habría ciertas originalidades al momento de componer música. En sumo, estos antecedentes servirán para darse una idea del cómo otros músicos entienden el concepto de fusión entre estilos.

En fin, la música minimalista y el concepto del minimalismo son términos con muchas definiciones que se irán aclarando y direccionando en este proyecto de titulación, con énfasis en la asimilación de conceptos y estudio de piezas para una posterior composición dotada de cierto nivel de madurez necesaria para una presentación artística. Y por supuesto, se expondrán trabajos de estudiantes, profesores y escritores melómanos interesados en descubrir la complejidad de la simpleza; sin embargo, que también se encuentran buscando la manera de hacer coexistir dos estilos de forma balanceada como es el caso de esta propuesta artística con componente investigativo.

## 1.1 Antecedentes.

Daniel de Mendoza Lozano <sup>1</sup> compositor y músico colombiano ya ha estado abordando el minimalismo en sus composiciones basándose en la música tradicional y el jazz. Esto, para la sustentación de su trabajo de grado, titulado *Simples paisajes: Minimalismo Latinoamericano*. Sin embargo, trabaja la música andina desde una mirada geológica con respecto a Los Andes Colombianos. No obstante, su visión no está completamente enfocada a la música andina, sino también, en elementos jazzísticos que poco son de utilidad para el presente proyecto.

Otra presentación con componente investigativo que se llevó a cabo en el 2019 es la de Martín Iván Lara Alvarado, egresado de la escuela de música U.D.L.A <sup>2</sup> quien también aborda el concepto del minimalismo en sus composiciones; sin embargo, usa una instrumentación basadas en cuerdas; específicamente en el formato de cuarteto. No es menos interesante decir que, este trabajo compositivo fue inspirado en las composiciones *In C*; y *Tubular Bells* de Terry Riley y Mike Oldfield respectivamente<sup>3</sup>. Como resultado, el músico nos exhorta a sentir la influencia de estos compositores a consecuencia de un análisis melódico y armónico de dichos trabajos musicales.

En contraste, ninguno de los dos trabajos anteriores trabaja tan cerca el minimalismo de la música andina; como el de Andrei Pacheco Astudillo<sup>4</sup> que, en su tesina (trabajo de grado) “Aplicación musical del minimalismo como elemento conceptual en ritmos ecuatorianos: Capishca, Sanjuanito, Yumbo”; analiza y determina la conexión entre la música étnica y el minimalismo. Es a *grosso* modo una investigación similar a la planteada en este proyecto, diferenciados solo porque Pacheco no aborda la composición, sino más bien, un estudio etnomusicológico de la música y sus posibilidades minimalistas.

---

<sup>1</sup> Daniel de Mendoza Lozano, *Simples paisajes: Minimalismo Latinoamericano* (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana, 2018), 5-7. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35532/Trabajo%20de%20Grado%20Final%20Revisado%20-%20Daniel%20de%20Mendoza.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

<sup>2</sup> Martín Alvarado, Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en composición (Quito: UDLA, María Terteryan (Ed), 2019), 1-8 disponible. <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/10553/1/UDLA-EC-TLMU-2019-11.pdf>

<sup>3</sup> Martín Alvarado, Trabajo de Titulación... 9-13.

<sup>4</sup> Andrei Pacheco Astudillo, *Aplicación musical del minimalismo como elemento conceptual en ritmos ecuatorianos: Capishca, Sanjuanito, Yumbo* (Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca, facultad de artes, 2012).

En sumo, como se ha podido evidenciar la indagación sobre la presencia del minimalismo en la música andina especialmente la propuesta por Andrés Astudillo es más común de lo esperado. Así, el concepto de minimalismo como género musical, es fácilmente transmutado a una técnica compositiva. A su vez, la música andina puede servir de estructura y caracterización para otras obras. Finalmente, la relación que existe entre el minimalismo y la música andina (en forma general), está bastante presente en las tesinas nombradas.

## 1.2 Hacia una aproximación conceptual del minimalismo

Ahora bien, para un primer acercamiento a la definición de la expresión *minimalismo* es imperativo proceder por medio de la etimología, la acronimia y el neologismo del término estudiado. Esto, si lo que se quiere es una definición poco restrictiva para aplicarla a múltiples disciplinas. A continuación, resulta indispensable al momento de contextualizar el *minimalismo* al arte musical dando finalmente con el objeto de estudio de esta investigación, *la música minimalista*. Así, “para poder adentrarnos en la extensión semántica del término minimalismo, un primer paso ineludible consiste en acudir a los diccionarios” (Elena Sánchez Felipe, 2016)<sup>5</sup>.

En lingüística, la acronimia es el “procedimiento para la formación de palabras mediante la unión de letras o sílabas del principio y el fin de dos o más palabras que forman una expresión”<sup>6</sup> (Oxford Lenguajes). De allí que, el término *minimalismo* está formado por el vocablo inglés, *minimal* y el sufijo latino *ismo* que se traduce como doctrina. No obstante, como se trata de un elemento con raíces de dos lenguas diferentes se convierte en un neologismo (Oxford Lenguajes). En principio por acronimia, se aprecia que el *minimalismo* es una escuela que se debió imponer en algún momento de la historia del arte en la que usan elementos mínimos, o pequeños recursos para su consecutivo desarrollo.

---

<sup>5</sup> Elena Sánchez, El concepto de minimalismo en Arte y Publicidad. *Herramientas para la diferenciación conceptual*, Trabajo de fin de Grado en Publicidad y Relaciones Públicas (Segovia: Universidad de Valladolid, 20 de julio del 2016), 11. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18645/TFG-N.%20568.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>6</sup> Oxford Lenguajes (Diccionario Online), *Acronimia* (S.l, consultado el 29 de Sept. de 20). <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

Un estudio etimológico<sup>7</sup> de la palabra *minimalismo* es la que separa sus componentes léxicos en: *minimun, alis (e) ismo*. El elemento *alis* relaciona e involucra directamente a lo “mínimo” con la “doctrina”. Por ende, gramáticamente hablando, esta resolución corrobora que el *minimalismo* es un conjunto de reglas o enseñanzas dónde se usan los elementos mínimos o pequeñas ideas para formar otras más complejas. Finalmente, ambas técnicas lingüísticas, tanto la acronimia como etimológica solo dan una aproximación gramatical y semántica de la palabra en cuestión. Esto último se asemeja a las interpretaciones por Elena Sánchez sobre el minimalismo:

Precisamente es esta misma arbitrariedad la que sospechamos preside el uso del calificativo minimalista cuando se aplica selectivamente a la publicidad...<sup>8</sup>

Así, para la autora la arbitrariedad es una forma de subjetividad e interpretación de definiciones. Es menester recalcar que en principio solo se busca la definición más pura de la palabra *minimalismo* para posteriormente poder aplicarla en cualquier rama del arte. Hasta el momento, con lo analizado aquí y comparado — en términos gramaticales— con la musicóloga Elena Sánchez sirve para dar con una definición general de la palabra *minimalismo*; es decir, el uso de pequeñas ideas para generar un resultado exponencialmente diferente, sin embargo, conservando la integridad estructural de estos mínimos elementos.

En contraste con las indagaciones de E. Sánchez, es urgente encontrar por lo pronto una conceptualización y, por consiguiente, una convención de la acepción sobre el término *minimalismo*. Para lograr esto, hay que apresurarse a contextualizar musicalmente la ya reiterada palabra. Por lo que a partir de este momento el objeto de estudio pasa a ser el *minimalismo musical*, con lo que será más fácil comprender la música minimalista. Términos que a grandes rasgos no parecen ser lo mismo, debido a que *minimalismo musical* haría inherencia a un momento dentro de una pieza; y la música minimalista exhortaría a pensar en una unicidad que llegaría entenderse como un género musical.

---

<sup>7</sup> De Conceptos.com (Entrada Web), *Concepto de Etimología* (S.l, consultado el 30 de Sept. de 20). <https://deconceptos.com/lengua/etimologia>

<sup>8</sup> Elena Sánchez, *El concepto de minimalismo...*, 12.

### 1.2.1 El minimalismo musical; breve historia y detalles de interés.

Para Víctor Mateo<sup>9</sup> el minimalismo musical se interpreta como una técnica de repetición y arbitrariedad. Siendo la repetición: melódica, armónica o rítmica; mientras que la arbitrariedad es una manera de alterar a estos elementos. Algo que resulta muy útil para no incurrir en la monotonía y lo estacionario; y está anexada directamente a la improvisación, pero más adelante se abordará esa temática. A continuación, se narrará una breve, más, muy necesaria reseña histórica sobre el minimalismo musical. Pues, aunque la repetición de células rítmicas y melódicas para ser muy obvia; siempre existirán algunos otros ineludibles detalles que mejoran la precisión en la investigación.

En los años mil novecientos sesenta se consolida el minimalismo musical en los Estados Unidos de América<sup>10</sup>, específicamente en la ciudad de Nueva York y en la Costa Este de este país; llegando a tener mucha aceptación en el continente europeo; y que con mucha casualidad, en Francia, Gran Bretaña y Holanda<sup>11</sup>. Esto último, en primera instancia corrobora la conexión geográfica del minimalismo americano con el europeo. Fomentando la seguridad de que el estudio sobre Tiersen para la composición basada en el fox incaico es en gran medida válido para realizar un ejercicio creativo.

Retomando, el minimalismo es un retorno a la música céntrica tonal<sup>12</sup>; pudiendo ser interpretado como una objeción a la música dodecafónica, al serialismo de los años cincuenta. Céntrica, en el sentido que gira sobre un acorde fundamental formado desde la primera nota de una escala en cualquiera de sus posibles variaciones<sup>13</sup>. Por ejemplo, sobre la primera nota de una escala de do mayor y a partir de dos terceras, mayores y menores respectiva y consecutivamente se forma —en efecto— el acorde “do mayor”<sup>14</sup>. Este, es

---

<sup>9</sup> Víctor Mateo, *Influencias de la música experimental en el rock: «La nueva generación de autores experimentales: el minimalismo»* (Tesis de Masterado, Universidad de Zaragoza, febrero del 2013), 45. <https://core.ac.uk/download/pdf/289973366.pdf>

<sup>10</sup> Mauricio Ribadeneira, *Minimalismo, un universo armonioso: Análisis de la composición de los temas “Fragment”, “Untitled” y “The twins” del album “Momoyhouse” de Max Richter aplicado en un portafolio de tres composiciones*, (Tesis de titulación, UDLA, Quito, 2017)

<sup>11</sup> M. Lozar, *Música minimalista*, (S.l., consultado el 2020) <http://mlozar.blogspot.com/2013/04/musica-minimalista.html>

<sup>12</sup> Prof. Juan Francisco Sans, *El nuevo concepto del tiempo musical: el minimalismo* (Universidad Central de Venezuela: Consultado el 22 de oct. de 20), 1

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> José Rodrigo Alvira, ed., *Blog sobre teoría musical* (Puerto Rico: MERLOT Classic Award, 2006). <https://www.teoria.com/es/>

obligadamente el acorde al que cualquier círculo armónico resolvería por medio de las cadencias<sup>15</sup>; dándoles a los oyentes —sobre todo— la sensación de reposo o final.

Los músicos minimalistas, especialmente los pioneros de este estilo como: La Mont Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass<sup>16</sup>, en su búsqueda por encontrar nuevas técnicas y estilos compositivos, y plausiblemente por evitar seguir estancados en la música clásica occidental; hallaron en la música hindú elementos musicales propios de esta cultura pertinentes a su búsqueda. En este sistema hindú encontraron las analogías a su lenguaje como lo son las *ragas* con la melodía y los *talas* con las figuraciones rítmicas<sup>17</sup>. De hecho, la música india es lo suficientemente minimalista para considerarla como tal.

De manera general, en la música india predomina la improvisación, algo que más adelante se hará evidente con *In C*. Sus sistemas melódicos son *los ragas*,<sup>18</sup> son una serie de cinco a siete sonidos llamados *sa, re, ga, ma, pa, dha y ni*<sup>19</sup>. De los cuales *sa* y *ni* no están permitidos a la improvisación<sup>20</sup> haciendo las veces de nota pedal lo cual generará una entidad armónica, si bien esta no existe como tal. Es sobre las notas restantes en las que se puede improvisar desviándolas microtonalmente en el límite máximo de 10 microtonos dando lugar a una octava con veintidós divisiones.

Ahora bien, el sistema rítmico de la música india es el *Tala* el cual “se toca a aproximadamente de 3 a 108 latidos”<sup>21</sup> Puede tener diferentes tiempos, por ejemplo un tala de diez tiempos se puede distribuir en: 2+2+2+2+2 o 2+2+3+3. La música india por lo general no tiene un soporte escrito. La música se transmite por tradición oral, por lo que todo es aprendido de memoria.

Finalmente, vale recalcar que los compositores ya nombrados también fueron influenciados por la polirítmica música africana; por la improvisación del jazz; del gamelan de Indonesia; y hasta por la música clásica ( hasta cierto punto) <sup>22</sup>. Todo esto

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> Hi so you are (entrada), *Música mínima* (S.f, S.I, consultado el 4 de nov. de 20): <https://www.hisour.com/es/minimal-music-35030/>

<sup>17</sup> David Martín, *Comprendiendo la música india* (S.I: Blog de la Sociedad geográfica de las Indias, 2011): <https://www.lasociedadgeografica.com/blog/cultura/comprendiendo-la-musica-india/>

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> Oliver Nogues, *Música India* (S.I: 2013-2020): <https://www.maravillas-del-mundo.com/Taj-Mahal/India/Musica-india.ph>

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> *La música mínima*

parece indicar que la música minimalista es un género musical y su vez una técnica compositiva que aglutina elementos y distintos géneros musicales para formar una entidad musical basada en la abstracción de estos elementos explotando la esencia de estos géneros presentándolos de forma mínima. Los anteriores hechos ocurren aproximadamente desde 1960 a 1974<sup>23</sup>

### **1.2.3 Aproximación a detalles técnicos del yumbo, danzante y fox incaico**

Con el propósito de que se pueda realizar una presentación artística ejecutable, es necesario marginar ciertos aspectos que se pudieron haber considerado en esta tesis en el campo de la armonía y melodía. Así como limitar en cierta medida y tratando de preservar lo más tradicional posible los aspectos musicales de la música andina. Es necesario dejar esclarecido que de los tres elementos básicos que han sido objeto de estudio, el ritmo recibe un estudio individualizado a consecuencia que es el que más parece variar entre género. Finalmente, analizar en la medida de lo posible las composiciones mencionadas en la introducción de este proyecto.

#### **Melodía**

Las melodías son sencillas y repetitivas basadas en la escala pentatónica menor propias de la música andina<sup>24</sup>. La escala pentatónica es aquella formada por cinco sonidos. Por ejemplo, “la pentatónica menor” está conformada por las notas: la-do-re-mi-sol. No obstante, como si de los modos griegos se tratara, también existen los modos derivativos de la escala pentatónica estudiados por el matrimonio francés D'Harcourt<sup>25</sup>. Esto, al igual que los modos griegos se van derivando de cada nota de la escala y comenzado desde la nota más aguda de su nota más aguda<sup>26</sup> usándose para dar movimiento a las obras a partir de esas únicas cinco notas.

Los musicólogos franceses no dejan bien en claro cómo llamarle y se aventuran a ordenar las diferentes posibilidades por orden alfabético. Además, proponen únicamente

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> Alvarado Eduardo. *Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional*, Tesis de licenciatura (Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, marzo del 2017),35: file:///C:/Users/Usuario/Desktop/TESIS/T-UCSG-PRE-ART-CM-28.pdf

<sup>25</sup> Sonia Valiente, *La música andina y la escala pentatónica* (Ecuador: 2017):

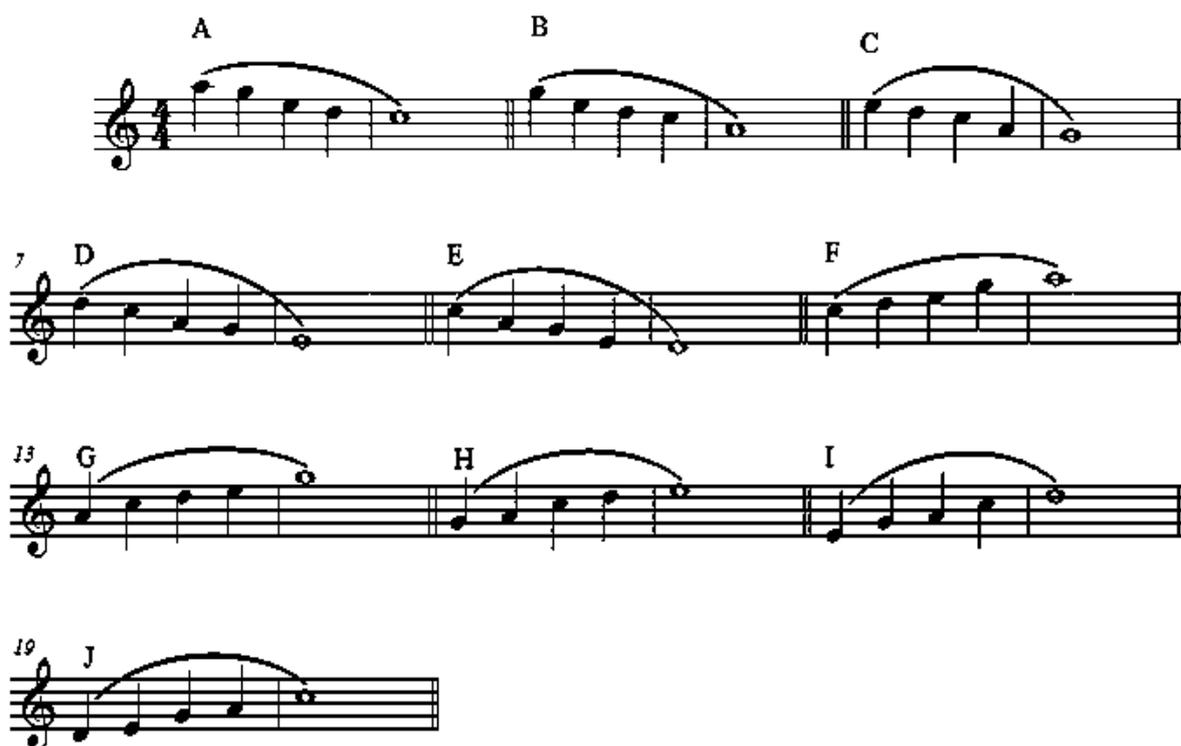
<https://tempoditeoria.blogspot.com/2017/08/en-la-musica-andina-propia-de-andes-de.html>.

<sup>26</sup> *ibíd.*

las derivaciones más básicas y evidentes de cómo desplazar las notas, en contraste, se ha decidido invertir el orden de las escalas para encontrar más posibilidades, pero igualmente nombradas por orden alfabético. Como se podrá observar en un ejemplo personal, las primeras escalas invertidas dan origen a otras escalas quedando claro que son cosas muy distintas comenzar por la nota superior en contraste con la inferior.

De acuerdo a los esposos etnomusicólogos basándose en el centro tonal de *la*, las escalas serían las siguientes:

Fig.1



Modos derivativos de la escala menor pentatónica.<sup>27</sup>

Como se puede notar, al invertir “A” resulta la ya conocida escala de do pentatónico mayor, pues su mediate estaría a una tercera mayor de la raíz; así mismo, si tomamos en cuenta el segundo grado a partir de la, se genera otra estructura de intervalos.

<sup>27</sup> Fuente: Elaboración propia a partir de, Sonia Valiente, *La música andina y la escala pentatónica...*

Un análisis más detallado revela que las posibilidades “A” Y “C” solo tienen un medio tono en tanto que “B”, “D” y “E” tienen dos medios tonos. Esto resulta en una dualidad tonal que, para el caso de las melodías, las vuelven sonoramente ambiguas; y para el caso de la armonía, brinda cierta flexibilidad al momento de hacer re-armonizaciones.

## Armonía

La armonía es un caso mucho más complejo que la melodía, pues requiere de un estudio vertical de las voces. No se genera por sí sola como una melodía, por el contrario, surge de la verticalidad de múltiples melodías; aún sin tomar en cuenta la homofonía, contrapunto, o cualquier tejido melódico cuyas partes se tocan simultáneamente. Es decir, hay que pensar más allá que el concepto de acorde. Al final, este concepto tiende a estudiarse muy filosóficamente y hace inherencia a la relación entre voces. Que finalmente, y para efectos prácticos, terminan deconstruyéndose en diferentes técnicas como la armonía per se, o el contrapunto, que a su vez son importantes en materias como la composición musical.

Así mismo es buen momento para comenzar a especificar más el campo de la investigación, por lo que este apartado se acerca más a la armonía académica que a la tradicional. Principalmente porque el piano, instrumento musical con el que se realizará el recital, es de una afinación temperada. Sumando el hecho de que si se pudiera tener la disponibilidad de un piano acústico resultaría un gasto importante de dinero convertirlo en un piano intervenido para generar ciertas desviaciones micro tonales características de la música andina tradicional.

Un primer acercamiento a la armonía andina es el uso de las cuartas paralelas. ¿Por qué se da esta forma de empatar las voces? ¿es en respuesta a la prohibición de las cuartas paralelas y la llegada de la música occidental influenciada por los españoles? Una observación particular y que surge de la experiencia, es la desinformación que se tiene de las reglas musicales impuestas por los europeos cuando se es estudiante.

La respuesta parece estar en el *organum*, el cual era una forma de “canto gregoriano acompañado por voces paralelas a intervalos de 4ta, 5ta y 8va. La melodía gregoriana fue llamada *Cantus Firmus* y ocupaba la voz superior.”<sup>28</sup> Resulta interesante

---

<sup>28</sup> Mónica Bravo Velázquez, *Lenguaje musical 2* (Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2011), 34.

como contrasta esto con lo que se prohíbe en los conservatorios o en la música académica. Y esto ya supone una dicotomía entre argumentos. Pero, tomando en cuenta que la música es un proceso y por tanto está sujeta al cambio, la teoría académica más acertada sería la del *organum* propuesta por la Escuela de Notre Dame y teniendo en consideración que fueron los pioneros de ésta técnica.

Lo anterior, deviene en otra pregunta ¿Qué hace una técnica antigua siendo usada en composiciones andinas? Una aproximación convincente es que las cuartas paralelas o elementos musicales europeos fueron heredadas en el siglo VXI con la llegada de los españoles. El periodista Ramiro Albino<sup>29</sup> se ha dedicado a recuperar la música de esa época a consecuencia de un sincretismo musical, sin embargo, no ha tenido buenos resultados pues con el pasar del tiempo muchas pistas se van perdiendo. En fin, la armonía del *organum* parece estar más supeditada al contexto modal que a la armonía tonal.

Finalmente, una conclusión personal exhorta a pensar que la respuesta en los armónicos naturales generados en instrumentos musicales como el pingullo; y que esas sonoridades pentatónicas se dieran de manera natural; teniendo en cuenta que tampoco hay la suficiente prueba para aseverar que la armonía por cuartas y las escalas pentatónicas sean heredadas de los europeos, otra plausible aproximación es la que toma en cuenta los armónicos naturales que se generan en los instrumentos como el pingullo<sup>30</sup>; en el que además de los orificios para las notas influyen la embocadura aportando con los armónicos correspondientes a la escala pentatónica y a la armonización por cuartas, como lo es el caso del “pingullo cañar”<sup>31</sup>

---

file:///C:/Users/Usuario/Desktop/TESIS/Lenguaje%20Musical%20II%20revisi%C3%B3n%202012-M%C3%B3nica%20Bravo.pdf

<sup>29</sup> Ramiro Albino, *Música Colonial Hispanoamericana* (Argentina: 2016): <http://www.musicaantigua.com/musica-colonial-hispanoamericana-un-estudio-necesario-sobre-los-sones-de-latinoamerica-2/>

<sup>30</sup> Félix Atahualpa, *Tonos de pingullo*, prod., Taller Zambaje, subido en YouTube, 9:40, consultado el 19 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zzHfy3alFKk>

<sup>31</sup> Teleamazonas, *Día a día: el pingullo*, subido en YouTube, 13:27 (Vid.6:15), consultado el 19 de enero del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=0v3iHfcnNy0>

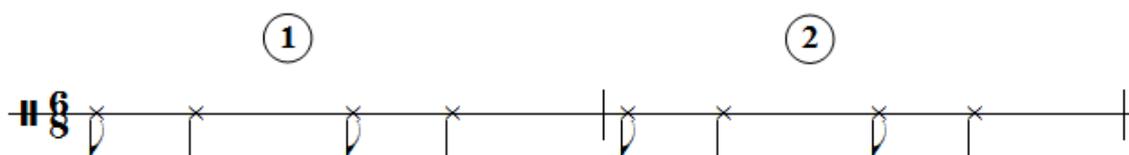
### 1.2.3.1 Sobre yumbo

Es un género musical de orígenes prehispánicos<sup>32</sup>. Sin embargo, ha sido conservado por los indígenas desde el periodo de la conquista española hasta la actualidad<sup>33</sup>. Al ser una danza es pertinente diferenciar su *elemento musical* respecto a su puesta en escena, *el baile* y del personaje quien le da el nombre al “aire” puesto que de esta combinación surge su belleza, elegancia y elevada dificultad<sup>34</sup>. Tomando en cuenta que la traducción quichua de *yumbo* es: brujo; al ser una danza, este género musical se interpreta como el baile del brujo<sup>35</sup>. Finalmente, no es superfluo mencionar que en la actualidad cada vez se realizan menos bailes yumbos<sup>36</sup>; no obstante, es de su música de la que se procederá a analizar.

#### Elemento rítmico

Ritmo es la interpretación constante de un patrón de pulsos combinados, ya sea de la misma duración o distintas posibilidades<sup>37</sup> y tiene una métrica determinada, es decir una medida, con el fin de que pueda ser comprendida en un lenguaje musical; a esa medida se le denomina compás el mismo que está a 6/8 para el ritmo del yumbo.<sup>38</sup>

Fig.2



Transcripción del pie rítmico del yumbo<sup>39</sup>

<sup>32</sup> María Muñoz, *Identidades musicales ecuatorianas: diseño, difusión en Quito de una serie de productos radiales sobre música nacional*, Tesis de licenciatura (Quito: Universidad Politécnica Salesiana, junio 2009), 81.

<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/2577/1/TESIS%20IDENTIDADES%20MUSICALES%20ECUATORIANAS.pdf>

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> Pueblo Kisapincha, *Interpretación de un yumbo*, subido en YouTube, 2:24, acceso el 2 de nov. de 20. [https://www.youtube.com/watch?v=jO\\_P-eie7gg](https://www.youtube.com/watch?v=jO_P-eie7gg)

<sup>35</sup> María Muñoz, *Identidades musicales...*, 81.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, 82

<sup>37</sup> Julián Pérez Porto, Ana Gardey, *Definición de ritmo musical* (S.l, 2016): <https://definicion.de/ritmo-musical/>

<sup>38</sup> María Muñoz, *Identidades musicales...*, 83

<sup>39</sup> Fuente: elaboración propia a partir de, Julián Pérez Porto, Ana Gardey, *Definición de ritmo musical...*

Retomando, a la unidad más pequeña del ritmo se le denomina: pie rítmico<sup>40</sup>. El mismo que en esta danza se manifiesta de forma yámbica, es decir una figura corta y otra larga completando el ritmo al momento de repetir constantemente dicha fórmula rítmica con la extensión suficiente para ser denominada como tal<sup>41</sup>.

Un ejemplo poco superfluo es el ritmo cardíaco; el corazón constantemente se está contrayendo y distendiendo —casualmente— yámbicamente. A no ser por un problema en el mismo, este nunca deja de latir. El ritmo yámbico (ejecución constante del pie rítmico) de esta danza se repite invariable y enérgicamente a lo largo de toda la ejecución. Una ligera variación cambiaría absolutamente el contexto. Por ejemplo, si despreocupadamente se antepusieran tres corcheas previo a la figuración yámbica se estaría haciendo referencia al ritmo afro esmeraldeño de la *bomba*<sup>42</sup>

Fig.3



Pie rítmico de la bomba<sup>43</sup>

En conclusión, son menesteres por lo menos dos compases para determinar su nominación. Como es apreciable, el yumbo es un aire muy delicado, puesto que, al alterar una parte de su pie rítmico, cambia potencialmente el contexto musical. En el caso anterior, y exagerando para efectos dinámicos, esa nueva figuración hubiera puesta a cierta pieza en un contexto afro esmeraldeño. Si bien, pueden existir variaciones, no es en vano redimirse solo a estas fórmulas rítmicas para facilitar el aprendizaje y las explicaciones planteadas en este proyecto.

<sup>40</sup> Etimología de Chile, *Etimología de yámbico* (S.I, 2020), <http://etimologias.dechile.net/>

<sup>41</sup> *Ibíd.*

<sup>42</sup> María Muñoz, *Identidades musicales...*, 116

<sup>43</sup> *Ibíd.*

### 1.2.3.2 Sobre danzante y su relación con el yumbo

El danzante también tiene orígenes prehispánicos<sup>44</sup>. Al igual que el yumbo tiene un componente musical, otro bailable y un personaje o elemento al que se le endosa. Esta vez, se habla del personaje homónimo *danzante* heredero del sacerdote *Tushug –Cayapa* que se interpreta como el creador de la lluvia y señor de la tierra,<sup>45</sup> por lo que el danzante tendría que bailar para atraer la lluvia y sustentar los sembríos. Es un género musical con una puesta en escena muy ornamentada, por ejemplo, están los danzantes del Pujilí en la provincia de Cotopaxi; los Salasacas de Tungurahua y los de Chimborazo<sup>46</sup>.

El yumbo y el danzante tienen características contrastantes en términos de instrumentación. El yumbo es ejecutado con un tamborcillo y un rondador en tanto que, el danzante es ejecutado con el pingullo y un tamboril grande que marca el compás de la canción. El yumbo, aunque este en tonalidad menor, se torna alegre por el pulso frenético que demanda; por otro lado, el danzante es más lento lo cual lo vuelve triste y melancólico. Finalmente, el danzante es más bien una danza seria, en contraste, el yumbo tiende a ser más lúdico.

Aunque tenga similitudes con el yumbo por el hecho de estar en un compás de 6/8 y en tonalidad menor, es más lento y su pie rítmico aparece invertido; consecuentemente en lugar de ser yámbico su pie rítmico se torna trocaico<sup>47</sup>. Esto es para decir que ahora se apreciaría sonoramente un pulso largo seguido de uno corto y gráficamente una negra seguida de una corchea. Como ya se mencionó antes, es necesario que la fórmula rítmica sea reiterativa para encontrar la estabilidad en el tiempo.

El danzante tiene un pie rítmico que no debe ser subestimado por la interpretación de una persona. Al igual que el yumbo es un ritmo que no tolera cambios mínimos al momento de su composición y ejecución. Pues si en el caso de dejarse llevar por el momento, un músico hiciera tres corcheas consecutivas después del sistema trocaico se tornaría gramaticalmente y sonoramente en un yaraví<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> María Muñoz, *Identidades musicales...* 83

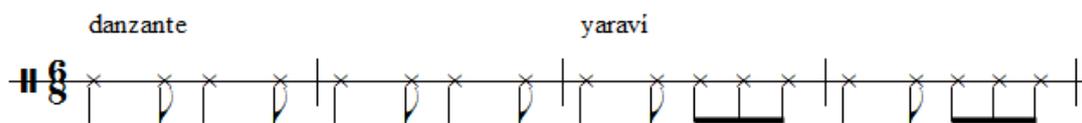
<sup>45</sup> *Ibid.*, 84

<sup>46</sup> *Ibid.*, 84

<sup>47</sup> Etimología de Chile, *Etimología de yámbico*

<sup>48</sup> María Muñoz, *Identidades musicales...*: «El yaraví», 91

Fig.4



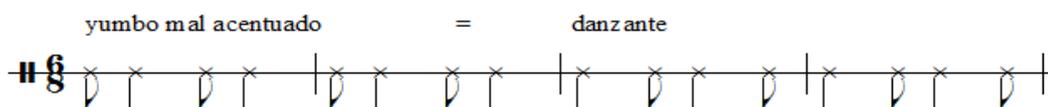
Metamorfosis rítmica del danzante en yaraví<sup>49</sup>

Si bien el yaraví es mucho más lento<sup>50</sup>, no es un margen de error inapreciable pues seguiría cambiando el contexto de la pieza. Basta con añadir esas tres corcheas para descontextualizar la pieza. Y teniendo en cuenta que el pie rítmico del yaraví abarca un compás y la similitud de las fórmulas es poco aconsejable permitirse un error.

En conclusión, al momento de componer las danzas yumbo y danzante es ineludible tomar en consideración la sensibilidad al cambio en el pie rítmico de estos géneros, puesto que una variación en la distribución de los pulsos podría desestabilizar la marcha de la pieza. Más aún cuando de tiempos medianamente lentos se tratan, después de todo el yaraví no es tan lento como para justificar una fluctuación rítmica en el pie rítmico del danzante. También se determinó que, a pesar de la similitud entre el yumbo el danzante, la orquestación y lo que quieren expresar lo hacen diferir mucho.

Finalmente, si bien el título de esta apartado exhorta a pensar en una variación de estilos dentro de un mismo género, queda claro que el yumbo y el danzante son géneros distintos cuyo pie rítmico invertido acentuado erróneamente parece haber sido objeto de confusión para creer que estos géneros se interpreten como símiles despreciando el tempo de la pieza. De esta forma, sí que es admisible esta ilusión métrica.

Fig.5



Ilusión rítmica al desplazarse el acento.

<sup>49</sup> Fuente: elaboración propia a partir de: *Identidades musicales...*

<sup>50</sup> *Ibíd.*

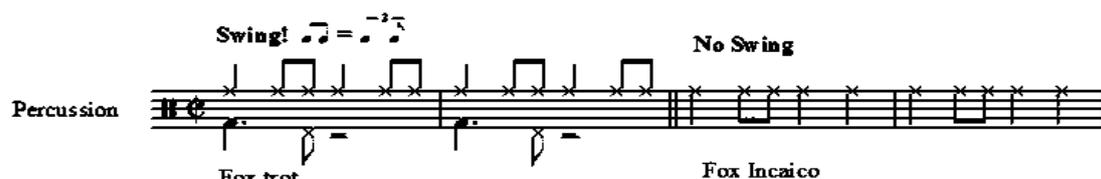
### 1.2.3.3 Sobre fox incaico.

El fox incaico es un ritmo mestizo<sup>51</sup>. Influenciado por el baile negro norteamericano, *fox trot*<sup>52</sup>. Para el musicólogo Juan M. Sandoval,<sup>53</sup> en los años 1930 los ecuatorianos adaptan este ritmo fusionándolo con el yaraví ecuatoriano y de dicha fusión surge el fox incaico<sup>54</sup>. Esta unión de estilos afecta especialmente al tempo y la tonalidad de las obras. Pues se toca a cuatro tiempos y con la característica escala menor que ya se ha mencionado. Es por ese motivo que el fox incaico sirve de influencia para este concierto. Pues si bien no es por completo un género musical nativo, sus características andinas ecuatorianas, pues también se da en Perú<sup>55</sup>, parecen pertinentes para la sustentación de este proyecto.

### Pie rítmico del fox incaico.

Incluso conociendo el argumento del Doctor Sandoval, lo cual aún resulta un poco inconsistente pues no parece haber dicha relación, en este apartado se presenta otra aproximación del pie rítmico usado en el fox incaico basado en la metamorfosis del swing norteamericano el cual es marcado por el *ride* de la batería y otros accesorios<sup>56</sup>. De esa forma se tiene lo siguiente:

Fig.6



Metamorfosis de fox trot a fox incaico al eliminar el *swing*<sup>57</sup>

<sup>51</sup> Academia Nacional de Aprendizaje, Fox Incaico, ed., por Danny Cando (Colombia: S.f.): <https://www.docsity.com/es/usuarios/perfil/danny-cando-2/>

<sup>52</sup> Juan Mullo Sandoval, *Musica patrimonial del Ecuador*, ed., por Juan Pablo Crespo (Quito: Ediciones la Tierra, 2009), 36. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> Cfr. Juan Carlos Tepán Tamay, *Actualización de obras musicales ecuatorianas en el contexto contemporáneo*, Tesis de licenciatura (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011), 29—Vid. Alfredo Castella, Fox Trot for piano dúo, subido en YouTube, 4:56, acceso el 7/11/20, <https://www.youtube.com/watch?v=hDxu7ZsawDI>

<sup>55</sup> Cfr. Academia Nacional de Aprendizaje, *Fox...*

<sup>56</sup> Moro Tovar, *Tocar batería: Shuffle y Swing*, subido en YouTube, 7:37 (vid. 6:18), acceso el 8 de nov. de 20, <https://www.youtube.com/watch?v=rKHZHS-PbU4>

<sup>57</sup> Fuente: deducción propia y resolución del problema rítmico

Lo anterior es para decir que, si eliminamos el swing de los ritmos norteamericanos sale a relucir el característico ritmo del fox incaico. Retomando, sin quitar méritos a la deducción de que este ritmo se genera de la combinación entre el fox trot y el yaraví, y a menos de que existan otras variaciones —las cuales no hemos encontrado— pareciera que esta fusión de como resultado el fox incaico; en contraste con lo propuesto en este apartado en dónde se hace tentativamente más evidente la resolución a ese problema rítmico.

Para concluir, el minimalismo y el andinismo musical, tienen características métricas y melódicas lo suficientemente sencillas como para aplicarla en una pieza propia. Como la escala pentatónica en la música andina y los ritmos y diseños melódicos repetitivos en la música minimalista. Pudiendo incluso ser consideradas como técnicas compositivas. Pues, al ser el minimalismo el tema central en la investigación; aquel concepto de caracterización andina, también puede ser —o debería ser— una técnica compositiva, añadiendo criterio y lógica compositiva además de colores y contextos a una pieza en su mayoría minimal.

### **1.3 Justificación**

Lo ya presentado en este enunciado, solo sirve para comprender a breves rasgos los conceptos del minimalismo, así como de las personas que han trabajado con ellos. Por otra parte, existen pocos registros sonoros entorno a la estructura y caracterización de una obra que aborda la fusión de dos estilos en el que los estudiantes puedan hacer estudios y comparaciones<sup>58</sup>, no con respecto al minimalismo o a la música andina ( tradicional ); sino como fusión de ambos estilos. Por ende, esta propuesta aporta en cierta medida con esos futuros “antecedentes” que los alumnos pudiesen llegar a usar con respecto a la técnica pianística, y a la composición de una obra que aborda la fusión de dos estilos.

Así se justifica la creación de esta propuesta, con el aporte técnico compositivo y práctico que ejercerá influencia sobre las siguientes generaciones de músicos y etnomusicólogos interesados en investigar sobre las posibilidades compositivas que, pudieran brindar la cohesión musicológica entre la música minimalista con la música, o bien andina ecuatoriana, o bien de una forma tradicional, o bien de una forma más

---

<sup>58</sup> De Mendoza Solano, *Simples Paisajes...*, Pag.5

académica. En otras palabras, justifica su *praxis* al expandir en menor o mayor medida; referencias teóricas y prácticas en torno a la fusión entre la música minimalista y la música andina.

En tanto a los elementos prácticos, el proyecto en su fase de presentación servirá como una fuente de archivos de los que estudiantes pudieran llegar a servirse. Dejando paralelamente a la teoría, un vestigio de la ejecución y técnica que se requiere para ejecutar piezas de larga duración, movimientos repetitivos, etc.; la misma que un instrumentista pudiera llegar a experimentar. Pues como experiencia en primera persona, puedo acreditar una gran dificultad al ejecutar articulaciones durante un tiempo considerable. Finalmente, es preciso recordar que si bien la propuesta está enfocada en la música andina como elemento caracterizador; no es superfluo mencionar, que también puede usarse otras clases de géneros. *E.g*: Concierto de música minimalista con reguetón como elemento caracterizador.

### **1.3.1 Objetivo general.**

- Componer tres piezas minimalistas para piano con base en tres géneros de la música ecuatoriana, para ser estrenadas en un recital de piano.

### **1.3.2 Objetivos específicos.**

- Analizar obras del repertorio minimalista propuesto que determinarán los aspectos técnicos de las composiciones.
- Componer tres obras minimalistas basadas en las técnicas observadas en el análisis de repertorio.
- Estrenar las tres piezas para piano basadas en lo investigado.

## 2. Marco Teórico, análisis de las piezas referenciadas

### 2.1 Análisis temático de la pieza *In C* por Terry Riley

La estructura de la forma musical es necesaria para abordar el análisis de cualquier composición. El método tradicional de abordar este análisis es por medio de letras correlativas o por subíndices que indican las partes de una obra<sup>59</sup>. Las piezas que obedecen a distintas permutaciones o combinatorias entre partes o temas devienen en nominaciones como: la forma sonata, forma rondó<sup>60</sup>, entre otras. Esta forma de analizar es estricta en tanto a la técnica de correlacionar las distintas partes siendo una de las primeras metodologías que se les enseñan a los estudiantes de música para iniciarlos en la composición.

*In C* es una pieza politemática y que deviene en 53 patrones<sup>61</sup>. Sin embargo, la forma de concebir la estructura de esta pieza difiere en cierta medida de la tradicional. Por poner un ejemplo, si en una forma rondó los diferentes temas se intercalan con el principal, así: A-B-A-C-A-D-A<sup>62</sup>; en *In C* se muestran diseños melódicos enumerados del 1 al 53. Por consiguiente, estos patrones deben ser entendidos como temas en sí mismos en lugar de considerarlos motivos melódicos. Pues como es ineludible notar, no se trata de un motivo que se desarrolla y deviene una frase, en contraste, es una idea en sí mismo que junto con otras devienen en texturas armónicas, melódicas e incluso tímbricas.

Habiendo encontrado que la estructura está conformada por 53 temas. Se hace menester determinar si existe alguna posible combinatoria entre temas para dar génesis a una forma musical. De no ser así, debe existir una lógica que permita crear una narrativa y por consiguiente un discurso musical.

*A priori* es difícil determinar una combinatoria temática inmediatamente reconocible. En primer lugar, porque en las instrucciones anexadas a las partituras se menciona que los músicos deben ejecutar en secuencia los patrones; luego se ordena que individualmente —o al menos eso parece, pues bien puede ser un grupo de personas

---

<sup>59</sup> Cfr. Ramón Sobrino, «De las metodologías del análisis: al análisis de las metodologías», *Revista de musicología*, XXV3, 1 (2005): 675 (Vid.Pag.9, pdf).

<sup>60</sup> *Supra.* 9

<sup>61</sup> Terry Riley, *In C: Performing direction* (Tucson: Celestial harmonies, 1989). [http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch\\_In-C\\_Change.pdf](http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch_In-C_Change.pdf)

<sup>62</sup> Tomás Gilabert, *El rondó simple*: «El Rondó de tres y más coplas» (S.l., consultado en 2020): <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/10/06/el-rondo-simple/>

tocando un mismo patrón— se debe repetir ese tema indefinidamente previo a tocar la siguiente circa 45 a 60 segundos:

Patterns are to be played consecutively with each performer having the freedom to determine how many times he or she will repeat each pattern before moving on to the next. There is no fixed rule as to the number of repetitions a pattern may have, however, since performances normally average between 45 minutes and an hour and a half, it can be assumed that one would repeat each pattern from somewhere between 45 seconds and a minute and a half or longer.<sup>63</sup>

*A posteriori*, porque al tener cierta libertad en lo que respecta a la repetición de los temas, varias versiones tienden a escucharse distintas; pues dado el juicio e interpretación del director o músicos se generan polirritmias, siendo éstas últimas unas de las peculiaridades de la pieza. Cabe recalcar, que esta problemática ocurre a nivel de interpretación, debido a que académicamente hablando hay un texto y una partitura con directrices y por ese lado, no habría mayor dificultad que el tiempo invertido en el análisis de la obra.

En consecuencia, al no haber una combinatoria, o, en otras palabras un tema reiterativo como en las formas tradicionales, es plausible pensar que lo que define a la estructura de *In C* es la densidad sonora progresiva considerando el tiempo, es decir la concentración de elementos como: armonía, melodía, ritmo, etc.; la misma que aumenta a medida que se van interpolando causalmente los patrones y a su vez, aumentando la tensión generada en el oyente y entre músicos mismos teniendo en cuenta el tiempo de repetición y cambio entre patrones sugerido por Riley.

En conclusión, *In C* es una pieza, cuya forma depende y varía de acuerdo a las distintas interpretaciones. Por lo que para entenderla —temáticamente hablando— como músico o musicólogo es menester intentar tocarla personalmente, incluso el mismo compositor invita a “no músicos” para generar ruido, —siempre y cuando se lo haga juiciosamente—. Sin embargo, como cada presentación es distinta. Se ha preferido resolver —por el momento— que a nivel teórico la estructura musical y la relación entre temas que deviene de ésta es aglutinante.

Así, esta estructura aglutinante de temas en sí mismos se irá tornando cada vez más densa cuya interpolación de elementos genera texturas y a su vez, éstas generan nuevas armonías las mismas que paralelamente crean nuevas sensaciones rítmicas dentro

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*

de un estratégico progreso condicionado por el tiempo. Finalmente, haciendo una analogía a la frase Newtoniana “todo lo que sube tiene que bajar”<sup>64</sup>, la concentración en la densidad que se va generando a lo largo de la pieza, resuelve al unísono al llegar al último tema, donde los músicos saldrán consecutivamente<sup>65</sup>, dando por concluida la presentación.

### 2.1.2 Análisis de los diseños melódicos y la dirección del fraseo de *In C*

Previo al siguiente análisis es imperativo homogenizar los términos musicales a los que se harán referencia. Para denominar a los acordes se usará el sistema americano y sus debidas tensiones. Sin embargo, para hacer referencia a una nota individual o específica, se la escribirá en español y en cursiva; esto se hace con un fin práctico evitando confusiones entre acordes y notas del acorde entre tanto escrito. Así se evitará reiterar las expresiones como: “acorde x” o “nota x”. Finalmente, y de ser necesario —para evitar colocar muchas figuras— se usarán el numeral (#) para identificar al sostenido, y letra “b” para representar el bemol.

Cincuenta y tres son los temas ya nombrados; en la mayoría de estos se hallan notas de reposo, también pueden ser llamadas notas importantes o guías, aquellas durante el desarrollo de la pieza crearían cambios armónicos sutiles; no obstante, determinantes. Son estas voces, las análogas a motivos, las mismas que conforman los temas. En fin, esas alturas específicas dotadas de identidad propia crearán texturas armónicas y polirítmicas pues a su vez cada una posee un valor único. Con valor único, refiérase a cualquier duración contrastante con las demás y que coincida con esa altura determinante; así se obtiene lo siguiente:

Desde P.1 a P.5, *mi* es el motivo por ser la nota más reiterada. Enfatizando, entre P.1 y P.2, esa es la nota con la duración más larga. P.6 y P.7 no son menos importantes, pues ratifican el centro tonal, mucho más si hay instrumentos graves haciendo las veces de bajo y agudos aportando con timbres., En P.8 *sol* es motivo, por ser considerablemente largo. Nótese que en este proceso no aparece ningún *re*, esto se da para no sobrecargar armónicamente el sistema desde el principio, con el fin de generar una narrativa y una sensación de tensión que aumenta progresivamente.

---

<sup>64</sup> Ok Diario (entrada en internet), *Frases de Isaac Newton* (S.l., S.f., consultado el 20 de nov. de 2020. <https://okdiario.com/curiosidades/12-frases-isaac-newton-te-haran-reflexionar-549001>

<sup>65</sup> Terry Riley (1968).

Ahora bien, en P.14 catorce se puede apreciar un *fa#*. Este sonido es importante porque aporta con un color y sonoridad nueva. Sin embargo, el silencio también es parte de la música, y los P.7, P.9, P.15 merecen ser vueltos a citar como los temas con más silencios haciendo que resalten sus inmediatos anteriores y posteriores en el caso de coincidir verticalmente. Finalmente, resulta interesante notar cómo Riley concibe el silencio; es decir, no como la falta de sonido, sino como la ausencia individual de un estado vibratorio; volviéndose silencios que suenan.

Fig.1



Diseño motivo de los temas<sup>66</sup>

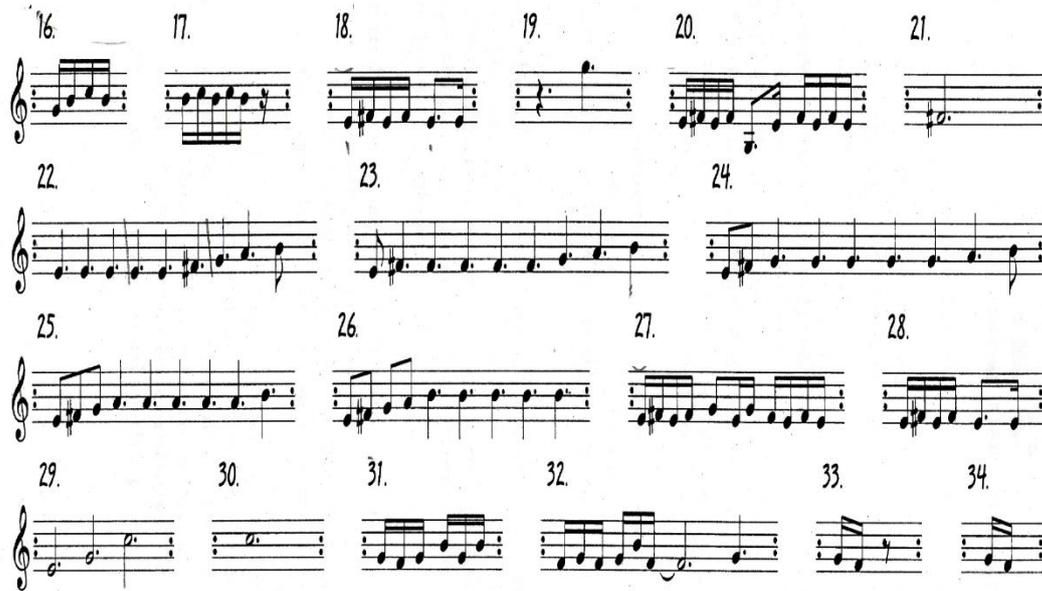
Continuando, considérese que lo sucedido a partir de P.16 hasta P.34 es un desarrollo motivico. Como se había mencionado anteriormente, los motivos son las notas características de los temas (patrones, para Riley). Dicho esto, dentro de este rango se pueden apreciar las mismas notas que aparecieron consecutivamente: *mí, fa, si fa#*. Así también, se puede apreciar un nuevo motivo, el *la* en P.25. P.22, P.24, P.25, y P.26 contienen consecutivamente las siguientes notas características (por repetición); *mi, fa#, sol, la, si*. Debido a que no se sabe con certeza cuando tiempo se va a estar en un tema, se ira formando un tejido melódico con nuevas disponibilidades armónicas.

Paralelamente a lo anterior, la primera nota aguda por defecto que sobre sale del pentagrama es *sol4* de P19. Es importante recordar que Riley sugiere en el texto, cambios de registro como una sugerencia, por lo que si se aplica esta última al *sol4* sonaría aún más arriba y, si se tiene en cuenta que se está ejecutando con un instrumento como el flautín, se escucharía novedoso e incisivo.:

<sup>66</sup> Terry Riley, *In C...* (1989)

It is OK (*sic*) to transpose pattern by an octave, especially to transpose up. Transposing down by octave works best on the patterns containing notes of long durations. Augmentation of rhythmic values can also be effective.

fig.2



*Ibid.*

Ahora bien, P.35 es el más largo de todos y por tanto irrepetible<sup>67</sup>. Posee 32 tiempos. En esta tesis, la forma en la que se ha resuelto analizar este tema es personal y puede haber muchas formas de dividir el ritmo armónico, pero asumiendo el pulso de corcheas y teniendo en cuenta ciertas nociones básicas sobre la línea imaginaria la división quedaría así:

Fig.3



*Ibid.*

<sup>67</sup> Terry Riley, *In C...* (1989)

Comparase con el original, rescatado por Meredith Monk<sup>68</sup>:

Fig.4



Haciendo estas líneas imaginarias será más notoria la separación de ideas. Incluso se podría pensar que hay la probabilidad de que Riley haya pensado en algo similar. Dicho esto, se puede notar que, en la primera división, *si* se convierte en el motivo al estar varias veces repetido y al ser la nota más aguda en esa zona. La segunda división contiene tres silencios temáticos que diluyen la concentración sonora; allí mismo, en el tercer tiempo se muestra un *sib* que vuelve a cambiar la textura melódica de la pieza.

En contraste, en la cuarta división, *si* se torna becuadro volviendo a relajar la tensión melódica. Seguidamente, *la* al ser la nota más larga se le debe dar importancia, enfatizada por la debilidad de la segunda mitad del primer tiempo. De la quinta a la sexta división, la cuarta alterada exhorta a pensar que la tensión sigue disminuyendo hasta llegar al *mi* de la séptima división, para ese momento se habrá relajado completamente la pieza. Finalmente, en la última división, *fa* con seis tiempos de duración es la nota más importante de todo el tema.

A partir de P.36 a P.45 se evidencia una desaceleración motivica. No por cuestiones de silencio o las notas largas del P.42, sino, porque no aparecen nuevas notas características Sin embargo se puede notar que los P.36, P.37, P.38, P.39, P.41 son muy idénticos —y probablemente deriven de estos— a P.11, P.12, P.13 y P.14 solo variando en 41 por no tener *fa#* en el tema.

<sup>68</sup> Merethit Monk, *Pitch Range Chart: In C* (S.I, 1969).  
[http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch\\_In-C\\_Change.pdf](http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch_In-C_Change.pdf)

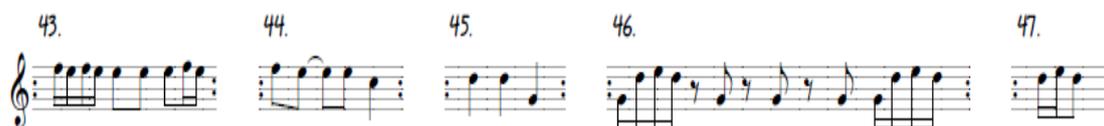
Fig.5



Ibíd.

Del P.43 al P.47 aparece por primera vez el sonido *re*, ¿por qué? Porque se completarían los ocho sonidos de la escala de do mayor; que, dado este contexto todas éstas notas funcionan en armonía (en términos de buena relación entre sonidos). También es menester tomar en cuenta que esto funciona, porque a lo largo de la pieza Riley los va integrado lentamente; esto genera que el subconsciente del oyente perciba que se están haciendo grandes cambios, cuando en realidad con cambios mínimos el compositor da el mismo valor de uso a las ocho notas de la escala mayor.

Fig.6

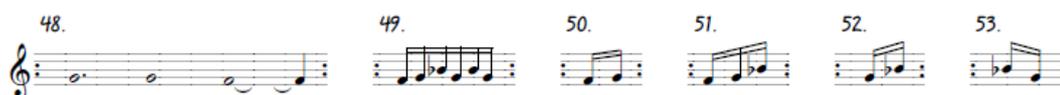


Ibíd.

Finalmente, la pieza tiene su último giro armónico desde P.48 a P.53. P.48 por tener el *sol* como último sonido de larga duración; y de P.49 a P.53 por el *sib* que a juzgar por estos últimos compases y en relación al dinamismo general de la pieza, tiende a acelerar la pieza, no en tempo, sino en el *stretto* que produce el cambio de acorde al pasar de P.48 a P.49; cambio abrupto que no se había dado sino en P.35 a manera de desarrollo. Un ejemplo de esto es el Danubio Azul de Johann Strauss <sup>69</sup>el mismo que acelera su final anunciando el fin del vals.

<sup>69</sup> Johann Strauss, *El Bello Danubio Azul*, int., por Sinfónica Ciudad de Zaragoza, subido a YouTube, 11:23 (Véase, 10:51), acceso el 22 de noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=b4ZzOtUJm-c>

Fig.7



*ibíd.*

El compositor también quiso direccionar el fraseo hacia un sentido. Por ejemplo, el constante ascenso hasta el *si natural* del patrón 35. Enfatiza que toda la tensión deberá irse acumulando hacia ese punto y comenzar un descenso hasta los patrones 49,50,51 que contienen la nota *fa*. La obra acaba ascendiendo ligeramente a un *si bemol* (en el patrón 53) que mantendrá ese color hasta el fin de la pieza, que es dónde los instrumentistas se van retirando gradualmente. Finalmente, es ineludible apreciar el *si bemol* del último patrón en relación con el pulso de corcheas con la nota *do* (no se especifica su altura). Esto último exhorta a pensar que el compositor acaba la pieza en un *C7*

Como conclusión a este apartado, se evidencia que el tejido melódico de la pieza se dilata generando una sensación de movimiento que se acelera o desacelera continuamente hasta el final, esto conlleva a que el ritmo armónico también se vea afectado. Lo anterior se entenderá mejor al momento de abordar el análisis armónico de *In C* y las indagaciones acerca del concepto rítmico de la pieza.

### 2.1.3 Análisis Armónico

Para el siguiente análisis, considere la armonía en un plano más textural que armónico mismo. Habrá acordes que para la música clásica e incluso para el jazz pueden tener *avoids* (notas a evitar), pero son estas notas las que va generando un cambio en el color de la pieza. No es superfluo recordar, que son los motivos de los temas que devendrán armonía. Así mismo, el siguiente estudio se realiza bajo la objetividad condicionada por la subjetividad procedente de la escucha, por lo que otro músico puede tener otra visión de la armonía general sobre la pieza.

El Magister Víctor Mateo<sup>70</sup> piensa que la armonía de *In C* es modal. Por lo que la pieza se desarrolla desde un *do* con tendencia a ser jónico, luego, lidio; y finalmente mixolidio<sup>71</sup>. Esto a raíz del *si* natural, *fa sostenido* y *si bemol* que cambian a lo largo de la obra. Es interesante notar que la pieza nunca altera la *mediante*. En suma, puede decirse que *In C* tiene ante todo una sonoridad lidia dominante, pues a pesar de las variaciones melódicas la tercera nunca es menor y tiende a hacer tritono con el *si bemol*.<sup>72</sup>

Es menester aclarar que lo anterior depende mucho de la interpretación de la obra y funciona en el caso que se pudiera tocar las notas. *do*, *mi*, *fa sostenido* y *si bemol* respectivamente en cualquiera de su disposición, de allí que solo sea una sonoridad o una manifestación intrínseca del acorde, el cual se presenta ante la percepción omnipresentemente; después todo cada ensamble práctica, estudia, asimila y ejecuta la obra de acuerdo a su director<sup>73</sup>. De esta forma, se ratifica el contexto modal que plantea Mateo y la repetición de diseños motivicos pensados por Sans<sup>74</sup>.

Para el análisis armónico se ha procedido a realizar una transcripción de la armonía usada en los 53 temas. Es preciso tomar en cuenta que el análisis estará en función *do*, pues *In C* se desarrolla bajo esta lógica; además, en inglés “C” hace referencia al acorde de “do mayor”, pues de haberse referido a la tonalidad en general, la pieza se hubiese titulado *In C Major* aludiendo a una tonalidad y no a las posibilidades melódicas que se pueden hacer sobre un acorde C. Cabe recalcar que la transcripción mostrada a continuación debe ser considerada en el caso ideal, donde los músicos coinciden con la interpolación de los motivos explicados en el análisis melódico.

---

<sup>70</sup> Víctor Mateo, *Influencias de la música experimental en el rock: «La nueva generación de autores experimentales: el minimalismo»*, Tesis de Masterado (Universidad de Zaragoza, febrero del 2013), 45. <https://core.ac.uk/download/pdf/289973366.pdf>

<sup>71</sup> *Ibíd.*

<sup>72</sup> *Ibíd.*

<sup>73</sup> *Cfr.*, Proyecto musical europeo, ejecuta *In C*, subido en YouTube, 1:00:47, consultado el 28/10/20, <https://www.youtube.com/watch?v=DpYBhX0UH04>, World Minimal Music Festival, Actuación en vivo de Boiler Room Ámsterdam: “In C”, subido en YouTube, 1:08:47, consultado el 28/10/20, <https://www.youtube.com/watch?v=IJPJywWfyGo&t=3019s> y Tade Modern in África, *In C Mali*, subido en YouTube, 42:08, consultado el 28/08/2020, <https://www.youtube.com/watch?v=aX96z7AuICs>

<sup>74</sup> *Cfr.*, Prof. Juan Francisco Sans, *El nuevo concepto del tiempo musical: el minimalismo*, 3. Vid— Víctor Mateo, *Influencias de la música experimental en el rock...*, 45.

Fig.8

## Armonía implícita de In C

Terry Riley  
Elio Santana

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both are in 4/4 time. The top staff has seven measures with chord symbols above and mode labels below. The bottom staff starts at measure 8 and has seven measures with chord symbols above and mode labels below. Some measures in the bottom staff have asterisks and double asterisks indicating specific harmonic possibilities.

Measure	Chord Symbols	Mode
1	CMaj7(11)	Sol mixolídio
2	CMaj7(#11)	Do mixolídio
3	CMaj7(11)	Sol mixolídio
4	CMaj7sus4	Lídio
5	C7sus4	Lídio dominante
6	C6	Jónico
7	CMaj7(13)	Jónico

Measure	Chord Symbols	Mode
8	CMAJ7(#11)	Do mixolídio
9	CMaj7	Jónico
10	CMaj7(11)	Sol mixolídio
11	G7	Sol mixolídio
12	CMaj7(11,13)	Sol mixolídio
13	CMaj7(9,11)	Lídio dominante
14	C7(11)	Lídio dominante

\*) Primera posibilidad

\*\*) Segunda posibilidad

Reducción de la armonía de In C según interpretación del autor.<sup>75</sup>

Incluso armónicamente hablando, se puede apreciar un ascenso en el registro de lo más grave a lo más agudo; esto casi que obliga a armonizar desde la voz más aguda hacia abajo, teniendo en cuenta que el resultado tendrá que ser en su mayoría una derivación de C. La única excepción a esto se lo puede encontrar en la octava división del P.35; al eliminar el do del pentagrama superior (\*\*\*) hay la posibilidad de que esa masa sonora logre percibirse como un G7(11) que resuelve al P.36; considerando que su tensión, por motivos armónicos ha pasado a estar en el bajo.

Otro asunto a tomar en cuenta, es la facilidad para trabajar sobre la armonía cuartal, teniendo en cuentas los motivos que se vienen presentando a lo largo del P.35. Los antepenúltimos dos compases contienen un pequeño arreglo, considerando que los temas se pueden cambiar a la octava, por eso el *si* en la clave de fa. Finalmente, es preciso

<sup>75</sup> Extraído y editado en el software de diseño y edición musical *finale*.

señalar que, las disipaciones de acordes escritas en este análisis, responden a la melodía de los mismos temas.

En conclusión, no se puede decir que Riley haya tenido estas consideraciones armónicas. En contraste, es permisible pensar en que la esencia del trabajo armónico está supeditada a la creación de diferentes estados de ánimos que son sustentados por esta aproximación armónica. Considérese que esta armonización se basó en las propias notas guías de los temas y, por lo tanto, en menor o mayor medida era la armonía que Riley pudiera haber llegado a usar.

#### **2.1.4 Análisis Rítmico.**

El ritmo hace referencia a una diversidad de conceptos. De manera general, puede hacer referencia tanto a ritmo armónico como al desplazamiento rítmico de un pasaje musical; por el momento el ritmo es inherente a la repetición de un órgano de sonidos breves y constantes a los que se les llamará *pulso*<sup>76</sup>. Eventualmente, y en casos normales, el conteo consciente de una determinada secuencia de pulsos da origen al compás que al mismo tiempo es una manifestación visual de la métrica. Por decirlo así, en un compás de 4/4 se cuentan cuatro pulsos de negra por casilla, volviendo siempre sobre el primer pulso y que en determinadas circunstancias se le llamara tiempo.<sup>77</sup>

En contraste, este no es el caso de In C. No se percibe la métrica del compás a usar, sino, que hay un inminente pulso de corcheas ejecutadas por un instrumento de percusión que suele ser el piano o la marimba. Siendo transparente el hecho de que ese pulso es la métrica, o en otras palabras es la medida de corcheas que se pueden multiplicar, o dividir para dar origen a otras figuras musicales y a su vez combinaciones de figuras. En fin, el ritmo de esta pieza está fundamentando en un tren de pulsos perpetuo que no cesa hasta el fin de la obra. Esto último recuerda en cierta medida a la música polirítmica africana<sup>78</sup>.

Por lo que, al no haber compás establecido<sup>79</sup>, el ensamble que vaya a tocar In C tiene que regirse a esta patrón constante de pulsos. Algo que corrobora lo referente a

---

<sup>76</sup> Grupo Swan, *Elementos imprescindibles de la música: el ritmo*, (Madrid: 2010) <https://gruposwan.com/elementos-imprescindibles-de-la-musica-el-ritmo/>

<sup>77</sup> *Ibíd.*

<sup>78</sup> Lorena Apellido, *Percusión africana pista 1*, subido en YouTube,9:40 (Véase, 0:34...), acceso el 12 de nov. de 20, <https://www.youtube.com/watch?v=yzTBud6HEps>

<sup>79</sup> Terry Riley, (1989)

elementos repetitivos. Y que resulta favorable a/en la praxis, pues en las instrucciones que el mismo Riley anexa a la partitura se menciona que si el músico se pierde en cualquier momento puede volver a reincorporarse una vez estabilizado el ritmo del ensamble<sup>80</sup>. Y dado que las corcheas ya representan una guía rítmica, solo basta escuchar atentamente para volver a ejecutar otro patrón<sup>81</sup>.

El reto más desafiante de la música minimalista, es saber cada cuánto tiempo cambia el ritmo armónico. Riley, con la ya consigna de la repetición por máximo de un minuto revela la frecuencia de los cambios armónicos. En teoría, cada minuto debería ocurrir un cambio armónico; más esto resulta un tanto fluctuante considerando que las repeticiones de los patrones quedan —en parte— a juicio del músico y hasta del director. La respuesta a esta problemática, no está en analizar la pieza únicamente considerando las notas claves y el límite del tiempo por separado; sino, que es un balance entre estos elementos. Por momentos toma importancia los motivos (notas características) y en otros, es el retardo entre patrones lo que cambia la armonía implícita globalmente.

Sin lugar a dudas, el grado de comprensión y estudio sobre los elementos más complejos a los que se puede enfrentar un estudiante, ya es suficiente —mas no óptimo— para darse una idea de cómo el compositor concibió la obra y que recursos usó para mantener la atención en un trabajo de larga duración. Se ha llegado a deducir, que *In C* se compuso con una lógica de tiempo condicionada por el minuto de repetición ya citado. Y que, combinada con cambios sutiles y progresivos de los temas proyectan una suerte de movimiento constante que continuamente se está acelerando y desacelerando.

Finalmente, ya sabiendo como compone Riley, damos razón del uso de la repetición, las pulsaciones constantes, el corte armónico-melódico, a los argumentos sostenidos por Sans, Mateo y Sánchez sobre la repetición, el contexto modal y de otras fuentes consultadas que no menos importantes, han ayudado a aproximarnos a un estilo que hasta el término de ésta edición resulta complejo de trabajar, tanto a nivel de composición como de ejecución. Además, se ha corroborado que el compositor también abordaba ciertos aspectos de la improvisación, esto se hace evidente al momento de decidir cuantas veces se repetirá un tema en el margen de un minuto.

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*

<sup>81</sup> *Ibíd.*

Finalmente, este aspecto improvisatorio es lo que convierte a este *opus* en irrepetible; Aportando con polirritmias incidentales que generan nuevas estructuras. Adicionalmente, es inevitable apreciar la dicotomía entre la sencillez de la partitura y lo complejo de su *praxis*. Esto demuestra, que la abstracción de elementos y su lento desarrollo fundan la esencia del minimalismo, y no solo una repetición sin criterio ni estrategia de motivos melódicos.

## 2.2 Análisis temático de *Comptine d'un autre été*.

Debido a derechos de autor de Yann Tiersen no se ha encontrada una partitura original; sin embargo, Ian Chard autor desconocido hasta el momento —probablemente pseudónimo— aporta con una partitura fidedigna a lo que se escucha en videos de YouTube y en la banda sonora de la película<sup>82</sup>. Además, teniendo en cuenta las diferencias entre minimalismos y técnicas compositivas, para este análisis va a ser ineludible ir exponiendo la partitura en lugar de redireccionar a los anexos. Puesto que las diferencias contextuales de las piezas así lo ameritan, debido a que *In C* soporta más un análisis textual que la pieza de este compositor. En comparación con *In C*, la estructura de *Comptine d'un autre été* tiene un trabajo que se aproxima en cierta forma a las estructuras temáticas tradicionales.

Ahora bien, estructuralmente, *Comptine d'un autre été* apunta a una forma ternaria de estructura: A-B-C-A'-B'-C'. Así se tiene que: el tema A (periodo) está configurado en ocho compases, cuya frase generatriz de cuatro compases se repite simétricamente completando el periodo. Cada semi-frase a su vez, parte de un mismo inciso<sup>83</sup> o, en otras palabras: motivo melódico que al mismo tiempo está formado por motivo más pequeño que lo define. Estos motivos melódicos se componen a través de limitados número de notas. Aunque en este momento no sea importante, conviene adelantar que los cuatro primeros compases de introducción corresponden al círculo armónico de toda la pieza.

---

<sup>82</sup> Yann Tiersen, «Banda sonora de Amelie», trabajo subido el 2020, en YouTube, 1:16:38, acceso el 23 de junio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=stNg41SVRzM&t=1s>

<sup>83</sup> Elsa Tris Torres, *La forma musical*, slideshare (S.l.: Departamento de música, 2020), <https://es.slideshare.net/musicapiramide/las-formas-musicales>

Fig.9

### Comptine d'un autre été - L'après-midi

Yann Tiersen

Transcribed by Ian Chard

♩ = 100  
*mp*  
*Ped. simile*

4

7

10

Exposición del tema A<sup>84</sup>

El tema B, también de ocho compases utiliza una configuración similar, diferenciándose del A por tener la segunda frase del periodo armonizada homofónicamente, o bien, una segunda voz con la misma dirección que la primera complementa armónicamente la verticalidad del sistema completando el segundo periodo.

<sup>84</sup> Yann Tiersen, *Comptine d'un autre été*.ed., por Ian Chard (S.f.: consultado el 25 de noviembre del 2020)

Fig.10

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 13-15) features a rhythmic pattern in the bass clef of eighth notes with stems pointing up, and chords in the treble clef. The second system (measures 16-18) shows a more complex harmonic structure with chords in the treble clef and a rhythmic pattern in the bass clef. The third system (measures 19) shows a final chord in the treble clef and a rhythmic pattern in the bass clef.

Exposición del tema B<sup>85</sup>

Ahora bien, en el tema “C”, se arpeggia la armonía de la pieza salvo las últimas cuatro notas de cada compás, las mismas que además de aproximación armónica forman una melodía en segundo plano formada a partir de los incisos del tema “A”. Con seguridad se puede decir que, de alguna forma se mantiene la idea de estructura aglutinante que recuerda al minimalismo de Terry Riley<sup>86</sup> o John Adams (compárese en lo consecutivo), y el reciclaje de ideas usados en los desarrollos de la forma sonata donde los motivos de los temas A y B se exponen a la analogía de una lucha generando una tensión temática.

---

<sup>85</sup> *ibíd.*

<sup>86</sup> *Cfr.* Terry Riley: *In C*, subido en YouTube, 01:00:47, acceso el 16 de nov de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=DpYBhX0UH04>, *Vid—* John Adams, *Shaker Loops*, subido en YouTube, 28:46, consultado el 16 de nov. de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=DQJaJuMTouE>

Fig.11



Exposición del tema C<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Yann Tiersen, *Comptine d'un autre été...*

Por otra parte, no sería pertinente mostrar los temas A', B', y C' puesto que la única diferencia radica en que son ejecutados a la octava. En su defecto, sí conviene exponer la sutil diferencia, con la que el compositor decide cerrar la pieza. El hecho de que el transcriptor o compositor hayan decidido volver a escribir los temas a la octava en lugar de poner un ritornelo con su correspondiente casilla, se debe a que visualmente y psicológicamente para un pianista o —bien— músico resultaría distinto y afectaría —en el mejor de los términos— a la ejecución de la pieza<sup>88</sup>.

Fig.12



Sobre ritardando<sup>89</sup>

En conclusión, habiendo analizados las partes de esta pieza y determinado su estructura, la forma sugiere una fantasía musical<sup>90</sup>. Si bien podría ser sugerente la forma capricho, pues también es de composición libre. En una fantasía, se alternan movimientos lentos y rápidos. En esta pieza, una clara analogía que podría funcionar es la aceleración y desaceleración a propósito de duración de las notas. Más adelante, en el análisis rítmico se explicará en forma más detallada.

### 2.2.1 Análisis melódico

La melodía del “A” está compuesta en su mayoría por bordaduras<sup>91</sup> (véase, figura 9). Haciendo una abstracción de ideas a lo más esencial y minimalista, se puede observar que eliminando las notas de paso a las que reposarán las principales, se obtiene una melodía subyacente, la cual es la verdadera configuración de la frase en el tema A.

<sup>88</sup> Cfr. Ramón Sobrino, *Análisis musical*, 5

<sup>89</sup> *Ibíd.*

<sup>90</sup> Cfr. Jaime Ingram Jaén, *Orientación musical: «capricho»*, 57 (Vid Pág.9, Pdf)

<sup>91</sup> Teoría.com, *Notas de paso: «boradura»* (S.I, consultado 17 de nov. de 2020), <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/03-bordadura.php>

Lo anterior se confirma, porque las dos frases que conforman el periodo son construidas con la misma técnica. Tomando en consideración lo anterior, la melodía de la frase se vería así:

Fig.13



Melodía inmaculada del tema A<sup>92</sup>

Por su parte, la melodía para el tema “B” está compuesta por intervalos basados en las notas de la armonía. No se presenta ninguna tensión melódica. Sin embargo, con respecto al otro tema, existe un cambio de textura que se da al añadir una segunda voz a la primera frase del periodo B. Esto genera un movimiento con un giro armónico más interesante; no obstante, con una calidad melódica más pobre que la del tema A (Cfr.Fig.9). Puesto que aquí no se logra apreciar una melodía “intrínseca”, pero que define mejor la armonía del tema. Finalmente es interesante notar el gusto de Tiersen para los intervalos grandes o los arpeggios. Esto se nota aún más en el tema C.

El tema C es muy particular. El efecto de repetir tantas veces una misma nota, a largo plazo, sensorialmente se convertiría en una figura de mayor valor. Partiendo desde allí, y al igual que con el tema A se procedió a realizar una aumentación de los valores en lo que respecta a la nota más reiterada. De esta forma se obtiene nuevamente una melodía, que, a juzgar por las aproximaciones asimiladas del minimalismo, debería ser la original. En otras palabras, las melodías que aparecen en la pieza, serían variaciones de la melodía generatriz; la misma que una vez teniendo conciencia sobre su existencia debería ser ejecutada de forma tal, que se no se eclipse aún con toda la densidad que la deviene. A continuación, esto sería la melodía resultante del tema C.

<sup>92</sup> Fuente: Elaboración propia a partir de, Yann Tiersen, *Comptine...*, compases 1-4.

Fig.14

♩ = 100

Piano

Pno.

Melodía intrínseca subyacente en el tema C<sup>93</sup>

En conclusión, lo más característico del trabajo melódico que Yann Tiersen ha realizado en esta pieza es la creación de nuevas posibilidades melódicas, sin que su melodía generatriz se vea afectada. Para esto, y en base a lo analizado, el compositor propone una melodía disimulada que al tempo correcto y —indiscutiblemente— buena interpretación se manifiesta de forma omnipresente a la percepción de los oyentes, e incluso a la asimilación a priori de su estudio; puesto que ha de tener que estudiarse y tocarse varias veces para descubrirla. En fin, las melodías intrínsecas son lo característico del diseño melódico de esta pieza.

---

<sup>93</sup> *ibíd.*

### 2.2.2 Análisis Armónico y ritmo armónico.

La tonalidad de esta pieza es *mi menor*, girando la armonía en torno a dicho centro tonal, algo que recuerda los argumentos de Sans. El círculo armónico de esta obra está determinado por los cuatro compases de introducción (Fig.9). Nótese que cada cambio armónico se da por compás, por lo tanto, existen cuatro acordes que son: Em, G, Bm, D. o bien: I-, III, V-, VII (grados). Esto último determina una armonía modal, debido a que no existe algún dominante que retorne al primer grado. Finalmente, esta será la armonía que se usará en toda la pieza. En esta obra, la armonía no deviene de la melodía, por el contrario, la melodía está en función a una armonía establecida. Pues hay momentos como en los temas B y C donde la melodía deviene de arpeggiar los acordes directamente.

### 2.2.3 Análisis Rítmico

La principal ventaja con respecto a la rítmica es que hay un compás para facilitar la percepción de la métrica. Es importante recordar que la métrica, es la medida de duración con respecto a esos pulsos o las duraciones de las notas. El compás es un 2/2 que sin embargo es marcado a tiempos de negra esto se sabe porque el metraje anuncia un pulso con negra a cien pulsaciones por minuto. Normalmente un compás así, suele ser marcado con pulsos igual a blanca. Esa reinterpretación no es casualidad ni mucho menos tiene que ver con la transcripción. Tampoco es conveniente hacer una transformación de velocidades y pensar que esta pieza podría tocarse en blanca igual a cincuenta pulsaciones.

Lo anterior se da por causalidad en todo sentido. Primero, facilita la lectura y, por ende, la comprensión y asimilación de las frases que si estuviera a 4/4. Ha de resultar más sencillo ver valores más largos que cortos. El hecho de que la negra esté escrita en el metraje del tempo, determina que ese será el pulso a sentir. Esto, automáticamente pone en manifiesto que la negra es la unidad de tiempo y no la de la subdivisión; lo que implica que la obra debe ser ejecutada con una intensión más pausada. Es por ese motivo que se trata de una causa y no de algo casual; pues aquella medida causa en el oyente y en músico mismo una percepción sutilmente distinta.

Lo mencionado cobra sentido en citas a Heinrich Schenker por Ramón Sobrino<sup>94</sup> donde se menciona que la música merece una sensibilidad musical y no solo

---

<sup>94</sup> Cfr. Ramón Sobrino, *Análisis musical*, 5

debe estar en función a lo científico. Por eso, esa dicotomía entre medir un compás partido en tiempos de negra de alguna forma influye en las personas, pues no es una medida común. Tal vez sea esto lo que conecte a este minimalismo con el de Riley, donde la partitura no siempre tiene relación con lo se toca, claro está, que Tiersen no deja de ser hermético en lo concierne a la interpretación de la partitura, pues se hace evidente una formación clásica de la misma, en contraste, con la influencia jazzística de Riley<sup>95</sup>.

Otro aspecto rítmico a tomar en cuenta, es el que afecta a la duración de las notas con respecto a los temas. En el tema “A” se percibe una densidad/velocidad métrica lenta y pausada, contrario a lo que se podría pensar no es lenta por el inciso, sino por las blancas del tercer tiempo. En el tema “B” los intervalos de tiempos tienden a generar cierta síncopa dando movimiento e interés a la nueva sección. La sección “C” se torna rápida y con mucho movimiento a consecuencia de las seguidas semicorcheas. Logrando mayor densidad muy cargada que será diluida por el *molto ritardando* del compás 18 (fig. 11) y la corchea del último medio del cuarto tiempo. Lo siguiente es una abstracción de la densidad sonora y la aceleración rítmica con respecto a la duración de los sonidos por cada tema que presenta:

Fig.15

Densidad rítmica y aceleración de la métrica en los tres temas<sup>96</sup>

En conclusión, si bien el desarrollo rítmico no supone una dificultad ni mucho menos pretende hacia lo virtuosístico, la sencillez de su rítmica permite al músico asimilar —en mejor medida— el tejido melódico y con estos, el fraseo. Finalmente, existe una lógica que se balancea entre lo sobrio del sistema rítmico y lo barroco del mismo.

<sup>95</sup> Hi so you are (entrada), *Música mínima*

<sup>96</sup> *ibíd.*

En otras palabras, la interválica de tiempos entre notas va progresivamente haciéndose más estrechas; comenzando en blancas, negras con puntillos y terminando con una secuencia de pulsos a semicorcheas; para luego volver a hacer algo similar a la octava.

### **2.3 Análisis temático del yumbo *Apamuy Shungo* por Gerardo Guevara**

En un principio, se estimó analizar la musicalización del poema *Apamuy Shungo* por Gerardo Guevara bajo el arreglo pianístico del maestro Juan Castro<sup>97</sup>. Sin embargo, resultó compleja su adquisición, mucho menos la del propio compositor Gerardo Guevara. Por la causa, se procedió a resolver esta problemática mediante la transcripción. Por lo que después de escuchar varias versiones en YouTube, se escogió un arreglo por Byron Caba para coro y orquesta por G. Guevara<sup>98</sup> donde se escucha de manera perfecta la armonía, el ritmo y los diseños melódicos.

En principio bastaría con la transcripción para determinar de qué forma musical se trata (Anexos, fig.1). Sin embargo, es necesario comparar el análisis temático de un yumbo académico como en el caso de *Apamuy Shungo* con uno tradicional ejecutado por los propios nativos de una comunidad indígena en Imbabura<sup>99</sup>; partiendo de la idea de que el yumbo no es en sí mismo una forma musical sino, el elemento rítmico que acompaña a una danza con el mismo nombre. De ser esto último cierto, se determinará que la estructura de la pieza Guevariana constó con precisión contextual al ser compuesta; caso contrario, estaría ligada más bien a su inspiración y con una intensión más musical.

En palabras de María de Jesús Martín Escobar docente en música de la Universidad de Murcia, la danza “es un arte visual que se desarrolla en el tiempo y en el espacio y se asocia a la música e incluso a la palabra”<sup>100</sup>. Con lo anterior, se deduce —si no es que se afirma— que el elemento kinésico (movimiento) y el sonido tienen una relación directa, y por tanto se podría determinar una estructura a partir de esta idea. En otras palabras, los elementos musicales responden complementariamente a las

---

<sup>97</sup> Juan Castro Ortiz, *Nueva era de la música sinfónica...*

<sup>98</sup> Gerardo Guevara, *Apamuy Shungo*, arr. por Byron Caba, subido en YouTube, 3:14, acceso el 19 de nov. de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=rYhokSoX8\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=rYhokSoX8_0)

<sup>99</sup> TeTT Stúdió, Danza Yumbo, int., comunidad yumbo de Imbabura, subido en YouTube, 29:09, acceso el 27 de nov. de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=L6ZSZBo48AA>

<sup>100</sup> María Jesús Martín Escobar, *Del movimiento a la danza en la educación musical*, *Educatio*, n°23 (España: Universidad de Murcia, 2005): 132 (vid. pag.8, pdf). <https://core.ac.uk/download/pdf/234771435.pdf>

necesidades de los pasos de baile. En fin, el argumento de Martín se confirma en el minuto cinco del documental<sup>101</sup> donde se aprecia que el pie rítmico yámbico concuerda con la marcha de los pies al danzar.

A los catorce minutos y cuarenta y cinco segundos donde se revela la posible estructura definitiva del componente musical de la danza<sup>102</sup>. El yumbo (persona que habla a los entrevistadores) menciona que cada danza posee dos melodías: un alta y una baja. Esto exhorta a pensar que no solo se trata de melodías, pues hay es imperativo asimilar que su sistema es diferente, y esa “melodía” pudiera referirse a una frase o a un conjunto de frases que formen un periodo. A continuación, una transcripción del minuto quince con diez segundos, cuando el mismo hombre explica la lógica con la que está estructurada su música:

Tocando una melodía, alguien empieza la otra (*sic*) y luego todos tocamos la otra (*sic*),  
hasta que se empieza la primera de nuevo

Estas instrucciones son inherentes tanto a la estructura como a la interpretación. Aquí se afirma que hay dos melodías: “la primera” y “la otra”. Al haber ambigüedades, y dado que cada intervención es distinta, sumada la baja calidad del video pues esto hará que se pierdan detalles importantes, se ha procedido a resolver este problema por medio de las siguientes posibilidades:

### **Primera posibilidad**

Tocando una melodía, implica que alguien o un grupo de músicos ya están interpretando el tema A. Seguidamente, alguien (singular) empieza con una frase respuesta, “la otra”, a continuación, todos (plural) tocan el mismo tema, es decir todos los involucrados; finalmente se repetiría el ciclo, con la expresión, “hasta que empieza la primera de nuevo”. Por ende, la estructura quedaría: A-B-B’-A. No queda claro la última A es igual o ligeramente variada, pues el mismo minuto casi no se percibe diferencia; probablemente por no estar acostumbradas a la escucha.

### **Segunda posibilidad**

Esta segunda posibilidad aborda la textura contrapuntística y polirítmica que se pueda dar si B no sea tocada linealmente después de la primera, sino, sobre la primera.

---

<sup>101</sup> TeTT Estúdió, Danza yumbo, *Vid.* 5:00.

<sup>102</sup> *Ídem.*, *Vid.* 14:55

Recordando un poco al minimalismo de *In C* donde los temas se superponían generando otras texturas. La presente posibilidad está, por ende, abierta a la interpretación y es más del estilo improvisatorio, donde dada ciertas reglas se puedan desarrollar otras ideas al seguir una estructura aglutinante similar a la usada por Riley. Esto último pudiera ser consecuencia de la variabilidad en el aprendizaje por tradición oral.

No obstante, cualquier de estas dos posibilidades especialmente la de carácter estructural, se alejan un poco de la estructura temática de *Apamuy Shungo*: A-A-B-B-A-B:

Fig.16

**INTRO** Tiempo de Yumbo ♩ = 100

Chords: Dm, F, Cm, Dm, Dm7, Gm7, Re menor, Dm, Dm7, Gm, Dm7, Bb, Dm7, Bb6, Dm, Cm7, Gm, Bb, Gm, Dm, Gm, Dm, Bb6, Sol menor, Dm, Cm, Dm, Dm, Gm, Dm7.

Sections: A, B, A, B, A, B.

**OUTRO**

Estructura general de temática de *Apamuy Shungo*<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Fuente: Elaboración propia a partir de, *Apamuy Shungo*, arr. por Byron Cabo...

La anterior figura muestra como en lugar de acabar la pieza en A, la estructura básica de (sin contar el *intro* y el *out*) acaba en B. Por lo que, *Apamuy Shungo* sigue una estructura distinta a la del yumbo tradicional; no obstante, símil, en el sentido que hay dos temas (no frases) relacionándose a modo de pregunta y respuesta. Finalmente, es posible que esto se dé, porque la pieza no se relaciona con la danza sino, con la poesía.

En un poema la estructura estaría dada por el corte verso-estrofa<sup>104</sup>. Dado que la estrofa puede contener varios versos, y que un verso es la unidad mínima de ésta, sin tener signos de puntuación o sin estar separadas en varias frases; se encuentra respuesta, en porqué el tema de B de *Apamuy Shungo* tiene una respuesta que, si bien puede ser diferente, no se desconecta de esta última. Más adelante, se corroborará la conexión de este segundo verso, por estar en el mismo centro tonal de B, es decir, sol menor (Fig.16, *vid.*, C18)

En conclusión, si bien se pudo hacer este análisis desde el principio, no hubiese satisfecho los menesteres de la investigación, teniendo en cuenta que, si bien la música puede tener varias formas de interpretarse, es necesario aplicar convencionalidades con el fin de que el trabajo final (las composiciones) tenga criterio y cuya estructura sea musicalmente sensible y transparente.

Con estas consideraciones se afirma con gran precisión que, la estructura de esta pieza concuerda con la de un poema de forma: verso1-estrofa (verso 2-verso 3)-verso 1-estrofa (verso2-verso3); musicalmente, —y sin contar los *ritorneli*— hablando quedaría: A-B-A-B; donde la forma final, teniendo en cuenta las repeticiones y las extensiones estaría dada por la siguiente formula: INTRO-A-A-B-B-A-A-B-OUTRO(coda). Tomando en cuenta, que la armonía y las melodías son las mismas, independientemente de los arreglos orquestales y los adornos que vayan apareciendo en tema, tiene ciertas características minimalistas que se aprovecharán en el trabajo final.

---

<sup>104</sup> María Maza, Estructura de un poema, (S.l: 2018, acceso el 28 de nov. de 2020) <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/estructura-de-un-poema-con-ejemplos-1678.html>

### 2.3.1 Análisis melódico

Como se mencionó en la introducción de este proyecto, la música andina se bifurcaría entre la música andina tradicional y la occidentalizada. Esto, a raíz de lo investigado en el video documental de los indígenas imbabureños y de lo percibido en el mismo. En este, no se escuchan en absoluto las melodías pentatónicas que la escuela de Gerardo Guevara o de Luis Humberto Salgado nos comparte en sus composiciones.

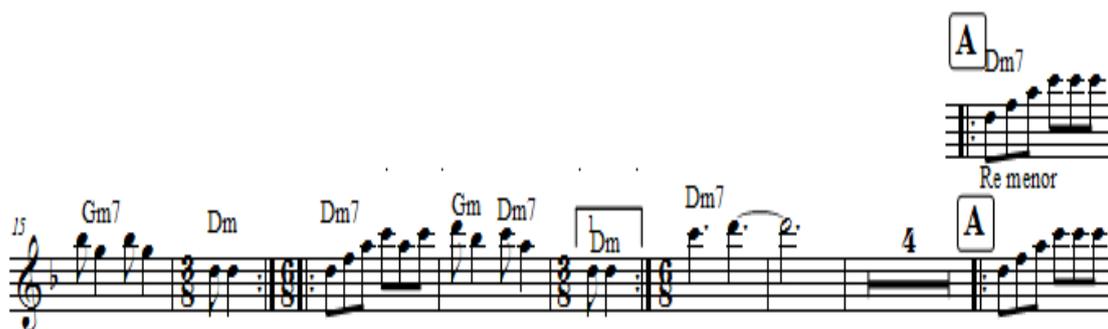
En las siguientes líneas, se analizará únicamente los diseños melódicos pentatónicos vistos en *danzante del destino*

En primer lugar, la introducción enfatiza el carácter modal de la pieza. Exactamente con el *mib* del quinto compás, pues este no pertenece a la escala pentatónica de re menor ni al centro tonal de la misma infiriendo una escala pentatónica de do menor. Este resuelve al centro tonal, a consecuencia de una *enchapé*<sup>105</sup> artificial entre el corte *mib-do-re*; se dice que es artificial, porque normalmente el *do* debería ser una nota de corta duración, por lo que el adjetivo francés únicamente sirve de artificio para señalar —en este contexto— a un movimiento cadencial :

Fig.18



Fig.19



Extracto del Tema A<sup>106</sup>

Como se puede evidenciar, predomina el uso de intervallos de terceras, reservando los intervallos de segundas mayores para la resolución. Lo anterior refuerza el concepto de la música pentatónica en la cual —y en un principio— no debería haber aproximaciones cromáticas, siendo las segundas mayores adecuadas para resolver (compás 19).

Seguidamente, después de cuatro compases de epílogo ejecutados por el ensamble, se expone el tema B. Este, se desarrolla en el centro tonal de sol menor debido a que, la mayor parte de acordes son menores, y también queda abierta la probabilidad de que el Bb6 al inicio del tema, sea la tercera inversión de un Gm7 o bien, Gm7/Bb. Esta sección es más compleja melódicamente y más enriquecida. Por ejemplo, después del arpeggio en el compás 39, se hace un descenso diatónico (Véase, fig.20, c.40-41). Lo mismo ocurre del compás 42 al 45, esta idea de ascenso y descenso es además de gustosa, recuerda una vez más al precepto Newtoniano “todo lo que sube, tiene que bajar”.

Fig.20



Tema B, con sus dos frases contrastantes<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Fuente: elaboración propia a partir de, Elaboración propia a partir de, *Apamuy Shungo*, arr. por Byron Cabo...

<sup>107</sup> *Ibid.*

Así mismo, destaca la segunda frase desde compás 46. Ésta, contiene dos semi-frases que emulan un diálogo abarcando del C.46 al C.49. Nótese, la sutileza con la que Guevara maneja el tejido melódico, C.52 es sutilmente similar al C.50 salvo que nuevamente asciende al mismo *do* que siempre resuelve al centro tonal de la pieza, re menor. Lo anterior, no debe ser tomado a ligera teniendo en cuenta que la esencia del minimalismo también está dada en parte por los ligeros cambios en la melodía, algo que debería escucharse en las composiciones para el recital.

Finalmente, la coda o *out* destaca el centro tonal de la pieza; esto último es importante porque que se debe apreciar es un centro de gravitación donde se desarrollan los demás movimientos armónicos o melódicos<sup>108</sup>; debido, a que las notas de las melodías también influyen para conocer el centro de una pieza. Finalmente, es en esta sección donde esa problemática se resuelve, al contener la mayor parte de notas de la escala menor pentatónica de *re*:

Fig.21



Out o Coda, donde se ratifica el centro tonal de re menor.<sup>109</sup>

En esta sección también aparece brevemente la técnica de la bordadura en el compás 87; donde *do* nuevamente funciona como artificio para abordar al *re*, esta vez mediante la técnica descrita. Por otra parte, es importante señalar que dada la naturaleza del pie rítmico el diseño melódico de los compases 90 y 91 no versa sobre la técnica de la apoyatura, pues el pie yámbico tiene —por naturaleza— dos ictus fuertes; como se vio anteriormente esto es consecuencia de la relación movimiento-sonido. Finalmente, los

<sup>108</sup> Toni Domenech, *Armonía modal y armonía funcional*, subido en YouTube el 27 de abril, 2020, 27:53 (Vid., circa 3:17), consultado el 29 de noviembre, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=UAsrpzddfGo>

<sup>109</sup> Fuente: elaboración propia a partir de, *Apamuy Shungo...*



Semifrase 1<sup>110</sup>

La primera semifrase (*supra*) está armonizada por un movimiento de cuartas. El Dm7 además de la arpegiada melodía es concerniente al re pentatónico menor; seguidamente, el Gm7 se produce por un intercambio modal, porque el acorde que se forma a raíz de sol en la escala pentatónica es un G9sus4. De esta manera, la única forma de volver ese acorde en un Gm7 proveniente de la escala de sol menor<sup>111</sup>. Finalmente, el acorde Gm7 se movería al centro tonal de la pieza, re menor. A continuación, una posible conexión de voces demuestra que las notas de la melodía —en su gran mayoría— revelan su inversión

Fig.23



Armonía y conexión de voces implícitas<sup>112</sup>

La segunda semifrase acelera el ritmo armónico interpolando un Dm7 entre el acorde Dm, la diferencia con esa séptima es a consecuencia de un artificio armónico, debido a que hay más sensación de reposo con un acorde perfecto que si estuviera uno de séptima en incluso —aquí no se da ese caso— un acorde Xm6. A efectos de una casilla con salto, después del *ritornello* la frase queda semi abierta a modo de suspensión, precisamente por esa séptima en el acorde que inhibe —un tanto— su carácter cadencial.

Fig.24



<sup>110</sup> *Ibíd.*

<sup>111</sup> Todas las escalas nombradas a partir de ahora serán pensando desde la escala pentatónica con el fin de ahorrarse innecesarias reiteraciones.

<sup>112</sup> Fuente, creación propia, a partir de, *Apamuy Shungo...*

La armonía del tema B funciona bajo el eje tonal de sol menor. Esto se comprueba con el Cm que aparece en el sistema. Además, la mayor cantidad de acordes pertenecen al sol pentatónico menor, a excepción del acorde Gm(add9) en compás 44, este último surge de una escala heptatónica menor de sol, o la comúnmente llamada escala de sol menor. Este último razonamiento es posible al plantearse el siguiente cuestionamiento: si en armonía funcional se pueden dar los intercambios modales, ¿Por qué en armonía modal no pudiera haber un intercambio funcional? Dado que la armonía aplicada a esta pieza es modal, no hubiera forma de que esa acorde existiese si no fuera con ese razonamiento.

Fig.25

Armonía del tema B<sup>114</sup>

A percepción en primera persona, el compás 52 no se escuchó algún cambio contrastante como en el del acorde Gm(add9), por lo que al dictado no aparenta haber mayores cambios armónicos<sup>115</sup>. No obstante, esto es consecuencia de una apreciación por lo que se considera una aproximación, probablemente haya ciertas peculiaridades que se estén pasando por alto o se estén simulando, pues el oído humano no queda libre de ser persuadido por la masa orquestal. Por otra parte, otro punto importante característico del tema es la variación y/o ralentización sistemática del ritmo armónico. A continuación, se muestra en partitura cómo el ritmo armónico donde las ligaduras muestran cuán lento se volvió el mismo.

<sup>113</sup> *Ibíd.*

<sup>114</sup> *Ibíd.*

<sup>115</sup> Gerardo Guevara, *Apamuy Shungo...* (Cfr. *Circa*,1:19)

Fig.26

The image shows a piano accompaniment score for two systems. The first system, starting at measure 8, contains the following chords: B $\flat$ 6, Dm, Cm, Gm, B $\flat$ 6, Gm(add9), and Gm. The second system, starting at measure 17, contains the chords: Dm, Gm, and Dm. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The chords are written as block chords with stems and flags.

Ralentización sistemática del ritmo armónico<sup>116</sup>

Considerando —o tal vez, asumiendo— que a *grosso* modo las armonías de los temas A y B con sus respectivas semifrases internas son similares en tanto a melodía a armonía, lo último que toca por analizar de Apamuy Shungo será la coda. Esta es importante porque a lo largo de la investigación se ha descubierto que el tema tiene mucho de minimalismo, por lo menos en sus condiciones y contexto; la música sería cíclica y se podrían poner rearmonizaciones y nuevas orquestaciones. Para evitar lo anterior, el compositor decidió cerrar el tema con una disimulada coda la que, como ya sea notado, aglutina la armonización del tema en ocho compases resumiendo la armonía y atmósfera de la pieza (fig.21).

En conclusión, a un nivel armónico modal se puede notar cierta incidencia de acordes; si bien, no llegan a formar un círculo armónico conciso como en la armonía funcional, al igual que *In C* lo que se busca es un ambiente y color característico. Por otra parte, si bien la armonía es modal, está en función a los modos derivativos de la escala pentatónica propuesta por el matrimonio francés D'Harcourt; siendo la única excepción a esto es el Gm (add9). Es add9 porque carece de séptima, y por la característica rítmica propia del yumbo. Como se verá a continuación, hay ciertas particularidades rítmicas que cambian la forma convencional de realizar un análisis.

<sup>116</sup> Elaboración propia a partir de, Gerardo Guevara, *Apamuy...*

### 2.3.3 Análisis Rítmico

Lo que se describe como rítmico es una vez más, un término general para designar a una particularidad rítmica de las piezas. Por ende, *Apamuy Shungo* se caracteriza por sus cambios al 3/8. Si bien se podría haber usado un compás amalgamado de 7/8, la intención final hubiere cambiado, pues al llegar al último tiempo se sentiría como si aún perteneciera a este compás; por lo que el 3/8 es colocado a propósito para generar un desplazamiento rítmico al momento de hacer los ritornelos.

Para Juan Posso profesor de la Universidad de las Artes, cada propuesta rítmica que tenga el músico por hacer es importante y única<sup>117</sup>. Así como es distinto hacer tresillos de corcheas en un 2/4 a los tresillos naturales de un 6/8 consecuencia de la división ternaria de la negra puntillada; también resulta psicológicamente y contextualmente distinto una 6/8 + 3/8 que un solo compás de 7/8. Esto último quiere decir, que la escritura influye en la ejecución de una pieza.

En conclusión, desde *Apamuy Shungo* se pensaba que había una relación cercana entre la música andina tradicional y la música académica. *A Posteriori*, se encontró que existe una considerable distinción entre estas dos corrientes y lo único que une a estas escuelas es la palabra. Por experiencia personal esto era una problemática que me planteaba a lo largo de la carrera universitaria y sobre todo en esta investigación; encontrando que las melodías pentatónicas no existen en la música andina tradicional (*ad hoc*), sino que surgen del occidentalismo en un esfuerzo por no salir —nuevamente— de la tonalidad. No obstante, esto último es una apreciación personal que deviene de haber analizado a un nivel intermedio, es decir, desde el análisis temático a líneas melódicas y análisis armónicos no tan profundos; la pieza *Apamuy Shungo*.

Así también se ha logrado determinar, que pese a la deserción entre lo tradicional y lo académico; el pie rítmico es lo que caracteriza finalmente a las piezas andinas que se ha estado analizando (hasta el momento). Lo anterior se fundamenta en las mismas diferencias estructurales, armónicas y melódicas de las diferencias comentadas. Por consiguiente, no se puede hablar de círculos armónicos concisos del tipo: I-IV-V o, IIm-V7-I<sup>118</sup>, entre otros; en contraste, sí existen tendencias armónicas muy evidentes como desplazarse de un Gm7 a un Dm en la mayoría de ocasiones. (anexos, fig.1)

---

<sup>117</sup> Juan Posso, *Percusión latina: «ritmo»*, clase n° 2 (Ecuador: Universidad de las Artes, recopilado de: 2017).

<sup>118</sup> Teoría.com, *Cadencias*

Siguiendo con la misma línea de análisis a las piezas estudiadas hasta el momento, incluyendo lo referente a la música minimalista puesto que planteada la problemática central de la tesis —la fusión balanceada entre la música andina y la minimalista— siempre se estará oscilando entre estas dos hasta el final; por lo que en las próximas líneas se procederá a analizar, *Danzante del destino*; la cual debería en cierta forma abordar elementos musicales similares a lo que se ha venido realizando, inclusive llegado a tener una cierta —pero sutil— afinidad con el minimalismo.

En fin, *Apamuy Shungo* ha demostrado ser una pieza bastante trabajada por la escuela clásica y la música tradicional ecuatoriana; pues Gerardo Guevara estudió tanto en Ecuador como en Francia, pues “desde 1959, con beca de la Unesco, Guevara estudió composición con Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de Paris en donde se graduó como director de orquesta”<sup>119</sup>.

#### **2.4 Análisis temático de *danzante del destino* por Gerardo Guevara.**

*Danzante del destino* es una musicalización del poema homónimo escrito por el poeta Jorge Enrique Adoum<sup>120</sup>. Lo anterior es importante, pues en semejanza con *Apamuy Shungo* la estructura del poema condicionará la organización temática del elemento musical, *a priori*; pues a veces se tendrá que re-ajustar el texto si la música ya estuviera compuesta o viceversa. Dicho esto, el siguiente análisis tiene como fuente las partituras compartidas en la web por Torres Sáenz<sup>121</sup>, las mismas que son fidedignas y pueden ser comparadas con el video sobre *danzante del destino* subido por la soprano Laura Tenor<sup>122</sup> con la interpretación de la mezzo-soprano Lídice Robinson.

La estructura temática de esta pieza es más compleja. La fórmula sin contar las repeticiones es: introducción-estribillo-A-estribillo-B-A-coda. A continuación, se

---

<sup>119</sup> Pablo Cero, *Mini biografía de Gerardo Guevara*, blog (Ecuador: 2011). <http://pablocerontenor.blogspot.com/2011/10/gerardo-guevara-biografia.html>

<sup>120</sup> Fidel Guerrero, *Músicos en andamios: el danzante de Gerardo Guevara cantado por Atahualpa Yupanqui* (Quito: Memoria musical del Ecuador, 2010). <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/musicos-en-andamio-el-danzante-de.html#:~:text=El%20audio%20del%20Danzante%20del,subido%20en%20una%20versi%C3%B3n%20audiovisual.>

<sup>121</sup> Gerardo Guevara (música) y Jorge Adoum (letra), *Danzante del destino*, rec., Torres Sáenz (S.I, consultado el 14 de dic. de 2020) <http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/bitstream/123456789/279/15/Danzante%20del%20destino.pdf>

<sup>122</sup> Laura Tenor, *Lídice Robinson, danzante del destino (Guevara)*, subido a YouTube, 4:26, consultado el 14 de dic. de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=wi7OUPr\\_Lsk](https://www.youtube.com/watch?v=wi7OUPr_Lsk)

procederá a realizar una síntesis de cada tema en finale. Y, si el caso lo amerita, se lo analizara desde lo simbólico y lo sinestesico que este danzante en espacial posee. Finalmente, vale recalcar que el análisis de Torrez Sáenz realiza en su recopilación tiene ciertos errores de análisis en la armonía, por lo que su aporte sirve más para comprender la melodía y ganar tiempo evitando la transcripción a oído.

Sin entrar en detalles armónicos, la introducción de dos compases es suficiente para contextualizar el discurso armónico del estribillo. A excepción de la tónica menor de los compases 6-8, los compases 1-5 tienen la misma armonía que la introducción. Por otra parte, este par de acordes contrastantes genera a primera instancia un color característico con una posible función ritual; pues, como se mencionó en la introducción de la tesis, es un género en el que se pide por la lluvia para la buena cosecha. Por consiguiente, el acorde de Em sería la lluvia tan necesitada para el sembrío, mientras que el F corresponde al sol triunfante que da vida tras la vital caída de agua. En fin, esto último es solo una forma simbólica para justificar la dualidad y el contraste entre los dos acordes.

Esto será útil porque resuelve una problemática que surge a raíz de lo investigado, la misma que cuestiona hasta qué punto la armonía se puede volver compleja. En las siguientes líneas se podrá notar que *Danzante del Destino* tiene una progresión armónica en su estribillo más abierta a nuevas posibilidades sonoras que en *Apamuy Shungo*. Así será posible determinar límites y ciertas libertades compositivas en lo que respecta a la construcción temática y a interesantes variaciones del pie rítmico sin perder su esencia.

Fig.27.

Adagio  $\text{♩} = 48$

Tenor

Piano

INTRODUCCIÓN

ESTRIBILLO

T

Pno.

Introducción y estribillo, extracto<sup>123</sup>

Ahora bien, previamente se comentaba lo referente a la extensión asimétrica de las frases. Así, se evidencia (sin contar la anacrusa, y para objeto de didáctica) que la frase antecedente abarca del C.10 a C.17 o bien, siete compases; siendo la frase consecuente considerablemente más larga con 10 compases de extensión comprendidos entre C.18 A C.27. Esta asimetría se da, porque la música sirve a la literatura funcionando como retórica para el oyente; siendo consecuencia de las técnicas compositivas propias del poema; con seguridad, este último está en prosa, pues tiene ritmo y métrica propios.<sup>124</sup>

Por otro lado, haciendo un experimento mental, se puede llegar a la aproximación semántica de la frase a consecuencia de una necesidad por expresar cosas distintas dentro de un mismo contexto; algo así como cuando se separan varias oraciones compuestas por puntos y comas; y en el caso más romántico de la expresión, se puedan dar por la

<sup>123</sup> Fuente: Creación propia a partir de, *Danzante del destino*, rec., Torres Sáenz

<sup>124</sup> María Estela Raffino, *Concepto de: prosa* (Argentina: Edición, 2 de octubre del 2020). <https://concepto.de/prosa/>

inspiración propia del artista. Sea cual fuere el caso, genera mucha intriga inconsciente o conscientemente en el oyente. En fin, Mozart ya usaba falsos finales o frases asimétricas para divertir al culto aristocrático de su época con su Divertimento, K.136<sup>125</sup>

Fig.28

**A**

The figure shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (T) and a piano accompaniment line (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The first system covers measures 10 to 17, with a vocal line starting with a slur and piano accompaniment chords of Em, G, and Em. The second system covers measures 18 to 22, with a vocal line starting with a slur and piano accompaniment chords of C, G, F, and Em. The third system covers measures 23 to 26, with a vocal line starting with a slur and piano accompaniment chords of C, G, F, and Em.

Abstracción del tema A<sup>126</sup>

El tema B es un momento donde la prosa implícita del poema, incluso sin mostrarlo aquí, se vuelve transparente. Esta vez, la frase antecedente posee más compases que el consecuente. La primera frase está formada por 10 compases que van del C.29 al C.38; la segunda, consta de 7 compases incluyendo la ligadura de blanca con negra apuntilladas. Esta configuración exhorta al oyente a sentir una aceleración que poco tiene que ver con ritmo armónico; sino, con la presentación de temáticas. Para sentir esto, no es necesario ser un erudito en la música, grosso modo, un buen ejemplo sería escuchar a alguien decir una frase más larga que la anterior; y hacer lo contrario en otro momento de la conversación.

<sup>125</sup> Mozart, *Divertimento in D major, K136 (1772)*, subido en YouTube, 14:25, consultado el 14 de diciembre, 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=7FRYoBy7iT8>

<sup>126</sup> Fuente: *Danzante del destino...*

Finalmente, la exposición de materiales a diferentes tiempos es una de las delicias del *Danzante del destino*. Importante recordar, al final de todo este proceso analítico e indagaciones sobre la extensión de los temas, la duración de estas secciones está sujeta a la extensión y composición de la parte escrita. Independientemente de quién haya compuesto primero su trabajo y explorado por el otro, las técnicas que usan los maestros de esta obra, tienen marcadas retóricas que exhortarían al público a sentir —no escuchar— las dos partes al mismo tiempo, por su puesto deben de existir muchas excepciones.

Fig.29

The image displays a musical score for voice (T) and piano (Pno.) in G major. It consists of three systems of music. The first system begins at measure 28 and features a boxed 'B' above the vocal staff. The piano accompaniment includes chords Bm, C, C6, and Em. The second system starts at measure 36 and includes chords F, Em, C, F, and Em. The third system starts at measure 44 and shows a vocal line with a slur and a piano accompaniment.

Abstracción del tema B<sup>127</sup>

<sup>127</sup> *Ibíd.*

### 2.4.1 Análisis melódico

Es preciso comenzar por el estribillo. Haciendo uso de la abstracción y la regresión a la idea más simple, el estribillo está formado —en esencia— por intervalos de cuartas. Dado que tiene el mismo giro armónico que la introducción se puede determinar que arpegia sobre éste (Fig.28). Por tal motivo, es que la notas —en registro absoluto— del estribillo son *mi* y *si*, el primer y quinto grado del Em (respectivamente); en adición, *re* y *la*, el primer y sexto grado de F6. Lo anterior ocurre en el primer compás —del estribillo— a tiempos de negras apuntilladas.

Por otra parte, en el siguiente compás (*Ibíd.*) se hace uso de un silencio de corchea para hacer un desplazamiento rítmico y aceleración del intervalo *mi-si*, que seguidamente se conecta con la misma intervalica en función a la armonía de F6 en el segundo compás. A nivel emocional esto prepara al oyente al siguiente nivel de percepción forjado en el tema A. El estribillo desciende una vez más con un intervalo de cuarta formado a partir de *la* del compás anterior. Con esta maniobra se llega a *mi*, este sonido genera un estado de suspensión y de anhelo con respecto a la armonía de resolución, pues al estar ligado al compás siguiente se mantiene sonando, coincidiendo con el F6 de los segundos tiempos.

Esta tensión se da, precisamente porque el *mi* que debería ser una nota para el énfasis el centro tonal se convierte en un color al verse afectado por el F6 que ahora, —atmosféricamente hablando— se debería escuchar como un FMaj7(13), más adelante se profundizará en este aspecto. Finalmente, luego de la sugerida repetición salta a la segunda casilla. Es en este lugar donde toda esta necesidad por encontrar un descanso se diluye al acabar melódicamente la frase en el cuarto grado generando una suerte de suspensión con respecto al Em. Paralelamente a esto, se puede notar una ascenso y descenso en el registro a lo largo del estribillo con el fin de generar una tensión temática; simulado el ascenso a algún volcán o sierra, recordando el suave acenso de *In C*

Ocurre algo similar en el tema A. La melodía tiende a arpeggiar la propuesta armónica, siempre usando una nota de paso para llegar al siguiente sonido del acorde. Es plausible hablar de nota de paso porque contextualmente y armónicamente hablando lo son. *E.g.* en *la* que se interpola entre el *si* y el *sol* (fig. 28, *vid.* C.10-12) pertenece a la escala pentatónica menor de *mi*, pero no corresponde a la armonía subyacente. De haberse dado un cambio modal a la menor, ahora *la* no hubiese sido nota de paso. Naturalmente, lo anterior se daría en condiciones atípicas, por ejemplo, desechando el ritmo armónico.

Lo explicado le corresponde a la primera semifrase de la frase 1 del tema A que termina en el C.13. La segunda semifrase de similares características compositivas pero distinta armónicamente, comienza acéfala en el cuarto sexto del C.13 adelantando armónicamente a G. del C.14 al C.17. Dentro de ese rango la melodía asciende ligeramente al *re*, la función de esta es seguir con la lógica arpegiada del tema y dar movimiento a la frase aumentando el registro. Seguidamente, en la segunda frase la pieza alcanza su primer sonido agudo un, sol4 (pensando desde C3); el mismo es enfatizado por el cambio armónico a C. Para este momento, la triangulación entre la armonía, melodía y altura habrá alcanzado la tensión implícita suficiente para sentir la necesidad de descender nuevamente.

La segunda frase ya nombrada comienza en el C.18. Para lograr su suave descenso, Guevara escribe un acorde por compás generando una simetría que forma una curva imaginaria o un descenso escalonado secuencialmente; el mismo que contrasta con la asimetría de la primera frase donde predomina un Em (fig.28, *vid.* C10-17). Como dato de interés, es ineludible notar que esta frase se repite dos veces. La razón para no haber puesto signos de repetición es a consecuencia de la lírica; así como la de las notas *si* al término de la primera frase y *mi* al final de la segunda. En fin, el redactado proceso —tan solo para el tema A— crea una sensación de movimiento, aun sabiendo que el proceso pre-dominante es componer sobre las notas del acorde sean notas guías o tensiones disponibles.

El tema B está compuesto con la misma técnica de arpeggiar los acordes, siendo esta vez aún más intuitiva. Si en la anterior sección había notas ajenas a las escalas que funcionaban como apoyo; en esta sección salvo el compás 31 (fig.29) donde el *mí* y *re* conectan escalísticamente al *do* del C.32 el resto de la melodía arpeggia sobre la armonía. Esto recuerda bastante a Tiersen y su gusto por los arpegios o, a Mozart y sus escalas insinuantes.<sup>128</sup> No obstante, este reiterado recurso compositivo se compensa con un desarrollo más complejo del ritmo, es decir, hay notas más seguidas que en el tema anterior, generando otra forma y concepto de aceleración.

---

<sup>128</sup> Cfr. Mozart, *Divertimento in D major, K136 (1772)*, subido en YouTube, 14:25, consultado el 14 de diciembre, 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=7FRYoBy7iT8>. *Vid—* Mozart, *Sonata for Two Pianos in D, K448*, int., Kocsis, Rankí, subido a YouTube, 22:52 (véase, *circa* 1:26), consultado el 16 de diciembre del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=PQQgHpMBHbo&t=552s>.

### 2.4.2. Análisis armónico y del consecuente ritmo armónico.

El Em de la introducción, sí pertenece a la escala pentatónica menor de mí. No así, F por lo nunca podrá ser el b2 debido a que *fa* no está en mi menor. Esta regla surge a raíz de que Guevara usa acordes cuyas mediante y quintas no perteneces a la escala, sin embargo, su raíz sí forma parte de esta estructura. No obstante, teniendo en cuenta la cualidad menor del I grado, el acorde de F no proviene de Fa pentatónico mayor sino, de la escala pentatónica menor en re:

Fig.30

The musical score for Fig. 30 is presented in a piano arrangement. It features a tempo marking of  $\text{♩} = 40$  and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two measures. The first measure contains an Em chord, and the second measure contains an F6 chord. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in a single staff with a treble clef. The piano part includes the following chords: Em in the first measure, and F6 and Dm7/F\*\* in the second measure. The Dm7/F\*\* chord is marked with two asterisks (\*\*).

#### \*\* Otra opción

Abstracción armónica de la introducción, nótese el cambio del ritmo armónico para un mejor análisis<sup>129</sup>

No es la armonía lo que realmente llama la atención del tema A, sino, el ritmo armónico en el que está dispuesta. El Em de la primera semifrase perteneciente a la frase 1 del primer tema, se extiende desde el C.10 al C.14, considerando el tempo lento de la pieza es considerablemente largo. Pero esto no fuese posible sin el C del C.15, pues al ser este un solo compas crea un punto de inflexión en la percepción del oyente; puesto que, acto seguido, cierra la frase con un Em que se extiende por dos compases más (Fig.28). Como es apreciable el compositor elige un ritmo armónico de forma tal, que solo tres

<sup>129</sup>Fuente: Creación propia a partir de, *danzante del destino*.

acordes signifiquen mucho en una frase, en efecto, esto resaltaría algo importante en la lírica.

La siguiente es la frase 2 del mismo tema, la cual comienza en los seis sextos del C.17, sin embargo, es preferible redondear el comienzo de la frase al compás siguientes por cuestiones didácticas. Esta segunda frase está armonizada más simétricamente para generar movimiento sin necesidad de acercar mucho el ritmo armónico, por ejemplo, dos acordes por compas como en la introducción; o en *Apamuy Shungo*. Así el oyente percibe los siguientes acordes de forma continuada: C-G-F-Em- (Em, extensión). Si bien se ha dicho que no es factible hablar de círculo armónico, no es menos cierto que se podría considerarlo como tal, teniendo en cuenta que esta progresión se repite una segunda vez.

Finalmente, Del C.29 al C.36 le corresponde a la frase 1 del tema B, ésta se torna más variable en el ritmo armónico y tiene los siguientes acordes: Bm-C-C6-Em, en la siguiente secuencia de acuerdo al n° de compases: 3,1,2,2 respectivamente. (fig.29. En su segunda frase no se encuentra mayor novedad que genere un impacto en el proceso creativo de las piezas; de igual forma, la sección *coda* tampoco amerita un análisis en este proyecto. Lo anterior da por concluido el estudio musical de danzante del destino necesario para llevar a cabo composiciones con criterio y cierta guía que más adelante será revelada.

## **2.5 Análisis y resumen de los elementos ya estudiados encontrados en la *Canción de las Andes* por Constantino Mendoza.**

Debido a que, la *Canción de los Andes* fue escogida por gusto personal más que por lo que pueda aportar, se ha procedido a realizar un resumen de lo que —con el transcurso de la investigación— ha resultado estimulante para la creación de piezas con tales características; pues poco se encuentra el uso de la escala pentatónica, predominando las terceras dobles y los diseños melódicos por segundas poco usados por el anterior compositor. Dicho esto, lo que realmente se aprecia en esta investigación es el pie rítmico.

Así mismo debido al complejo acceso de las partituras originales se contactó con Ligia Mendoza, hija de Constantino Mendoza. L. Mendoza facilitó un escaneo de cuyas restricciones tiene prohibido cambiar, replicar o modificar el trabajo de su padre, por lo

que es menester informar que de acuerdo a estas estas exigencias, el manuscrito presentado a continuación no ha sido alterado más que para hacer zoom a la partitura.

Fig.31

*La Canción de los Andes*

Fox - Canción

Letra de Carlos Alemán      Música de Constantino Mendoza M.

(DUO)

En las alturas de las montañas  
 existe un pobre rancho,  
 Una viejita todas las tardes  
 suspira y llora en él.  
 ¡ Triste es la vida así!  
 ¡ Quiero mejor morir...!

(CORO)

Suenan las notas  
 del fiel rondador  
 en los labios del indio  
 que brinda su amor  
 a la dueña de su corazón.

(DUO)

Hijo de mi alma,  
 de mi alma hijo mío,  
 ¿ dónde existes, no te veo,  
 no te oigo. Donde estás?  
 contesta a tu viejita  
 que te llama y no respondes  
 al cariño de tu madre  
 que es la voz del corazón.  
 Te marchaste una mañana  
 presuroso y agitado,

que volvías me dijiste,  
 me dijiste al partir  
 y no vuelves a tu casa  
 ni a tu casa ni a tu madre,  
 que te llama, que te extraña  
 que sin tí se muere ya,  
 vuelve pronto mi adorado,  
 mi consuelo, mi esperanza  
 que te espera mi angustiado corazón.

(AL CORO)

(DUO)

Todas las tardes  
 junto a la puerta  
 llora y suspira así:  
 "Hijo querido de donde existas  
 vuelve pronto a mí"  
 Más una noche tras lento paso  
 vino la aurora al fin...  
 Pálida y fría junto a la puerta  
 estaba muerta ahí...  
 ¡ Ah!... ¡ Ah!... ¡ Ah!...

Dúo y Coro, partes importantes de la pieza<sup>130</sup>

En esta primera cuartilla (fig.31) se pueden apreciar el dúo y el coro. Por el lado del dúo, el elemento contrastante es del tipo armónico, pues para el compás 12 usa un acorde insinúa una dominante la cual resolverá al coro. Esto es algo que no se ve en ninguno de las piezas anteriores, por decirlo de otra forma, es un movimiento cadencial directo hacia el centro tonal de re menor. Con cierto grado de confianza y de acuerdo a lo investigado, se tienta a pensar que una Guevara hubiese usado un acorde diatónico, es

<sup>130</sup> Fuente: recuperado por Ligia Mendoza (S.I: adquirido el 21 de septiembre de 2020)

decir C o Am en contraste con una dominante que sugiere una marcada influencia de la armonía tonal.

Por otra parte, resulta evidente la predisposición de Mendoza por las terceras y sextas, en contraste con el predominio de cuartas paralelas en la música de Guevara. Esta influencia proviene de la música occidental inglesa del renacimiento<sup>131</sup>, tiempos donde las terceras o sextas se volcaron en respuesta al ideal pitagórico de intervalica basando en consonancias simples, como la cuarta, la quinta, el unísono y la octava. Lo anterior permite una indagación del por qué las cuartas y octavas paralelas se volvieron prohibidas, como respuesta se puede argumentar que simplemente es una cuestión de contexto e historia. Finalmente, es la combinación juiciosa de estos elementos los que permitirán componer piezas que no se alejen de lo andino sin que tengan una presencia predominante sobre lo minimalista.

Una problemática no resuelta hasta el momento es el nombre que recibe el pie rítmico del fox incaico. En principio se pensó en una combinación de otros pies rítmico. No obstante, se ha determinado que se trata del pie rítmico *coriambo*<sup>132</sup>, de acuerdo a la traducción por Alfonso Ortega sobre el segundo libro del santo San Agustín en su libro, *pies rítmicos*, explica que este nombre hace referencia a la figuración pulsométrica: largo-dos breves-largo. Lo que en música se traduce como negra-dos corcheas-blanca. Además, se puede asumir que la última blanca es subdividida en dos golpes de negras, dando como resultado el ritmo del fox incaico. E.g.:

Fig32

Metamorfosis del pie rítmico coriambo derivando en el fox incaico<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Thais Martínez Molina, Rubén García Muñoz, *Armonía Musical: definición e historia* (S.I: consultado el 30 de diciembre del 2020), Pags.5-6. <https://web.mat.upc.edu/xavier.gracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf>

<sup>132</sup> Cfr. San Agustín, *Sobre la música: pies rítmicos*, trad., Alfonso Ortega (España: *Terrae Antiquae*, 2017). <https://terraeantiquae.com/profiles/blogs/sobre-la-m-sica-de-san-agust-n-an-lisis-a-sus-seis-libros-parte-v>

<sup>133</sup> Fuente: Elaboración propia a partir de, San Agustín, *Sobre la música...* (2017)



Resumiendo, este fox incaico fue compuesto pensando para resolver armónicamente con la fórmula cadencial V-I. Esta sutil diferencia en combinatoria con la armonización de voces por tercetas exhorta a concluir que se trata de la ya nombrada armonía tonal. Finalmente, se resuelve que —este— fox incaico posee la dialéctica entre lo andino en tanto a lo rítmico y lo mestizo en tanto que, armonía tonal se refiere. Técnica que deberá ser usada con sumo cuidado, pues el hecho de tener una dominante que resuelva a la tónica se aleja de la armonía modal; la cual —como se ha comprobado con los análisis de las anteriores obras— es una de las características musicales propias de la música andina académica.

De esta manera se da por concluido un proceso investigativo basado, no solo en el análisis musical de todo el repertorio propuesto; sino, en la apreciación musical implícita en el mismo. Esto, a consecuencia que la música también evoca distintas emociones de acuerdo con distintos parámetros, aspectos que en esta investigación se vieron figurados en la importancia del pie rítmico como es el caso del repertorio andino ya mencionado, y del desarrollo musical condicionado por el tiempo, además de —en algunos casos—, aspectos improvisatorios como en el caso de la música minimalista de Riley y Tiersen.

De esta forma, el factor sorpresa que *In C* evoca en el oyente es consecuencia de una estrategia rítmica disimulada por el pequeño espacio de improvisación que Riley concede al intérprete. En adición, la tranquilidad y —hasta cierto punto— melancolía que *Comptine d'un autre été* se debe a que el compositor usa un ritmo armónico que, aunque fluido, es siempre el mismo; es decir que una vez definido el círculo armónico permanece estático reiterando la misma armonía al oyente. Así mismo, el estado de trance que la música de Guevara y Mendoza generan en sus piezas se debe al pie rítmico

Finalmente, la música minimalista y la música andina analizadas en este trabajo resuelven la hipótesis que cuestionaba la cohesión balanceada de estos dos elementos. De igual forma se logró determinar que estos géneros si pueden ser considerados como técnicas compositivas, pues tanto de la música andina como de la minimalista se rescataron lo esencial de sus características, debido a que el objetivo final no es que impere el minimalismo sobre la música andina, y que esta última texturice las piezas.

### 3. Explicación de las piezas, breve introducción al contexto

A la par de un proceso investigativo se ha estado componiendo las piezas para el recital, ajustándolas conforme se aprehendían nuevas estrategias y técnicas compositivas. Al final de este proceso —más bien teórico— se han compuesto tres piezas influenciadas bajo el minimalismo de Riley y Tiersen y el pie rítmico de las tres danzas seleccionadas. El resultado final ha sido la composición de tres piezas minimalistas basadas en lo más importante del minimalismo entre estos dos compositores. Como adelanto se menciona la importancia de la abstracción en la música minimalista.

#### 3.1 *El brujo*, basada en el yumbo

La presente obra rescata de Riley la interpolación de voces a nivel rítmico y las repeticiones, mencionadas en el pasado análisis. En adición, se toman los conceptos de abstracción descubiertos en la investigación sobre Tiersen para llegar al diseño melódico generatriz. La siguiente figura muestra una serie de cinco sonidos sin asignación de compás. Representa a la selección de notas basadas en la escala pentatónica menor de mí. Esto da origen al motivo melódico del inicio de la pieza. Finalmente, es menester aclarar que en esta obra se presenta una estructura similar a la de *In C* por el hecho de seguir siempre desarrollándose sin volver al principio, por lo que las letras que aparecen en las partituras son a manera de letras de ensayo:

Fig. 34



Abstracción melódica usada en la pieza<sup>135</sup>

<sup>135</sup> Fuente: Elaboración propia.

En la figura 35, se puede apreciar el pie rítmico característico del yumbo acompañando a la melodía principal:

Fig.35

**A** **Tempo di yumbo** ♩ = 80-100

Pie rítmico yámbico y la melodía principal que deviene de la abstracción<sup>136</sup>

Entre lo más característico de este yumbo rescatamos la inserción de una segunda voz, la cual tiene carácter percutivo. Recordando el *do sobre agudo* que se escucha en *In C*<sup>137</sup> en la figura 36 se muestra un fragmento usando notas repetidas. Observe como se mantiene la línea melódica principal. Esta última debe sonar ligeramente más fuerte que la segunda, esto representa un reto para el pianista considerando que se debe mantener esta intención a lo largo de toda la pieza; sin embargo, dota de un encanto único a la obra.

Fig.36

**B**

Pulsos de notas con carácter percutivo

<sup>136</sup>Ibíd.

<sup>137</sup>Cfr., Proyecto musical europeo, ejecuta *In C*, subido en YouTube, 1:00:47, consultado el 28/10/20, <https://www.youtube.com/watch?v=DpYBhX0UH04>.

Como antepenúltimo punto, vale recalcar el uso de compases de amalgama. Esta técnica es usada para generar un punto de inflexión en la percepción rítmica de los oyentes; debido a que, previamente se venía escuchando un pie rítmico constante con el fin de generar monotonía. Esto último es un aporte personal a la música, pues es una forma de tensión. Retomando, este compás amalgamado tiene la función de generar movimiento. En la siguiente figura, además del diseño melódico modificado se muestra el compás 7/8.

Fig.37

L

Compás de amalgama a 7/8 y diseño melódico modificado.<sup>138</sup>

Es ineludible explicar que, el compás no tiene una división fija que nos de una idea de cómo se pensó la amalgama. Esto ocurre, porque el objetivo con este compás es generar movimiento rítmico desplazando o adelantando la parte corta del pie rítmico yámbico; y no pretende ser un compás amalgamado donde se divide el mismo en dos partes. Por otra parte, se usó este tipo de compases para evitar ligaduras de prolongación entre casillas dificultando la lectura. Por último, la palabra *movimiento* es a nivel rítmico, el minimalismo se conserva a nivel melódico (Cfr. Fig.34).

Finalmente, el desarrollo armónico se minimiza a dos acordes en la mayor parte de la pieza, estos son: Em y Bm (Fig.38). Por otra parte, se ha decidido añadir una sección de ralentización melódica, pero de aceleración del ritmo armónico. Esta dualidad, genera un cambio mínimo pero sustancial en la percepción del oyente, cambiando sensiblemente el fraseo de la pieza (Fig.39). En fin, el cambio más fuerte en esta sección es el del ritmo armónico a consecuencia de hacerle una aumentación a la melodía

<sup>138</sup> Fuente: Elaboración propia.

Fig.38

5

Em Bm

Pno.

Armonía general de la pieza<sup>139</sup>.

Fig.39

*p tranquilo*

255

Aumentación melódica

En conclusión, la pieza que se acaba de diseccionar presenta una influencia del minimalismo musical en lo que respecta a los límites impuestos. Probablemente, si hubiésemos tomado como referencia a Philip Glass otros conceptos pudieron haber cambiado el resultado final de las piezas. Sin embargo, la forma en la que se usaron esos conceptos y la combinatoria con elementos andinos, hacen de esta pieza original lejos de ser un ejercicio compositivo “en base a”, sino, “con base” en las respectivas influencias minimalistas y andinas.

---

<sup>139</sup> *Ibíd.*

### 3.2 *Aquel quién danza, basada en el danzante*

La concepción del danzante a nivel musical, difiere en la del yumbo por ser rítmicamente más compleja y estar compuesta con esta intención. El elemento minimalista esta ocasión tiene peso en pie rítmico *per se*. El objetivo de esto, es que manteniendo una base rítmica constante poder generar otras figuraciones rítmicas que aporten con discurso a la pieza. En cuanto al trabajo melódico en términos de música minimalista se refiere, nos hemos basado en *Comptine d'un autre été* y en *In C* para tener la libertad de cambiar los diseños melódicos, de forma progresiva y lenta. Así, a continuación, mostramos estas melodías que por una cantidad considerable de tiempo se tornan repetitivas.

Fig.40

The figure displays three musical systems, A, C, and H, illustrating melodic designs accompanied by a consistent rhythmic pattern. System A features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in a key with two sharps (F# and C#), with a dynamic marking of *mp*. System C shows a melody in the right hand with a dynamic marking of *p* and a *crescendo*, and a bass line with a dynamic marking of *p*. System H is titled "Frio del páramo" and "Tranquilo", with a dynamic marking of *p* and a *legato* instruction. The score is enclosed in a rectangular box.

Diseños melódicos acompañados del mismo pie rítmico.

En la figura 40, se muestra el pie rítmico trocaico de manera casi invariable. Por ejemplo, en “G”, la figuración corchea con puntillo y semicorchea sigue siendo trocaica. La tercera chochea, no forma parte de esta figuración, sino que funciona como un reposo en la inmediatez del momento. En contraste, si bien pudimos haber sustraído la barra y dejar esa corchea suelta, hubiere resultado poco agradable visualmente considerando que se estarán repitiendo muchas veces antes de cambiar a otra variación. Una vez más se demuestra, que la abstracción y la repetición forman parte esencial en el minimalismo.

La siguiente sección muestra un poco de los juegos rítmicos usados en la pieza, y el carácter percutivo de los mismos. Esto se sabe, por elegir la sección más resonante del piano, es decir, el registro medio grave. Es importante recalcar, que la polirritmia en este trabajo es en semejanza con el yumbo, de dos voces; teniendo en cuenta que tocar acordes con la mano abierta durante mucho tiempo es sensiblemente agotador.

Fig.41

Síncopas y polirritmias entre las dos claves.

¿Qué sucede a nivel armónico? Con el fin de hacerlo lo más resumidamente posible, se puede argumentar que la armonía del tema se mueve entre los acordes: Bm, G, C y F#m. Si bien es cierto que la armonía es un tema muy estudiado dentro de la música, e incluso hubo muchos análisis armónicos en esta tesis, la originalidad de este danzante radica en la forma arbitraria de la armonía. Esta arbitrariedad es causa de las decisiones rítmicas y melódicas tomadas al momento de distribuir las segundas voces.

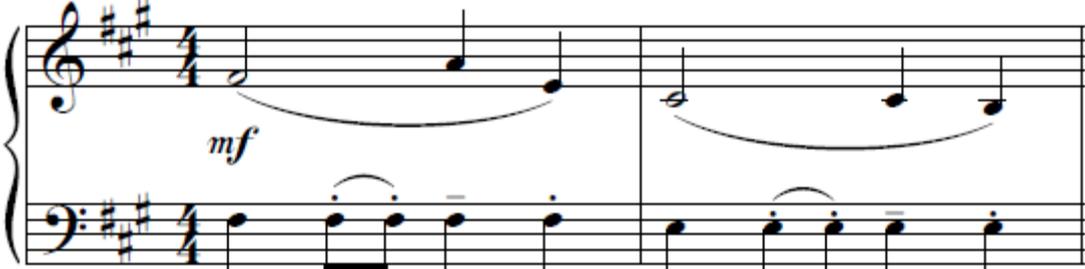
Formando los acordes ya nombrados de una manera casual. En otras palabras, le hicimos una mecánica inversa al concepto de la armonía, en lugar de crear melodías pensando en la armonía, se generaron ciertos bloques de acordes que muchas veces harán “avoids” con sus partes melódicas. Al final, es un recurso para dotar de factor sorpresa a la obra.

### 3.3 La venganza del zorro, basada en el fox incaico

Son tres los elementos claves de esta pieza. La melodía principal, los compases de amalgama y lo referente al *intermezzo*, en el que la armonía se vuelve más dinámica. Vale adelantar que, de las tres piezas minimalistas, esta es la más se asemeja al estilo Tiersen y su gusto por los arpeggios. Nos permitimos aclarar, que el *intermezzo* es una forma de llamarle a una sección con ritmos armónicos más cerrados; debido a que, en semejanza con el yumbo, la mayor parte del tiempo se armoniza con el primero y quinto grado. A continuación, explicaremos la melodía generatriz y sus dos variaciones más importantes:

Fig.42

**A** **Moderato** (♩ = c. 100)



Abstracción melódica con identidad rítmica<sup>140</sup>

El fragmento anterior muestra tanto el pie rítmico coriambo como la melodía principal. A diferencia del yumbo, hemos preferido aplicar la rítmica para que se haga evidente las notas que van a hacer afectadas. Por ejemplo, al estar en *fa* en blancas, hay la posibilidad de expandir la melodía tan solo un tiempo de negra, por tanto, no podrá ser un valor mayor al de la blanca, sin embargo, podrá reducirse todo el motivo proporcionalmente.

<sup>140</sup> Fuente, Elaboración propia.

Fig.43

Metamorfosis progresiva a partir de la melodía generatriz<sup>141</sup>

En el compás 5 de la figura 43, aparece una segunda voz en negra, ésta es permitida, porque dentro del tiempo de la voz superior es su mitad. Lo mismo ocurre en el compás 9, donde acontece el *fa#* como nuevo sonido. De una u otra forma esto recuerda a Riley al momento de ir añadiendo notas importantes de apoco. A continuación, se muestran las novedades rítmicas. Esta vez, es un compás amalgamado sin su respectiva suma, simplemente es para añadir un tiempo más al sistema con el objetivo de producir un desplazamiento rítmico en el pie rítmico del fox.

Fig.44

Cambios de compás de 4/4 a 3/4 y 5/4<sup>142</sup>

<sup>141</sup> *Ibíd.*

<sup>142</sup> *Ibíd.*

Finalmente, luego de permanecer en un círculo armónico de dos acordes, que por diversas circunstancias melódicas y rítmicas se acercan y se alejan entre sí; la pieza llega a un punto de inflexión que, sin modulación alguna aterriza en un acorde de re y un diseño melódico sincopado. Nos damos esa licencia, porque hemos llegado a comprender el minimalismo, incluso más allá que lo estudiado en Riley y Tiersen. En fin, al igual que en el yumbo, la concepción del minimalismo se expande a un segundo nivel que parte de la objetividad hacia lo subjetivo.

Fig.45

The musical score for piano, labeled Fig.45, is presented in two systems. The first system begins with a box containing the letter 'G' and a dynamic marking 'f'. The second system begins with the number '171' and a dynamic marking 'semplice'. Both systems feature a complex, rhythmic melody in the right hand and a steady, chordal accompaniment in the left hand.

Intermezzo contextual<sup>143</sup>

<sup>143</sup> *Ibíd.*

#### 4. Conclusiones

A tres de meses de haber comenzado un proceso de investigación con el objetivo de componer tres piezas minimalistas para piano con base en tres géneros de la música ecuatoriana, para ser estrenadas en un recital de piano; se ha llegado a cierto grado de comprensión sobre los conceptos más esenciales abordados en esta tesis, con respecto al margen de lo investigado. De esta investigación, devinieron composiciones tomando la decisión de que la música minimalista sobresaliera de la andina, pues ésta última se usó más para texturizar y contextualizar las piezas que como elemento conceptual.

La investigación que se realizó sobre la música minimalista y la andina estuvo basada en compositores como Terry Riley y Yann Tiersen en el minimalismo; Gerardo Guevara y Constantino Mendoza en la música serrana. Así, de esta investigación se concluye que el minimalismo (abordado) se forja desde la abstracción, repetición e improvisación de pequeñas partículas musicales más esenciales que un motivo mismo. Por el lado de la música andina, tomando en cuenta nuestros intereses investigativos y compositivos, específicamente los del yumbo, danzante y fox incaico de los maestros estudiados; se resolvió que se caracterizan por su armonía modal y el uso de las cuartas y quintas paralelas, así como de sus pies rítmicos.

*In C*, compuesta por Riley y *Comptine d'un autre été*, por Tiersen fueron las piezas claves para las composiciones; la transparencia en sus estructuras temáticas y sus desarrollos armónicos, melódicos y rítmicos ayudaron a determinar la estructura interna que debería tener una pieza para que sea minimalista. *Apamuy Shungo* y *Danzante del destino* por Guevara y la *Canción de los Andes* por Constantino Mendoza aportaron con identidad rítmica, a consecuencia de que sus pies rítmicos son únicos y susceptibles a las variaciones rítmicas.

De esta manera, se compusieron tres piezas basadas en la abstracción y en la repetición versadas en la música minimalista. Cada obra, a su vez se conformaba de un diseño melódico pentatónico menor y su respectivo pie rítmico, vale recordar: yámbico para el yumbo, trocaico para el danzante, y coriambo para el fox incaico; estos estándares melódicos y rítmicos versaban sobre las técnicas del ostinato y las repeticiones también provenientes de la música minimalista. Finalmente, las piezas serán presentadas a manera de un recital pianístico previo a la obtención del título.

#### 4.1 Recomendaciones

En las próximas líneas, será ineludible hacer hincapié en ciertos aspectos musicales, comenzando por la composición y terminando en la interpretación. Esta relación entre la idea y el acto es la que *a priori* resolverá la problemática de la tesis y sustentará todo el trabajo realizado, puesto que si lo que se dice y se plantea en palabra y en partitura no se ve reflejado al momento de interpretar las piezas, entonces no se podrá percibir este balance entre estilos compositivos que tanto se viene mencionando. En sumo, la música es idea y acto formándose a través de la absorción de conocimientos necesarios para llegar a la composición de ejercicios compositivos originales y que al mismo tiempo sean físicamente ejecutable, por lo menos al nivel de este proyecto.

Los estudiantes, o cualquier persona con las competencias musicales necesarias para la composición y que se sienta atraído por el minimalismo; se le es sugerido comenzar por estudiar desde la partitura mismo la pieza *In C*. La razón es la misma por la que se enseña —por aproximar un ejemplo— *los pollitos dicen* cuando se está en el jardín de niños; es decir, la sencillez —no facilidad— de la canción y de la partitura, en cuanto a armonía, melodía y ritmo. Con 53 temas musicales, y una estructura armónica y rítmica que devienen de la superposición de temas, *In C* es lo suficientemente transparente para comenzar un análisis y hacer ejercicios compositivos en base a ésta.

Así mismo, se recomienda estudiar ordenadamente. Primero leyendo las instrucciones que Riley plantea; y segundo, comprendiendo de forma consecutiva los diseños melódicos, la superposición de elementos rítmicos y melódicos, a consecuencia del aspecto improvisatorio que el compositor plantea; y de estos, la armonía resultante que de una u otra forma se torna en cierta medida subjetiva, pues de acuerdo a cada interpretación la armonía se siente un tanto distinta. De esta forma, el músico que se sienta tentado por analizar y componer al estilo y técnica minimalista, tendrá una oportunidad pedagógica —por decirlo así— de acercarse al estilo estudiando directamente desde *In C*.

Por otro lado, se aconseja el estudio de *Comptine d'un autre été* debido a sus diseños melódicos repetitivos y arpegiados, y sus cambios armónicos más dinámicos, así como del concepto de abstracción implícito en los arpeggios mismos, donde se podrán encontrar hermosas melodías escondidas. Con respecto a esto último, se suscita al músico a seguir haciendo las posibles melodías que seguramente podrán seguir siendo encontradas y a hacer variaciones de las mismas de una forma mínima y necesariamente.

Ahora bien, si el compositor lo que aspira es a trabajar el minimalismo con la música andina tal cual se ha hecho en este proyecto, le serán muy útiles usar los pies rítmicos de las danzas referenciadas para generar identidad y las escalas pentatónicas para generar texturas en las piezas minimalistas; no obstante, se insinúa trabajar sobre los diseños rítmicos de las danzas, porque la escala pentatónica está tan presente en la música andina que no aporta como debería hacerlo a las composiciones. En sumo, para este caso, *Apamuy Shungo*, *Danzante del destino* y *Canción de Los Andes* son las piezas —que en el caso ideal— ayudarían a acercarse a la música andina.

De igual manera, se advierte a los músicos no pasar por alto que la música andina puede estudiarse desde lo académico (como lo venimos haciendo) o desde lo tradicional, será necesario considerar que, para el estudio de la música nativa, el estudio musical debe estar acompañada de una fuerte carga científica; además, ha de requerir muchas más competencias de investigación y una expansión en el lenguaje musical, así como de equipos tecnológicos para hacerle frente a la atonalidad que caracteriza a la música de Los Andes ecuatoriano.

Con respecto a la interpretación de las composiciones en este proyecto, se debe tomar en cuenta que no presenta una estructura temática convencional, por lo que se sugiere consumir poco tiempo en el aprendizaje de las piezas en determinar las partes de las piezas pues, como ya se ha mencionado, las piezas surgen a través de lo abstracto y se van haciendo lentas o rápidas (dependiendo de la pieza) variaciones de un diseño melódico o rítmico. Por lo que el reto de estas piezas consiste en darle musicalidad a una estructura repetitiva. Musicalidad que se logra siguiendo (como en el caso convencional) las típicas instrucciones de matices y articulaciones.

En fin, el reto de la interpretación radica en la sensibilidad al cambio muy presente en el minimalismo. Si una de las composiciones presenta cuarenta y cinco compases donde está indicado un *piano* y notas en *staccati* se sugiere tener cuidado para tratar de que esta combinación de elementos tan sutiles se mantenga de la forma más estable posible. Esto es lo que el ejecutante debería lograr en las tres composiciones al momento de tocarlas. Sin embargo, dada ciertas circunstancias, no se desecha la oportunidad de que el ejecutante puede cambiar un tanto la dinámica, ya sea por nerviosismo o porque piensa algún pasaje musical de otra forma. Lo que no está permitido, es que la pieza se perciba completamente llana y sin articulaciones.

## 5 Bibliografía principal

- Atahualpa, Félix. *Tonos de pingullo*, producción. Taller Zambaje. subido en YouTube, 9:40. consultado el 19 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zzHfy3alFKk>
- Astudillo, Andrei Pacheco. *Aplicación musical del minimalismo como elemento conceptual en ritmos ecuatorianos: Capishca, Sanjuanito, Yumbo*. Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca, facultad de artes, 2012.
- Alvarado, Martín. *Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en composición*. Quito: UDLA, Editado por María Terteryan, 2019. 1-8. Véase en: <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/10553/1/UDLA-EC-TLMU-2019-11.pdf>
- Alvira, José Rodrigo, ed. *Blog sobre teoría musical*. Puerto Rico: MERLOT Classic Award, 2006. <https://www.teoria.com/es/>.
- Alvarado, Martín. *Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en composición*. Quito: UDLA, Editado por María Terteryan, 2019. Véase en: <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/10553/1/UDLA-EC-TLMU-2019-11.pdf>
- Albino, Ramiro. *Musica Colonial Hispanoamericana*. Argentina: 2016: <http://www.musicaantigua.com/musica-colonial-hispanoamericana-un-estudio-necesario-sobre-los-sones-de-latinoamerica-2/>
- Apellido, Lorena. *Percusión africana pista 1*. subido en YouTube.9:40 (Véase, 0:34...). acceso el 12 de nov. de 20, <https://www.youtube.com/watch?v=yzTBud6HEps>
- Bravo Velázquez, Mónica. *Lenguaje musical 2*. Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2011. <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/TESIS/Lenguaje%20Musical%20II%20revisi%C3%B3n%202012-M%C3%B3nica%20Bravo.pdf>
- Castro Ortiz, Juan. *Nueva era de la música sinfónica ecuatoriana*. Arreglo sobre el yumbo *Apamuy Shungo* de Gerardo Guevara. Subido en YouTube. 1:25:44 (escuchar: 36:08), acceso el 27 de jul. de 20 20. <https://www.youtube.com/watch?v=FnMDNNonfmc>.
- Cero, Pablo. Mini biografía de Gerardo Guevara. Ecuador: 2011. <http://pablocerontenor.blogspot.com/2011/10/gerardo-guevara-biografia.html>
- De Mendoza Lozano, Daniel. *Simple paisajes: Minimalismo Latinoamericano*. Tesis de licenciatura: Pontificia Universidad Javeriana, 2018. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35532/Trabajo%20de%20Grado%20Final%20Revisado%20-%20Daniel%20de%20Mendoza.pdf?séquence=4&isAllowed=y>
- Domenech, Toni. *Armonía modal y armonía funcional*. subido en YouTube el 27 de abril, 2020. 27:53. *Vid., circa* 3:17. consultado el 29 de noviembre,2020. <https://www.youtube.com/watch?v=UAsrpzddfGo>

- Guevara, Gerardo. *Danzante del destino*. Subido en 2015 en YouTube. 4:26, [https://www.youtube.com/watch?v=wi7OUPr\\_Lsk](https://www.youtube.com/watch?v=wi7OUPr_Lsk).
- Guevara, Gerardo. *Danzante del destino*. Ecuador: S.f. <http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/bitstream/123456789/279/15/Danzante%20del%20destino.pdf>. Partitura.
- Geiersbach, Frederick. *Making the Most of Minimalism in Music*. Music Educators Journal. vol. 85, no. 3, 1998. pp. 26–49. JSTOR, JSTOR. [www.jstor.org/stable/3399142](http://www.jstor.org/stable/3399142).
- Godoy, Freddy. *Catálogo y Antología de la obra coral de Gerardo Guevara: Amapuy Shungo*. Tesis de maestría. Quito: Universidad de Cuenca y Universidad Pontificia del Ecuador. Marzo, 2012. <http://192.188.48.14/bitstream/123456789/487/1/TESIS.pdf> Partitura
- Gilbert, Tomás. *El rondó simple: «El Rondó de tres y más coplas»*. S.l., consultado en 2020.: <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/10/06/el-rondo-simple/>
- Guevara, Gerardo. *Amapuy Shungo*. Arreglo por Byron Cabo. subido en YouTube. 3:14. acceso el 19 de noviembre de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=rYhokSoX8\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=rYhokSoX8_0)
- Mendoza, Constantino. *La canción de Los Andes. Interprete. Alex Alarcón. Trabajo subido el 2010 en YouTube. acceso el 23 de 2020.* <https://www.youtube.com/watch?v=IN6WqTa6-qw>
- Monk, Meredith. *Pitch Range Chart: Terry Riley's In C*. USA: Celestial Harmonies. [http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch\\_In-C\\_Change.pdf](http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch_In-C_Change.pdf)
- Minñana, Carlos. *Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia: un acercamiento a la etnomusicología*. Colombia: A contratiempo: revista de música en la cultura. Bogotá, n°11. ISSN,0121-2362, 2000. 14.
- Mateo, Víctor. *Influencias de la música experimental en el rock: «La nueva generación de autores experimentales: el minimalismo»*. Tesis de Masterado. Universidad de Zaragoza, febrero del 2013. <https://core.ac.uk/download/pdf/289973366.pdf>
- Maza, María. *Estructura de un poema*. S.l: 2018, acceso el 28 de nov. de 2020 <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/estructura-de-un-poema-con-ejemplos-1678.html>
- Oña, Franklin. “Composición de cuatro obras para guitarra sola utilizando los ritmos musicales: Yaraví, Yumbo, Danzante y Sanjuanito e interpretación en concierto”: Yumbo. Tesis de licenciatura: Universidad de Cuenca, 2019.23-24
- Porto, Julián Pérez, Ana Gardey. *Definición de ritmo musical*. S.l: 2016: <https://definicion.de/ritmo-musical/>
- Riley, Terry. *In C*. San Francisco: Associated Music Publisher Inc., 1964.
- Riley, Terry. *In C: Performing direction*. Tucson: Celestial harmonies, 1989. [http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch\\_In-C\\_Change.pdf](http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/Pitch_In-C_Change.pdf)
- Ribadeneira, Mauricio. *Minimalismo, un universo armonioso: Análisis de la composición de los temas “Fragment”, “Untitled” y “The twins” del album “Momoyhouse”*

*de Max Richter aplicado en un portafolio de tres composiciones.* Tesis de titulación. UDLA. Quito, 2017.

- San Cristóbal, Úrsula, Rubén López. *Investigación artística en música: “Estrategias metodológicas”*. Barcelona: Escuela Superior de Música de Catalunya. Diciembre, 2014. 978-84-697-1948-0. <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Investigaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica%20en%20m%C3%BAstica.pdf>
- Sans, Juan Francisco. *El nuevo concepto del tiempo musical: el minimalismo*. Universidad Central de Venezuela: Consultado el 22 de oct. de 20
- Sánchez, Elena. *El concepto de minimalismo en Arte y Publicidad: Herramientas para la diferenciación conceptual*, Trabajo de fin de Grado en Publicidad y Relaciones Públicas. Segovia: Universidad de Valladolid, 20 de julio del 2016. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18645/TFG-N.%20568.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Strauss, Johann. *El Bello Danubio Azul*. Interpretado por Sinfónica Ciudad de Zaragoza, subido a YouTube, 11:23. Vid-10:51. acceso el 22 de noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=b4ZzOtUJm-c>
- Sobrinó, Ramón. «De las metodologías del análisis: al análisis de las metodologías», *Revista de musicología*, XXV3, 1 (2005): 675 Vid-Pag.9, pdf.
- Tiersen, Yann. «Banda sonora de Amelie». Trabajo subido el 2020 en YouTube. 1:16:38. acceso el 23 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=stNg41SVRzM&t=1s>,
- Torres Tris, Elsa *La forma musical*. slideshare S.l.: Departamento de música, 2020. <https://es.slideshare.net/musicapiramide/las-formas-musicales>
- Tovar, Moro. *Tocar batería: Shufle y Swing*. subido en YouTube, 7:37. Vid-6:18. acceso el 8 de nov. de 20, <https://www.youtube.com/watch?v=rKHzHS-PbU4>
- Tepán Tamay, Juan Carlos. *Actualización de obras musicales ecuatorianas en el contexto contemporáneo*. Tesis de licenciatura. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011. 29—Vid. Castella, Alfredo. *Fox Trot for piano dúo*. subido en YouTube, 4:56, acceso el 7/11/20. <https://www.youtube.com/watch?v=hDxu7ZsawDI>
- Valiente, Sonia. *La música andina y la escala pentatónica*. Ecuador: 2017. <https://tempoditeoria.blogspot.com/2017/08/en-la-musica-andina-propia-de-andes-de.html>.

## 5.1 Bibliografía complementaria.

Ok Diario. Entrada en internet. *Frases de Isaac Newton*. S.l., S.f., consultado el 20 de nov. de 2020. <https://okdiario.com/curiosidades/12-frases-isaac-newton-te-haran-reflexionar-549001>

Oxford Lenguajes. Diccionario Online. *Acronimia*. S.l, consultado el 29 de Sept. de 20. <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

Hi so you are. Entrada. *Música mínima*. S.f., S.l., consultado el 4 de nov. de 20: <https://www.hisour.com/es/minimal-music-35030/>

Teoría.com, *Notas de paso: «boradura»* (S.l, consultado 17 de nov. de 2020. <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/03-bordadura.php>

Teoría.com, *Cadencias*: S.l, consultado 17 de nov. de 2020. <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/03-bordadura.php>

TeTT Stúdió. Danza Yumbo, interpretado por Comunidad Yumbo de Imbabura. subido en YouTube, 29:09, acceso el 27 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=L6ZSZBo48AA>

Teleamazonas, *Día a día: el pingullo*, subido en YouTube, 13:27 (*Vid.6:15*), consultado el 19 de enero del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=0v3iHfcnNy0>

Grupo Swan, *Elementos imprescindibles de la música: el ritmo*, (Madrid: 2010) <https://gruposwan.com/elementos-imprescindibles-de-la-musica-el-ritmo/>

## **6. Anexos**

# El brujo

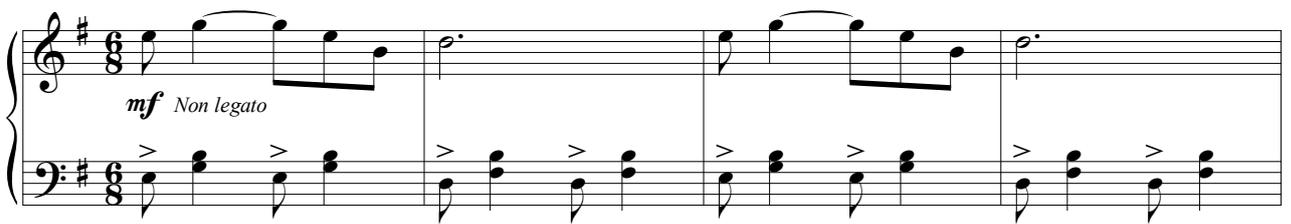
Elio Santana Palma

**A**

Tempo di yumbo ♩ = 80-100

Piano

*mf Non legato*



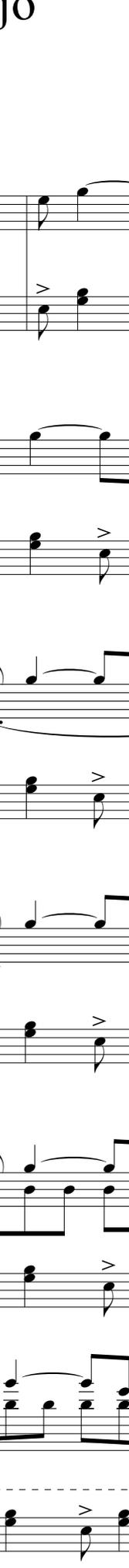
Pno.



Pno.



Pno.



**B**

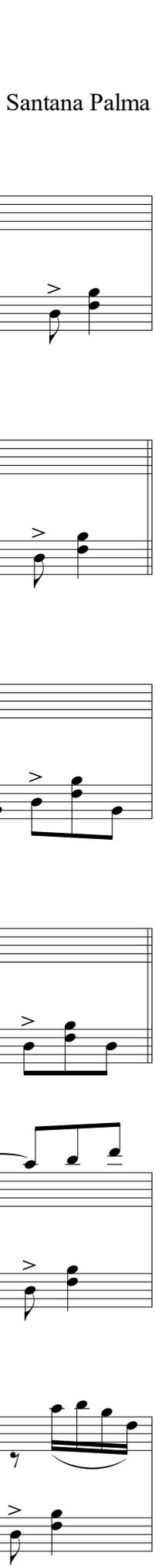
*Sopra voce*

Pno.

*Sotto voce*



Pno.



Pno.

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, featuring accents and slurs.

Pno.

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The right hand continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, featuring accents and slurs.

**C**  
Pno. *mp*

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). A box containing the letter 'C' is positioned above the first measure. The dynamic marking *mp* is present. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, featuring accents and slurs.

Pno.

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, featuring accents and slurs.

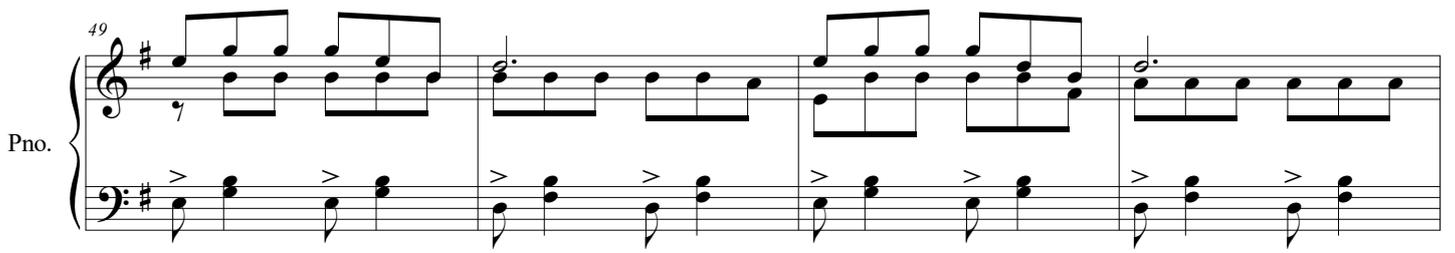
Pno.

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, featuring accents and slurs.

Pno.

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, featuring accents and slurs.

Pno.



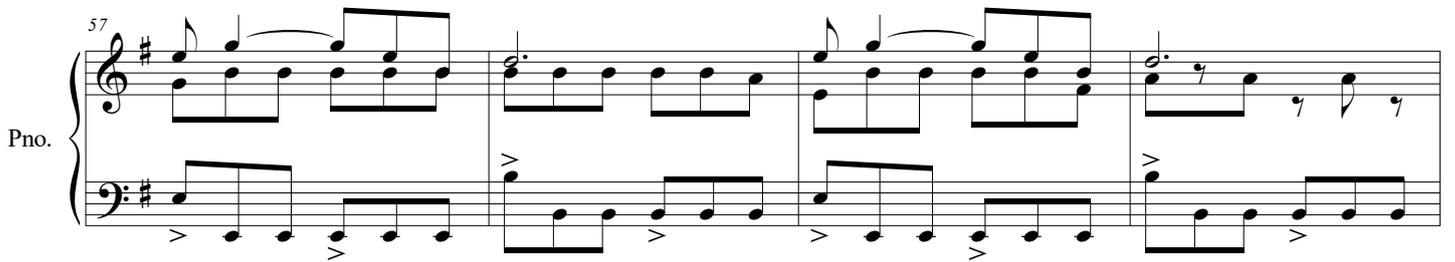
49

Pno.



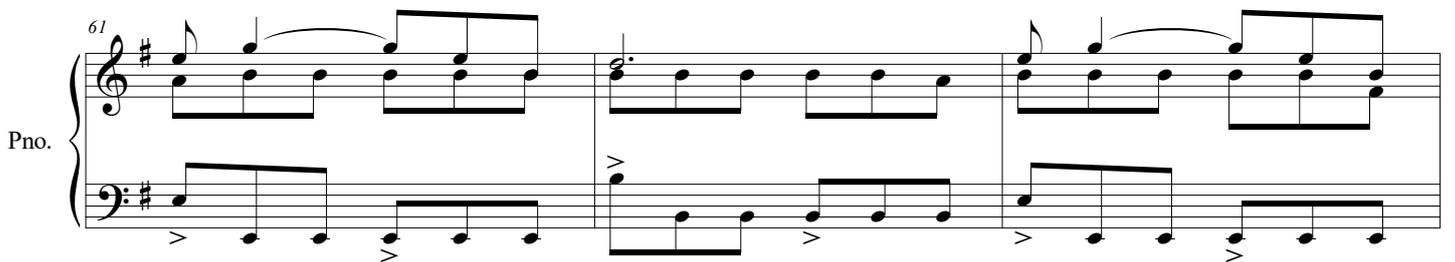
53

Pno.



57

Pno.



61

Pno.

*p* *crescendo*



64

Pno.



68

Pno.

Musical notation for measures 72-75. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 72 starts with a piano dynamic and a fermata over a half note. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes and chords. Measures 73-75 continue the melodic and bass lines with various articulations and dynamics.

Pno.

Musical notation for measures 76-79. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 76 starts with a piano dynamic and a fermata over a half note. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes and chords. Measures 77-79 continue the melodic and bass lines with various articulations and dynamics.

**D**

Pno.

Musical notation for measures 80-83. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 80 starts with a piano dynamic and a fermata over a half note. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes and chords. Measures 81-83 continue the melodic and bass lines with various articulations and dynamics.

Pno.

Musical notation for measures 84-87. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 84 starts with a piano dynamic and a fermata over a half note. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes and chords. Measures 85-87 continue the melodic and bass lines with various articulations and dynamics.

Pno.

Musical notation for measures 88-91. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 88 starts with a piano dynamic and a fermata over a half note. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes and chords. Measures 89-91 continue the melodic and bass lines with various articulations and dynamics.

Pno.

Musical notation for measures 92-95. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 92 starts with a piano dynamic and a fermata over a half note. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes and chords. Measures 93-95 continue the melodic and bass lines with various articulations and dynamics.

Pno.

Measures 96-99: The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 96 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

Measures 100-103: Similar to the previous system, but with more complex rhythmic patterns in the right hand, including some rests and slurs. Measure 100 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

Measures 104-107: The right hand features a long slur over several measures, indicating a sustained melodic or harmonic line. The left hand continues with its eighth-note accompaniment. Measure 104 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

Measures 108-111: The right hand has a long slur over the first two measures, followed by eighth-note patterns. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 108 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

*scherzando*

Measures 112-115: The right hand plays chords with a 'pizzicato' marking above the staff. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 112 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

Measures 116-119: The right hand features chords with a 'pizzicato' marking above the staff. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure 116 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

120

*mf* *mp*

Detailed description: This system contains measures 120 to 123. The right hand features a melodic line with a slur over measures 120-121 and another slur over measures 122-123. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics are marked *mf* and *mp*.

Pno.

124

*mp*

Detailed description: This system contains measures 124 to 127. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 124-127. The left hand features a steady accompaniment of chords with accents. Dynamics are marked *mp*.

Pno.

128

Detailed description: This system contains measures 128 to 131. The right hand has a melodic line with a slur over measures 128-131. The left hand accompaniment includes chords with accents. Dynamics are not explicitly marked in this system.

Pno.

132

Detailed description: This system contains measures 132 to 135. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 132-135. The left hand accompaniment includes chords with accents. Dynamics are not explicitly marked in this system.

**E**

Pno.

*mp*

Detailed description: This system contains measures 136 to 139. The right hand features a more active melodic line with a slur over measures 136-139. The left hand accompaniment includes chords with accents. Dynamics are marked *mp*.

Pno.

140

*mf*

*legatissimo*

Detailed description: This system contains measures 140 to 143. The right hand has a melodic line with a slur over measures 140-143. The left hand features a rapid, flowing accompaniment of chords. Dynamics are marked *mf* and *legatissimo*.

Pno.



Pno.



Pno.



Pno.

*legatissimo*



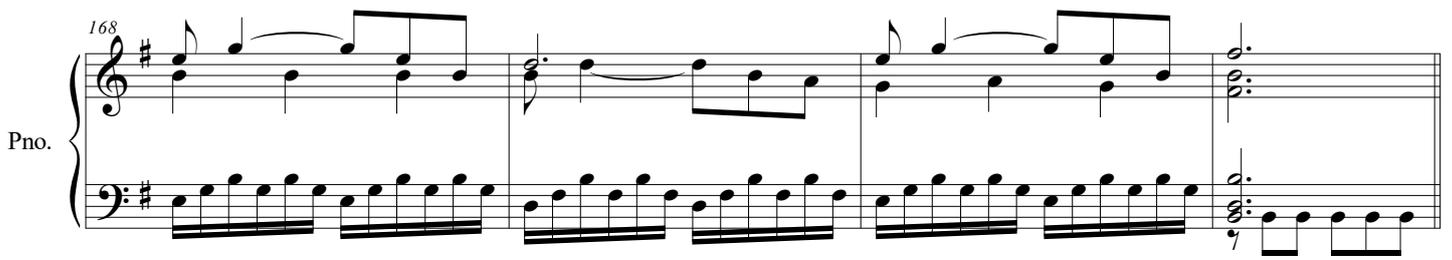
Pno.



Pno.



Pno.



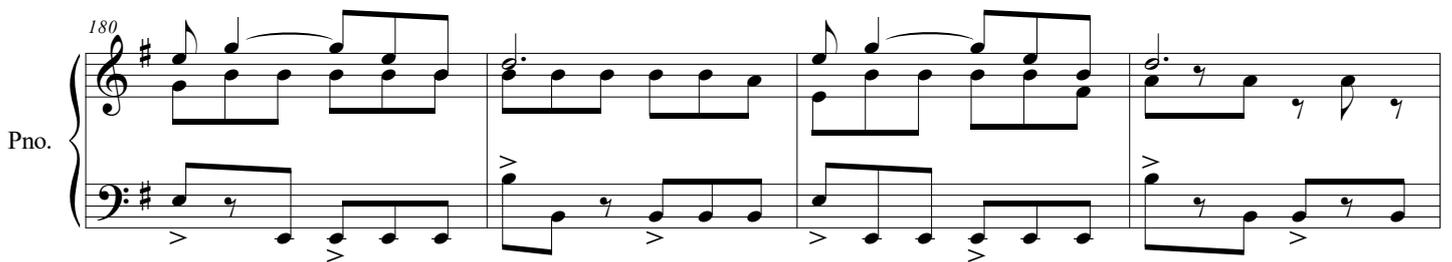
**F** *con moto*  
Pno. *mp*



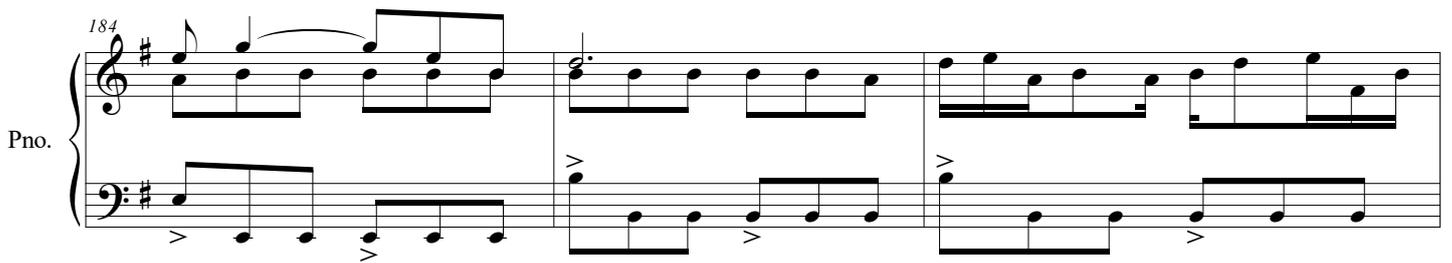
Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.

191

Pno.

195

*p* *crescendo*

Pno.

199

Pno.

203

*f* *legatissimo*

8va

*Il basso sempre marcato.*

Pno.

207

8va

Pno.

211

**G**

Pno. *con moto*

Pno. *mp*

*Il basso leggero*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno. *f furioso*

Pno.

239

Pno.

243

*mp misterioso*

Pno.

247

**H**

Pno.

*ptranquillo*

Pno.

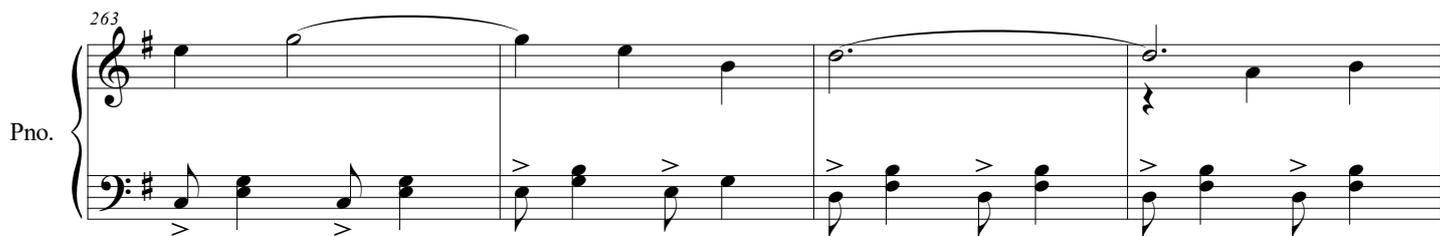
255

Pno.

259

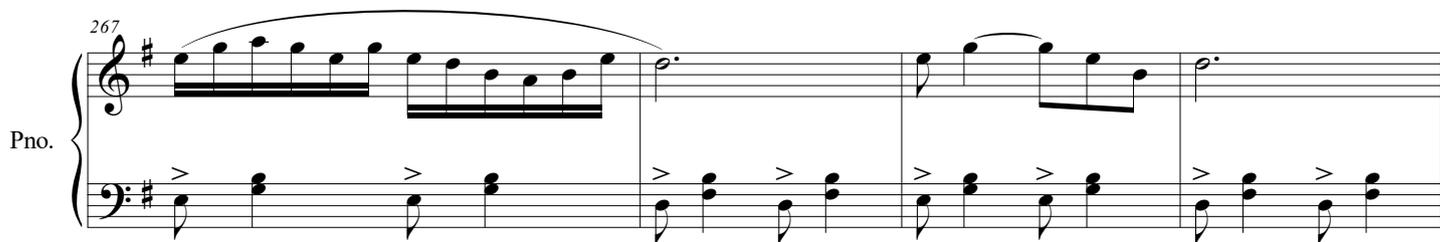
263

Pno.



267

Pno.



271

Pno.



275

Pno.



279

Pno.



**I** *Quasi non legato*

Pno. *mf*



287

Pno.

Musical score for piano, measures 287-290. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

291

Pno.

Musical score for piano, measures 291-294. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

295

Pno.

Musical score for piano, measures 295-298. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

299

Pno.

Musical score for piano, measures 299-302. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

303

Pno.

Musical score for piano, measures 303-306. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

307

Pno.

Musical score for piano, measures 307-310. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

Pno.

311

Pno.

315

8<sup>va</sup>

**J**

Pno.

*mp*

Pno.

323

Pno.

327

Pno.

331

Pno.

335 *con brio*

Pno.

339

**K**

Pno.

*p* *simile*

Pno.

Pno.

*f* *subito p* *f* *sub p*

Pno.

*mf*

**L**

Pno. *semplice*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

**M**

Pno. *mf*

Pno.

383

Pno.

387

Pno.

391

Pno.

395

Pno.

399

Pno.

403

407

Pno.

Measures 407-410. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in G major. The left hand plays chords and single notes with accents.

411

Pno.

Measures 411-415. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features chords and single notes with accents.

416

Pno.

Measures 416-420. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features chords and single notes with accents.

421

Pno.

Measures 421-424. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features chords and single notes with accents.

425

Pno.

Measures 425-428. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features chords and single notes with accents.

429

Pno.

Measures 429-433. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features chords and single notes with accents.

434

Pno.

Measures 434-438. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

439

Pno.

Measures 439-443. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

444

Pno.

Measures 444-448. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

449

Pno.

Measures 449-453. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

454

Pno.

Measures 454-458. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

459

Pno.

Measures 459-463. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

N

464

Pno.

*ff* *crescendo*

471

Pno.

*p*

*f*

# Aquel quién danza

Elio Santana Palma

Tiempo di danzante ♩ = 30-40

## INTRO

Piano

The introduction consists of four measures. The right hand is silent, while the left hand plays a steady eighth-note bass line in G major (one sharp) and 6/8 time.

## A

Pno. *mp*

The first system of section A (measures 1-8) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth-note patterns, and the bass line continues the eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *mp*.

Pno.

The second system of section A (measures 9-16) continues the melody and bass line. Measure 13 is marked with a '13' above the staff.

## B

Pno.

The first system of section B (measures 17-24) features a more complex melody in the right hand with chords and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

The second system of section B (measures 25-28) continues the complex melody and bass line. Measure 25 is marked with a '25' above the staff.

Pno.

The third system of section B (measures 29-36) concludes the piece with a final melody and bass line. Measure 29 is marked with a '29' above the staff.

Pno. *p*

Pno. *mp*

Pno.

**C**  
Pno. *p* *crescendo* *po-...-co-...-a-...-po-...-co*

Pno. *mp* *cresc. simile*

Pno.

Pno.

57

*mf cresc. simile*

Pno.

61

*Sempre f*

Pno.

65

Pno.

69

Pno.

73

**D**

Pno.

*Sempre f*

*Sempre marcato*

Pno.

81

Pno.

85

Pno.

89

Pno.

93

Pno.

97

*ff*

Pno.

101

Pno.

105

*diminuendo*

109

Pno.

*p*

**E**

Pno.

*mp*

117

121

Pno.

**F**

Pno.

129

Pno.

133

Pno.

Pno.

137

Pno.

141

Pno.

145

**G** Escalada al paramo

Pno.

149

*p pesante*

Pno.

153

8va

Pno.

157

*mp*

Pno.

161

8va

Pno.

165 *8<sup>va</sup>*

*mf*

Pno.

169 *8<sup>va</sup>*

*f* *p*

### H *Frío del páramo*

Pno.

*Tranquilo*

*p legato*

*p*

Pno.

Pno.

Pno.

*mp*

Pno.

Pno. <sup>193</sup>

Musical score for piano, measures 193-200. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Pno. <sup>197</sup>

*mf*

Musical score for piano, measures 197-204. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. The dynamic marking *mf* is present.

Pno. <sup>201</sup>

Musical score for piano, measures 201-208. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Pno. <sup>205</sup>

Musical score for piano, measures 205-212. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Pno. <sup>209</sup>

*mp*

Musical score for piano, measures 209-216. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. The dynamic marking *mp* is present.

Pno. <sup>213</sup>

Musical score for piano, measures 213-220. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Pno. <sup>215</sup>

Musical score for piano, measures 215-222. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Pno.

217

Pno.

*più mosso*  
*mf*

219

Pno.

221

Pno.

223

Pno.

225

Pno.

227

Pno.

229

**I**

Pno.

Measures 1-4: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 233-236: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 235-238: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 237-240: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 239-242: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 241-244: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 243-246: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

**J**

Pno.

*mp*

Pno.

247

Pno.

249 *8va*

Pno.

251 *8va*

Pno.

253 *mf* *8va*

Pno.

255 *8va*

Pno.

257 *Sempref* *8va*

259 *8<sup>va</sup>*

Pno.

**K**

Pno.

*con bravura*

263 *8<sup>va</sup>*

Pno.

265 *con brio*

Pno.

267

Pno.

# La venganza del zorro

Elio Santana

**A**

Moderato (♩ = c. 100)

Piano

*mf*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Musical notation for measures 25-26. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 25 features a melodic line in the right hand with a slur over a quarter note, followed by eighth notes. The left hand provides a bass line with chords and a half note. Measure 26 continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand.

Pno.

Musical notation for measures 27-30. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measures 27-30 show a continuous melodic line in the right hand with slurs over groups of notes. The left hand continues with a bass line of chords and half notes.

Pno.

Musical notation for measures 31-34. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measures 31-34 continue the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. The notation includes slurs and dynamic markings.

Pno.

Musical notation for measures 35-38. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 35 introduces a change in the right hand with sixteenth-note patterns. Measures 36-38 continue these patterns. The left hand remains a bass line of chords and half notes.

Pno.

Musical notation for measures 39-42. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measures 39-42 feature a dense melodic texture in the right hand with many slurs. The left hand continues with a bass line of chords and half notes.

Pno.

Musical notation for measures 43-46. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measures 43-46 show a melodic line in the right hand with slurs. The left hand continues with a bass line of chords and half notes.

**B**

Pno.

Musical notation for measures 47-50. The piece is in A major (three sharps) and 4/4 time. Measure 47 starts with a dynamic marking of *mf*. Measures 47-50 feature a melodic line in the right hand with slurs and a dynamic marking of *Simile*. The left hand continues with a bass line of chords and half notes.

Pno.

51

Pno.

55

Pno.

59

Pno.

63

Pno.

67

**C**

Pno.

*mf* *mp*

X4 X3

Pno.

*p*

X2

75

79

Pno.

*p* *crescendo*

83

Pno.

*mp* *crescendo*

87

Pno.

*mf*

91

Pno.

**D**

Pno.

*p* *semplice*

99

Pno.

103

Pno.

107

Pno.

111

Pno.

115

Pno.

**E**

Pno.

*mf*

*Ped. sostenuto*

123

Pno.

127

Pno.

131

Pno.

135

Pno.

139

Pno.

143

Pno.

147

Pno.

**F**

Pno.

*f*

155

Pno.

159

Pno.

163

Pno.

**G**

Pno.

*f*

171

Pno.

*semplce*

**H**

Pno.

*mf*

179

Pno.

183

Pno.

187

Pno.

I

Pno. *mf legato*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno. *mp*

**J**

*A bene placito*

Pno. *semplice*

Pno. 223

Pno. 227

Pno. 231

Pno. 235

**CODA**

*meno mosso*

Pno. *mp*

Pno. *mf p mp f*

247

Pno.

251

Pno.

*f* *semplice*

255

Pno.

*mp*

259

Pno.

*f*

263

Pno.

267

Pno.