



ESCUELA DE MÚSICA

HOMBRE DE BARRO. COMPOSICIÓN DE DOS TEMAS BASADOS EN EL ANÁLISIS RÍTMICO Y MELÓDICO DE MAMA CARMEN Y KAIPIMI KANCHI COMPUESTOS POR EL MÚSICO ENRIQUE MALES, UTILIZANDO MÉTODOS DE COMPOSICIÓN VINCULADOS AL SERIALISMO, EJECUTADAS COMO RECURSO COMPOSITIVO DENTRO DE UNA OBRA TONAL.

AUTOR

LENIN ARAGÓN

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

HOMBRE DE BARRO. COMPOSICIÓN DE DOS TEMAS BASADOS EN EL ANÁLISIS RÍTMICO Y MELÓDICO DE MAMA CARMEN Y KAIPIMI KANCHI COMPUESTOS POR EL MÚSICO ENRIQUE MALES, UTILIZANDO MÉTODOS DE COMPOSICIÓN VINCULADOS AL SERIALISMO, EJECUTADAS COMO RECURSO COMPOSITIVO DENTRO DE UNA OBRA TONAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en composición.

Profesor Guía

César Augusto Santos Tejada

Autor

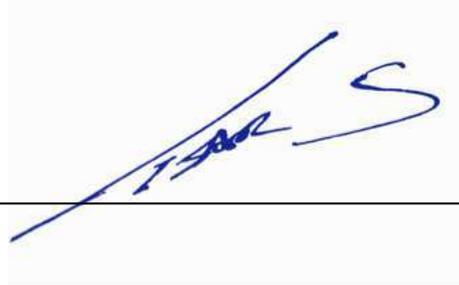
Lenin Aragon

Año

2021

DECLARACION PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Hombre de barro.composición de dos temas basados en el análisis rítmico y melódico de Mama Carmen y Kaipimi Kanchi compuestos por el músico Enrique Males, utilizando métodos de composición vinculados al serialismo, ejecutadas como recurso compositivo dentro de una obra tonal, a través de reuniones periódicas con el estudiante Lenin Roberto Aragón Auz, en el semestre 2021-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'E. Males', is written over a horizontal black line. The signature is stylized and cursive.

C.I. 0601901093

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Hombre de barro .composición de dos temas basados en el análisis rítmico y melódico de mama carmen y kaipimi kanchi compuestos por el músico enrique males, utilizando métodos de composición vinculados al serialismo, ejecutadas como recurso compositivo dentro de una obra tonal, del estudiante Lenin Roberte Aragón Auz, en el semestre 2021-20, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

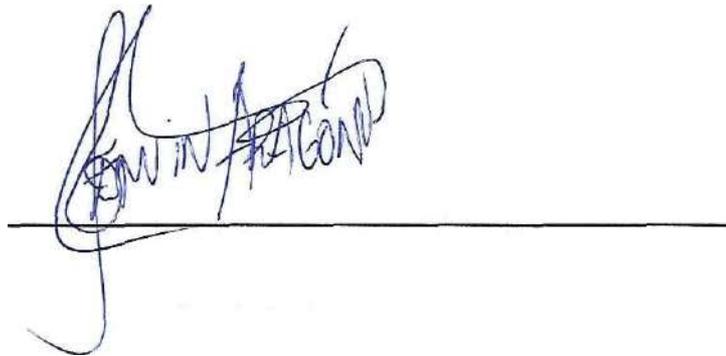


Jonathan Xavier Andrade Yáñez

C.I. 1719814830

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL
ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi (nuestra) autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”



C.I. 1719345918

AGRADECIMIENTOS

A mi papá Jaime y a su fé inquebrantable en mí y en mi talento, a mi madre Zulma por su amor infinito y por darme el aliento de seguir adelante, a mi hermana Débora por su apoyo y la fuerza que me transmite y a mis sobrinas Nahomi y Camila por acompañarme y haber puesto su confianza en mi entorno a una carrera musical como profesión.

DEDICATORIA

Para todos los músicos ecuatoriano interesados en un estudio formal de la música tradicional con el fin de preservar y fortalecer los conocimientos sobre su cultura musical.

RESUMEN

Este proyecto aborda la composición de dos obras basadas en el análisis rítmicos y melódicos encontrados en las obras “Mama Carmen” y “Kaipimi Kanchi” compuestas por el cantautor imbabureño Enrique Males, las obras serán compuestas con métodos serialistas de composición utilizando parámetros establecidos por el compositor francés Pierre Boulez.

Este trabajo consta de dos enfoques metodológicos los cuales son: cualitativo e investigativo documental. Además, buscará indentificar y analizar elementos de forma melòdicos y rítmicos en los temas “Mama Carmen” y “Kaipimi kanchi” compuestos por Enrique Males empleando metodologías de análisis musical. Dichos elementos serán el resultado de un anàlisis estructural y la categorización de la información.

Este proyecto es dirigido a músicos ecuatorianos y a la comunidad en general para que se pueda tener un acercamiento hacia la historia y desarrollo del serialismo tomado como un método de composición de una manera metodológica y organizada, con el fin de generar nuevas composiciones. Por otro lado se busca nutrir de este conocimiento a la cultura ecuatoriana en general, para que esta forma de componer se mantenga en el saber popular.

ABSTRACT.

This project deals with the composition of two works based on the rhythmic and melodic analysis found in the works "Mama Carmen" and "Kaipimi Kanchi" composed by the singer-songwriter Enrique Males. The works will be composed with serial methods of composition using parameters established by the French composer Pierre Boulez.

This work consists of two methodological approaches which are: qualitative and documentary investigative. In addition, it will seek to identify and analyze elements of melodic and rhythmic form in the songs "Mama Carmen" and "Kaipimi kanchi" composed by Enrique Males using methodologies of musical analysis. These elements will be the result of a structural analysis and the categorization of the information.

This project is aimed at Ecuadorian musicians and the community in general so that they can have an approach towards the history and development of serialism taken as a method of composition in a methodological and organized way, in order to generate new compositions. On the other hand, it seeks to nurture this knowledge to the Ecuadorian culture in general, so that this way of composing remains in popular knowledge.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
2	CAPÍTULO I	4
2.1	BIOGRAFIA Y OBRA MUSICAL DE ENRIQUE MANUEL MALES MORALES.....	4
2.2	OBRA MUSICAL DE ENRIQUE MALES.....	10
2.3	SERIALISMO.....	13
2.3.1	<i>Historia y desarrollo del serialismo</i>	13
2.3.2	<i>Conceptos Técnicos</i>	17
2.3.3	<i>Serialismo Integral</i>	18
2.3.4	<i>Principios de construcción de series de acuerdo al proceso compositivo de Pierre Boulez</i>	
2.3.5	<i>El Serialismo como un método compositivo</i>	22
3	CAPÍTULO II	23
3.1	ELEMENTOS DEL ANÁLISIS.....	23
3.2	GENERALIDADES DEL SAN JUANITO.....	24
3.3	ANÁLISIS DE “MAMA CARMEN”.....	25
3.3.1	<i>Macroforma</i>	26
3.3.2	<i>Forma</i>	27
3.3.3	<i>Oraciones e Ideas Básicas</i>	29
3.3.4	<i>Construcción fraseológica de la melodía</i>	35
3.3.5	<i>Interválica</i>	38
3.3.6	<i>Separación de células rítmicas</i>	39
3.4	ANÁLISIS “KAIMPI KANCHI”.....	42
3.4.1	<i>Macroforma</i>	42
3.4.2	<i>Forma</i>	43
3.4.3	<i>Oraciones e Ideas Básicas</i>	46

3.4.4	<i>Construcción fraseológica de la melodía</i>	50
3.4.5	<i>Interválica</i>	52
3.4.6	<i>Separación de células rítmicas.</i>	53
3.4.7	<i>Planteamiento de una serie de motivos rítmico-melódicos.</i>	54
4	CAPITULO III	55
4.1	COMPOSICIÓN DE LOS TEMAS CON LOS ELEMENTOS ANALIZADOS. 56	
4.2	COMPOSICIÓN NÚMERO 1 “SUYAY”	56
4.2.1	<i>Contexto compositivo.</i>	56
4.2.2	<i>Forma estructural</i>	60
4.2.3	<i>Oraciones e Ideas básicas.</i>	62
4.2.4	<i>Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de las series</i> 70	
4.2.5	<i>Interválica</i>	75
4.3	COMPOSICIÓN NÚMERO 2 “AMANECER”	76
4.3.1	<i>Contexto Compositivo.</i>	76
4.3.2	<i>Forma Estructural.</i>	80
4.3.3	<i>Oraciones e Ideas básicas.</i>	82
4.3.4	<i>Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de las series</i> 92	
4.3.5	<i>Interválica.</i>	97
5	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	99
6	REFERENCIAS.	102
	ANEXOS	103

1 Introducción

El presente trabajo investigativo musical pretende comprender las características de el serialismo, llevado a cabo como un método de composición flexible. A su vez, este trabajo tendrá su base conceptual en el análisis melódico y rítmico de dos temas musicales compuestos por el compositor ecuatoriano Enrique Males, con el fin de componer dos obras que contengan los recursos extraídos del análisis, obras que además emplearán métodos de composición basados en los principios de construcción de series determinados por compositores vanguardistas del siglo XX. Este tema es relevante debido a que el serialismo se desarrolló de manera intensa suscitando diversas opiniones y contradicciones por parte de los músicos quienes desarrollaban esta técnica. El objetivo es considerar al serialismo como un método de composición más, flexibilizando varios elementos musicales tal como lo propuso el compositor francés Pierre Boulez, para una futura utilización de este método por las nuevas generaciones de músicos compositores del país.

Esta investigación consta de dos enfoques metodológicos los cuales son: cualitativo e investigativo documental. Además, buscará indentificar y analizar elementos de forma melódicos y rítmicos en los temas “Mama Carmen” y “Kaipimi kanchi” compuestos por Enrique Males empleando metodologías de análisis musical. Dichos elementos serán el resultado de un análisis estructural y la categorización de la información encontrada serán posteriormente aplicada en dos nuevas composiciones.

Para fines investigativos antes de análisis se iniciará recopilando datos de información y material documental en torno a lo que se refiere a la vida y obra de

Enrique Males a través de información recopilada y analizada de varias fuentes como son libros, trabajos de titulación, artículos.

De la misma manera se entablará un marco histórico y se abordarán temas correspondientes al serialismo, características, antecedentes históricos e información técnico-musical referente a los principios de construcción de series y a como una gran parte de los compositores de la generación de 1925 adoptó este método y lo llevo hasta las últimas consecuencias. De esta manera podremos entablar un contexto histórico con respecto a estas dos temáticas. Posteriormente se procederá a analizar la estructura, motivos melódicos y rítmicos encontrados en las obras “Mama Carmen” y “Kaipimi kanchi” escritas por el compositor Enrique Males. De cada tema se realizó una transcripción con el fin de analizar la forma de las frases y motivos melódicos, estos análisis estarán basados en los textos: “El análisis formal de música popular : la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos” (Martínez, 2012), “Musical Form, forms, formenlehere” (Caplin, Hepokoski, Webster, 2009); “Escuchar y escribir música popular” (Espel, 2009).

El método de análisis formal fraseológico de Alejandro Martínez y el análisis de direccionalidad melódica, inicios y terminaciones de frase de Guillo Espel empleados en este fragmento, que a su vez cumplirá con el objetivo de identificar los recursos rítmicos y melódicos de las obras a analizar, así como también nos permitirá esclarecer cierto número de conceptos vinculados al desarrollo de los motivos y células rítmicas.

Todo este proceso se llevará a cabo con el fin de unir el método de composición serial con la música hecha por Enrique Males para dar forma a un ensamble

donde se pueda utilizar las herramientas encontradas en el serialismo y en la música ecuatoriana.

Por último, el producto principal de este trabajo de titulación será la composición de dos temas que denoten el uso de los recursos, y a su vez, las particularidades encontradas en el sistema de construcción de series y en el serialismo entendido como un método de composición.

La composición de las obras será fundamentada en las indagaciones antes expuestas, en conjunción con el desarrollo de series de motivos rítmicos y melódicos, para lograr un ensamble que pueda juntar los patrones melódicos, interpretativos y estructurales encontrados en la música de Enrique Males y en principio de construcción de series. Todo lo antes mencionado con el objetivo de tener presente al Serialismo con un método y una fuente de composición, de manera que sean diferenciable del Serialismo Integral.

De el resultado compositivo se obtendrán 2 audios.

2 Capítulo I

2.1 BIOGRAFIA Y OBRA MUSICAL DE ENRIQUE MANUEL MALES MORALES.

En este capítulo se realizará la contextualización histórica, teórica y técnica de elementos musicales claves para el entendimiento de los temas objeto de este estudio, basados en libros y estudios a cerca del análisis musical en una forma estructural, para entender el proceso compositivo de Males, del que también se presentará su biografía, así como también, se abordará información relevante a la obra de Enrique Males específicamente de sus composiciones “Mama Carmen” y “Kaipimi kanchi”. Posteriormente se describirán los datos históricos y teóricos acerca del serialismo y los postulados con base en la construcción de series y en como se indentifica a este método como un recurso compositivo más, flexibilizando así este método alejado de la estructuralización que se buscaba con la implementación del Serialismo integral en el siglo XX.

1.2 Biografía de Enrique Males.

Esta es la historia de una persona, que a través de su música, encontró razones para luchar, con más de 40 años de vida artística Enrique Manuel Males Morales es un músico y compositor que se reinventa en cada una de sus obras, así como también constituye un ejemplo de lucha, referente del pueblo Quichua otavaleño, Males utiliza su canto como herramienta para exigir un mundo sin discriminación, Enrique Males es uno de los principales exponentes de la música Adina.

Hablar de Enrique Males, es hacerlo no solamente de una figura importante de la música ecuatoriana, sino de un espacio y de un tiempo que corresponde a una parte de la histórica de nuestro país. Implica referirse a una realidad social, con todas sus contradicciones, en la cual los pueblos originarios han tenido que

resistir e insurgir a una discriminación feroz, proveniente de la colonia española, y que encontró su continuación en la República (Jácome, 2015).

En su tesis Alexandra Ochoa nos comenta datos a cerca de la biografía de Enrique Males en los cuales afirma que: Nace el 29 de noviembre de 1942 en Ibarra y es originario de la Comunidad Quinchuquí. Sus padres fueron Carmen Morales y Rafael Males. Tuvo cuatro hermanos de los cuales solo vive uno. Actualmente forma parte de un ayllu en la ciudad de Ibarra, asentado en cuatro barrios. Como consecuencia de esto el compositor realiza la siguiente reflexión: “Ha sido difícil convivir en la urbe integrados al mundo mestizo, pero a pesar de ello estamos luchando con esa fuerza que nos dejaron nuestros padres y abuelos, aquí estamos defendiendo la dignidad y la raíz”. Perteneció a una familia de músicos, su abuelo tocaba la flauta y el churo. Su padre cantaba y bailaba. Su hermano, José Males formó un trío musical junto con Segundo Cachiguango, quienes se presentaban en circos y en pequeños poblados. (Ochoa, 2013, pág. 76).

En la década de 1940 escuchaba las canciones que componían los habitantes de su comunidad. Padres, hijos, abuelos, tíos, primos entonaban sus guitarras, bandolines y sus cantos, no eran profesionales, pero lo hacían con mucha pasión, y es esta pasión es la que fue transmitida a los más pequeños.

En su memoria está el recorrido que solía realizar por los chaquiñanes acarreando, ovejas, chanchos, chivos, etc., por los distintos poblados de Atuntaqui, Natabuela, Chaltura, ayudando a su familia en el trabajo en el campo.

A los 6 años ingresó a la Escuela de los Hermanos Cristianos, donde lo obligaron a cambiarse de atuendo y cortar su cabello. Fue aquí donde odió la escuela y empezó a cuestionar el papel de la iglesia y el adoctrinamiento. Más tarde, a sus 9 años de edad trabajó con su abuelo Rafael como comerciante de animales. (Ochoa, 2013).

Con respecto a su vivencia en la escuela, Enrique Males afirma que:

“En vez de sol y la luna me dieron padres nuestros, la risa por el llanto, en vez de amistad recibí severos castigos de los hermanos cristianos, por el simple hecho de haber nacido con el color de piel cobriza”. (Naranjo, Enrique Males lo esencial, 2008).

Desde su niñez pudo palpar, a través de su familia, de su comunidad, y de su caminar, la conexión directa con la Madre Tierra. El relieve geográfico de Imbabura, con sus montañas y lagos, propicia el espacio mágico para la espiritualidad del runa andino. Su comunidad, dedicada especialmente a la agricultura y al crianza de animales, afianza esa reciprocidad entre naturaleza y el ser humano . (Jácome, 2015, pág. 32).

Acercas de los acontecimientos sucedidos en su infancia Males hace la siguiente reflexión:

(...) Para un indígena que le despojen de su atuendo y su trenza en ese entonces era como arrancarle la vida y el alma (Naranjo, Enrique Males lo esencial, 2008).

Soy un autodidacta de la música y de la vida, no tengo estudios académicos de ninguna clase, pero mi mejor aprendizaje lo conseguí en el transcurso de la vida, en los caminos y chaquiñanes que recorrí, en las enseñanzas de todos esos compañeros que frecuenté, de mi propia convicción, lucha y conciencia y de la fuerza de la Allpamama que se traduce al español como la madre tierra (Males, Apak TV Bajo un mismo sol., 2019).

Hablando a cerca de su adolescencia y sumado la información antes mencionada, Ochoa comenta que: Se caracterizó por la timidez, el miedo y el rechazo social. Enrique Males atestigua, que durante esta etapa de su vida sintió mucho la segregación de niños y otros jóvenes que ridiculizaban su condición social.

Confirma este testimonio en el documental que el propio Males narra dirigido por Carlos Naranjo, "*Enrique Males, lo esencial*" , relata que inclusive tuvo que cambiar su forma de vida para poder ser aceptado por los mestizos. Actualmente entiende el quichua, pero a su corta edad la tuvo que dejar de hablar para encajar con sus compañeros y más tarde con los ciudadanos, cuando salió de su ayllu para conocer la ciudad de Quito. (Ochoa, 2013, pág. 78).

En su juventud, el cantautor aprende a interpretar la guitarra de una manera autodidacta, a los doce años toma interés y gusto por la música, al ser un músico autodidacta es importante valorar su calidad como compositor, hecho que no deja de sorprender, por claridad de sonidos, acordes, armonización y melodías que logra a través de su experiencia escuchando a sus familiares entonar instrumentos y presentarse en fiestas sociales y familiares de su comunidad,

Males recuerda varias cosas, como ver a sus tíos que llenaban de música las fiestas populares de la comunidad donde residían.

Es importante tener claro que en las comunidades de la provincia de Imbabura como son Peguche, Quinchuqui, de donde proviene Males, es una práctica común la presentación de músicos en diversos eventos de la comunidad y especialmente la celebración del Inti Raymi o San Juan.

La música inevitablemente tiene el don de unir a las personas, y propicia un espacio de ritualidad en los eventos que marcan los hitos en la vida de un individuo como el nacimiento, la religiosidad, el enamoramiento, el matrimonio, las fiestas agrícolas, muerte, etc. (Jácome, 2015).

A sus 20 años migró a Quito para trabajar como aprendiz de telar con Segundo Muenala. Posteriormente formó el dúo Los Dandis, interpretando música de Rafael de España, Enrique Guzmán y César Costa. Cuando conoció a Marcelo Ordoñez Director del Ballet Nacional Ecuatoriano logró interpretar música popular y formaron “El Trío Ecuador”, con el que recorrió varios países como Chile, Estados Unidos y más tarde hacen una gira nacional junto con la propuesta de Ernesto Albán.

En 1969 viaja a Chile junto con “El Trío Ecuador” con cual lanzo su primer disco como músico , fueron invitados por la embajada por su gran desempeño musical, y es donde Males conoce el movimiento de la nueva canción latinoamericana, y es aquí precisamente donde Enrique Males encuentra el camino que debía seguir como compositor.

Con respecto a la nueva canción Latinoamericana se puede afirmar que desde tiempos muy remotos, y en sociedades más antiguas la música no solamente ha cumplido un rol artístico y estético sino que también cumple roles sociales, es así como en Latinoamérica surgen verdaderas revoluciones a través de la lucha de los pueblos comandados por ideales de justicia e igualdad acompañados de la música como bandera de lucha.

En este contexto surge en América Latina una forma de expresión musical que responde a su momento histórico, que se mantendrá y se extenderá a lo largo del territorio latinoamericano, este movimiento fue el llamado “la nueva canción”, la misma que es un canto de carácter social y político que postula un posicionamiento ideológico de rechazo a la inhumanidad de los gobiernos y la perversión del poder. (Jácome, 2015, pág. 40).

Es por esto que Enrique Males reflejado en la lucha de los pueblos latinoamericanos convierte su música en un canto de carácter social con letras que hablan de justicia e igualdad, además que también resalta su amor y glorificación hacia la naturaleza.

En este período es cuando conoce los aportes musicales de Quilapayun, Inti Illiamani, Víctor Jara, Violeta Parra, Quelentaro, Patricio Mans, cuyo contenido social influencia en la carrera de Males. (Ochoa, 2013, pág. 79).

“El silencio de inconformismo y la rabia que fui guardando desde mi infancia lo transformé en un canto protesta, de reivindicación, es cuando tomo las riendas y grito: es allá a donde debo llegar, a un canto que salga de mi sangre y mi memoria”. (Males, lo esencial [DVD, Carlos Naranjo]).

2.2 OBRA MUSICAL DE ENRIQUE MALES.

Una vez contextualizados los datos biográficos del compositor es a partir de este punto que se hablará acerca de la obra musical de Enrique Males, es importante recalcar que al hablar de la obra musical de Enrique Males estamos también hablando de elegías a la naturaleza, cantos de agradecimiento a la vida, cantos de lucha social.

La crisis no es de la música ecuatoriana sino de la identidad de nuestro pueblo, que a complejados históricamente, desestiman su propia cultura por creer en la superioridad de otras. Esta conciencia, manipulada por los mecanismos de poder y consumo cultural que han afectado gravemente nuestro desarrollo, debe ser modificada mediante la investigación, preservación, fomento y difusión de nuestro patrimonio. (Guerrero, 1996, pág. 17).

Sobre la lucha social Males manifiesta lo siguiente:

(...)Siento que he tenido fortaleza suficiente para enfrentar esta violencia, con mi voz, mi canto, mis sonidos y silbidos, mi conciencia mis ideales y con mi memoria genética” (Naranjo, Enrique Males lo esencial, 2008).

Considerado como el amauta (maestro, sabio) del canto, la poesía, y la palabra ecuatoriana, la obra de Males cuenta con un patrimonio de más de treinta años de trayectoria musical. (Diario "El Telégrafo", 2011).

La provincia de Imbabura es una zona de gran diversidad étnica y cultural, sus poblaciones acogen a grandes grupos de indígenas de enorme riqueza musical. Tal es el caso de las ciudades de Otavalo y Cotacachi . A nivel musical el grupo *Ñanda Mayachi* y Enrique Males, son símbolos que pioneramente dieron a conocer la cultura indígena de Imbabura a otros países. (Mullo, 2003, pág. 59).

Tras 52 años de actividad cultural, Enrique Males ha grabado 18 discos analógicos, 13 discos compactos y un documental. Su música ha trascendido en giras artísticas en todo el Ecuador y América Latina, además de llegar a países europeos. Algunos acontecimientos importantes en la vida musical de Enrique Males fueron:

- En 1969 apareció su primer disco junto al Trío Ecuador.
- 1970 forma el trío “Los Tres del Sol”
- 1972 Lamento indio.
- 1973 Cantos esclavos y Danzas del Pucará
- 1978 Ya no somos nosotros y *Ñanda Mañachi* vol.1
- 1979 *Ñanda Mañachi* vol.2 y *Quinchuquimanda imbayacuna*
- 1983 Música indígena del Ecuador
- 1984 La voz del hombre en quichua
- 1987 La poesía es un arma cargada de futuro
- 1992 Quinientos años de resistencia
- 1993 Música con instrumentos precolombinos
- 1997 *Ñaupamanta kausaimanta*
- 2001 *Allpamanta kausaimanta*
- 2003 *Miracle of the live.*

- 2006 Rumiñahui jatun apu

El canto comprometido con movimientos sociales, como los de Violeta Parra, Víctor Jara son los que influyen a Males a continuar con la búsqueda, para así encontrar uno de sus motivos principales para poder transformarlos en un canto protesta.

Desarrolló su trabajo político, cultural y social dentro “La Peña de los Males”, un grupo que movimiento de la nueva canción y del intercambio cultural con otras agrupaciones musicales. Luego, en 1977 forma parte del grupo Ñanda Mañachi, integrado por runas de Imbabura. Según Males, él era el único runa urbano que no podía comunicarse perfectamente con la lengua nativa. Y fue con esta agrupación que logró conocer el sentido de la cosmovisión andina. “A través de la música tradicional empiezo a valorar lo que soy, me voy desprendiendo de la aculturación que sufrí en mi adolescencia.” (Ochoa, 2013).

Posteriormente Enrique Males inicia su actividad como solista, integrando en un solo espectáculo de danza, canto y música instrumental andina. Participó en proyectos de investigación musicológica y antropología, estudiando las sonoridades de los objetos provenientes de las culturas ecuatorinas más remotas que forman parte del Museo del Banco Central del Ecuador. (Tejada, 2003, pág. 23).

Debido a la sabiduría que ha desarrollado con su arte, y a la conciencia espiritual que maneja, se ha convertido en un justo merecedor de la denominación de “Amauta del Canto y la Armonía”. Esta denominación se atribuye a su amigo, cantautor y antropólogo Patricio Guerrero. El título se enaltece en el año 2009

en su disco Enrique Males, Amauta del canto y la armonía, que consagra sus 40 años de canto comprometido con la vida. (Jácome, 2015, pág. 68).

En el año 2018 a Enrique Males le fue otorgado el premio Eugenio Espejo, dicho premio en la categoría de Creaciones, realizaciones o actividades a favor de la cultura o de las artes.

2.3 SERIALISMO.

El serialismo es una técnica de composición musical surgida en siglo XX. Sus orígenes provienen del dodecafonismo de Arnold Schoenberg, utilizando la escala cromática de doce sonidos, a pesar de que en el serialismo las posibilidades son mucho más grandes.

En esta técnica del dodecafonismo, su propuesta solo permitía el control de un parámetro sonoro, la altura, y a través del sistema de orden de estas series dodecafónicas. El serialismo puede aplicarse según la cantidad de parámetros musicales a los que el compositor aplique el principio serial.

El primer trazo para la nueva música siguió las pistas lanzadas por el serialismo de Webern, especialmente, lo que llamo "serialismo total". (Pujadas, 2020, pág. 179).

2.3.1 Historia y desarrollo del serialismo

Antes de la segunda guerra mundial, el interés por el método dodecafónico se había limitado a Schoenberg a sus alumnos y pocos más. Aunque Schoenberg siguió componiendo obras dodecafónicas después de haber emigrado a Estados

Unidos en 1933, también compuso varias obras tonales por encargo o esperando que se interpretasen.

Tras la interrupción provocada por la segunda guerra mundial, los compositores europeos intentan encontrar un tipo de composición y escritura totalmente nuevos, que pueda ir más allá de la técnica de Schoenberg, el fin de esta guerra supuso un antes y un después en la vida de los países occidentales, produciendo nuevas tendencias que pretendían romper con las anteriores.

Los intelectuales de posguerra sintieron un fuerte rechazo hacia la cultura anterior a la guerra pues pensaban que este conflicto se había originado por la cultura pasada y que no se podían volver a cometer estos errores. Así, consiguieron a la música como el ave fénix que resurge de sus cenizas, creando una nueva práctica musical que rompería radicalmente con lo anterior al conflicto bélico. (Wanègue, 2017, pág. 2).

Según muchos, el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 marcó una ruptura trascendental en la historia de la Humanidad. Así como, las consecuencias físicas de la guerra variaron en todo el mundo, las secuelas de su brutalidad y la profunda reestructuración de los órdenes social, cultural y político, que tuvieron lugar en el periodo posterior dejaron intactas a pocas personas. (Joseph, 2017, pág. 205).

Fue la llamada Segunda Escuela de Viena liderada por Arnold Schoenberg y sus alumnos de Viena quienes implementaron las técnicas atonales y posteriormente el dodecafonismo y el desarrollo del Serialismo.

Los principios de las primeras obras atonales de Schoenberg y Webern estaban caracterizadas por la total libertad armónica ritmo impredecible, ausencia de temas, la forma generada por cada pieza estaban aún vigentes. El serialismo con el que su inventor había instaurado el orden, podía y debía emplearse en modo totalmente distinto, para evitar que la música caiga en patrones conocidos. (Griffiths, 2017).

La diferencia entre Schoenberg y Webern radica en que el primero trata la serie como un ultra-tema, mientras que en el segundo “toma inmediatamente el aspecto de una función de intervalos, dando la estructura de base a la pieza en sí misma”. La serie es una sucesión de intervalos independiente de cualquier función horizontal y vertical, tratada de manera jerárquica (Wanègue, 2017).

El Serialismo era el resultado de los esfuerzos por crear una nueva música , autónoma inspirada en modelos de experimentación científica y en las tecnologías en expansión del periodo de postguerra, casi todos los compositores europeos jóvenes fueron de alguna manera influidos por las técnicas seriales. (Wanègue, 2017, pág. 9).

En este contexto se sitúa un joven Pierre Boulez, quien estudió música, entre otros, con Olivier Messian en el conservatorio de París. Nacía así una nueva generación, la de 1925, ya que casi todos sus participantes nacieron alrededor de esta fecha, formada por jóvenes que soñaban con deshacerse del orden antiguo que había conducido hacia la guerra.

Como las posibilidades de individualización serial de las notas son prácticamente ilimitadas, cada compositor debe caracterizar las posibilidades para cada obra

particular. Boulez se defiende de los ataques al Formalismo Racionalista que supone una serialización de todos los parámetros: “Llegamos de este modo a este insoportable problema del Formalismo. Último resíduo del Romanticismo, se conciben siempre las investigaciones teóricas como un círculo cerrado, no coincidiendo con las creaciones propiamente dichas... Desembaracémonos de esta leyenda anticuada...” (Goldaráz, 2005, pág. 103).

El objetivo de Boulez fue el de llevar toda la ideología de la Escuela de Viena hacía Francia, donde había sido rechazada, a causa de la arrogancia de los franceses a este respecto, por razones políticas y sociales.

Después de pasar mañanas enteras analizando la música Schoenberg, sintió muchas limitaciones al momento de establecer y según Boulez con poca creatividad, le fue entonces inevitable publicar un artículo llamado “Schoenberg is dead”, después de la muerte de este compositor. El objetivo, según el propio autor no fue el de crear alguna polémica sino que ahora había que ir más lejos que el maestro. (Wanègue, 2017, pág. 4).

En estos escritos se criticó a Schoenberg de no haber llevado al Serialismo hasta las últimas consecuencias y que debería haber serializado el resto de elementos musicales como el timbre, la duración, el ritmo, etc.

La serie de doce notas era, pues, un primer estado hacia el nuevo lenguaje musical, la fase primitiva que llevaría a la revolución en la música. Sin embargo, habría que añadir más elementos para enriquecerla y adaptarla a la época. A pesar de los polémicos escritos de Boulez contra todo aquel que no utilizase este método vanguardista para sus composiciones, hay que tener en cuenta que en

ningún momento pretendió hacer un lenguaje musical total y global. Es decir, el compositor era consciente de que se trataba de un estilo atado a una época y que el Serialismo integral debería perecer con el tiempo, dando lugar a otras técnicas contemporáneas. De esta manera confirmaba su idea de que un método compositivo no debía extrapolarse fuera de la época en la que fue concebido. (Wanègue, 2017, pág. 9).

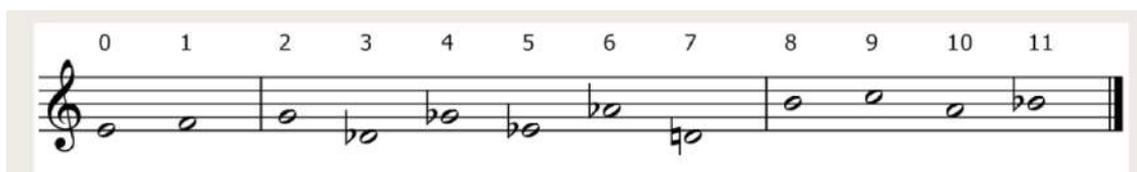


Figura 1. Serie dodecafónica. (Schoenberg, Serie dodecafónica empleada por Schönberg para su Suite para piano op.25 1923. Recuperado de <https://bustena.wordpress.com/2015/05/24/que-es-la-musica-dodecafonica/>).

Se observan en estos textos la diferente valoración de un compositor y crítico musical actual sobre la herencia dodecafónica. Lo que P. Boulez critica a Schönberg es la contradicción de mantener dentro del nuevo universo serial las formas tradicionales (estructuradas en general por la tonalidad). (Goldaráz, 2005, p. 98).

2.3.2 Conceptos Técnicos.

El Serialismo representaba la música más avanzada, y era lo único que ofrecía posibilidades para la expresión auténtica. El hecho de que este lenguaje hubiera conseguido tan poco apoyo en las instituciones interpretativas, la radio y las autoridades responsables de las grabaciones, o del público, no constituía una censura, sino una prueba de su vigencia, ya que el negocio comercial de la música estaba completamente despreocupado de la composición y había

dañado muy gravemente la capacidad del público de vivir una experiencia musical auténtica. (Griffiths, 2017, p. 207).

Una serie está construida por un número determinado de elementos que ocupan un orden y una posición establecidas de antemano. Esta se repetirá más o menos fielmente a lo largo de la composición para construir así un sistema de organización sonora. Las series pueden estar compuestas exclusivamente por sonidos, o bien por grupos de sonidos, acordes, e incluso por cualquier tipo de eventos expresivo-musicales. Sin embargo, lo más extensamente reconocido es la serialización de los sonidos. A continuación en la siguiente figura se puede observar como Schoenberg estableció la serialización de sonidos.



Figura 2. Serie de 12 notas. Recuperado de (http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2017/06/02.-Aitana-Garc%C3%ADa_42_2017.pdf. Schoenberg).

2.3.3 Serialismo Integral.

Boulez fue uno de los compositores de posguerra que extendió la técnica dodecafónica de la melodía y la armonía, al ritmo, la intensidad, el timbre, la articulación y la textura. Este trabajo, fue al que

se dio diversas denominaciones Serialismo Integral, Serialismo Total y Serialismo General, adoptó distintas formas dependiendo al interés y capacidad de cada compositor. (Joseph, 2017, pág. 231).

N.º de orden	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Nota	E \flat	D	A	A \flat	G	F \sharp	E	C \sharp	C	B \flat	F	B
Duración												
Ataque	>	>	.	$\overset{\wedge}{sfz}$				$\overset{\wedge}{sfz}$	>	-	-	-
Intensidad	<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i> ^{quasi}	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i> ^{quasi}	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

Figura 3. Orden del serialismo integral. Recuperado de la música en los siglos XX y XXI (Joseph, 2017, pág. 232).

Una influencia clave en Boulez y en el desarrollo del Serialismo Integral en general fue la de su maestro, Olivier Messiaen (1908 - 1992), ya quien fue este quien repartía sus clases de en el conservatorio y se constituyó en una gran influencia debido a su misticidad y gran desarrollo creativo y científico.

Messiaen encaja en su pieza más famosa “ Cuarteto para el fin de los tiempos” la cual fue escrita en 1940-1941 en un campo de prisioneros alemán, donde había sido enviado tras ser capturado, esta obra fue compuesta para los instrumentos que él disponía violín, clarinete, violonchelo y piano, ejecutados en una obra de ocho movimientos, inspirada en el libro del Apocalipsis.

Messien encaja las vistosas partes del violín y clarinete ambas marcadas con la indicación de cantar “como pájaro” en un acompañamiento misteriosamente atemporal en el violonchelo y piano.

La parte del violonchelo esta construida en una serie de 5 notas, tal como lo muestra la siguiente figura.

Serie de notas-violonchelo (5 notas)

*				*					*					*				*			
Do	Mi	Re	Fa#	Sib/Do	Mi	Re	Fa#	Sib/Do	Mi	Re	Fa#	Sib/Do	Mi	Re	Fa#	Sib	etc.				
4	3	4	4	1	1	3	1	1	1	1	3	1	1	4	/	4	3	4	4	1	etc.
*														*							

Figura 4. Orden de serialización de notas. Recuperado de la música en los siglos XX y XXI (Joseph, 2017, pág. 234).

2.3.4 Principios de construcción de series de acuerdo al proceso compositivo de Pierre Boulez.

Los procedimientos de esta nueva técnica fueron expuestos por el mismo Pierre Boulez, en un artículo para una revista llamada *La Revue musicale* y a partir del cual explicará dicha práctica, Boulez advierte que los cuatro elementos a serializar (altura, duración, intensidad y timbre) no tienen la misma jerarquía y no se debe unificar las series propias de cada uno de ellos. (Wanègue, 2017, pág. 10).

Otra de las diferencias que se destaca está en las cifras de la serie. Antes, entre la serie original y la transposición no había diferencia en la numeración, es decir, las notas transportadas conservaban su cifra. Sin embargo, con el Serialismo

Integral de Boulez cada altura tiene un número determinado, que conserva en las distintas transposiciones, como se observa en la siguiente imagen:

The image shows a musical score with two systems of three staves each. The first system is labeled 1., 2., and 3. The second system is labeled I., II., and III. Each staff contains a sequence of notes with numbers above them indicating their pitch class. The numbers are: System 1: 1-12; System 2: 2, 4, 5, 6, 11, 1, 9, 12, 3, 7, 10; System 3: 3, 4, 1, 2, 8, 9, 10, 5, 6, 7, 12, 11. The second system is marked 'etc.' between the first and second staves.

Figura 5. (Boulez, 1948). Recuperado de (http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2017/06/02.-Aitana-Garc%C3%ADa_42_2017.pdf. Schoenberg)

A continuación, muestran los pasos a seguir para la obtención del material serial según Pierre Boulez.

1. Se realiza una serie de sonidos con la numeración indicada. Hay que tomar en cuenta que es una serie de intervalos. Además la serie puede transportarse por intervalos menores al semitono y en otros sistemas de afinación. La superposición de las diferentes series se hace gracias a la proximidad de su registro, y no por las notas comunes, dando lugar a acordes con una función armónica ambigua. Estos son descritos por Boulez como una “coagulación vertical”¹⁷, es decir, son fruto de la superposición de notas, pero no tienen ninguna intención funcional. (Wanègue, 2017, pág. 12).

2. El segundo elemento a serializar es el ritmo. En un primer momento, a cada altura se le asigna un ritmo, pero después se desliga de los sonidos creando una serie independiente.
3. Dar a los ataques e intensidad autonomía serializándolos de la misma manera que el ritmo y las alturas.
4. Diferenciar el tempo de ritmo, aplicando el mismo proceso de serialización a ambos, pero teniendo en cuenta que el primero es menos frecuente en la obra que el segundo.
5. Dar un color a cada serie organizando los timbres, creando una estructura con los instrumentos en la orquestación preferida por el compositor.

A partir de este procedimiento se obtiene una técnica que no es totalmente matemática sino que deja algunos parámetros al libre albedrío del compositor, según Pierre Boulez. Se trataría más de la creación de un material compositivo, del origen de un nuevo lenguaje musical. (Wanègue, 2017, pág. 14).

2.3.5 El Serialismo como un método compositivo.

El resultado de las obras seriales no fue el esperado, además, esta técnica fue acusada de “intelectualismo”, como ya lo fue el dodecafonismo de Schoenberg, abandonada de todo contenido emocional.

Boulez abandonó así el Serialismo Integral, flexibilizando muchos elementos musicales y dejando esta técnica como un recurso compositivo más. Esta nueva etapa alcanzó su clímax con la obra *Le marteau sans maître* (*El martillo sin*

dueño, 1955), con la que volvió al gusto francés y, sobre todo, al lenguaje de Debussy y Ravel. (Wanègue, 2017, pág. 14).

3 Capítulo II

En esta sección se presentarán los análisis de las obras “Mama Carmen” y “Kaipimi kachi” presentando un análisis de forma, direccionalidad, construcción fraseológica. Cosecuentemente se expondrán algunas generalidades del San Juanito, género al cual pertenecen las obras que van a ser sometidas a análisis.

De estas obras se realizará el análisis teniendo en cuenta también características tanto técnicas como teóricas las cuales fomentarán recursos compositivos para el objetivo general de este trabajo investigativo.

Simultáneamente se utilizarán fonogramas de los cuales se pretende extraer tópicos como la articulación, utilización de los matices en la música, así como también, la interpretación en las melodías.

3.1 ELEMENTOS DEL ANÁLISIS.

En este capítulo las obras “Mama Carmen y “Kaipimi kanchi” serán sometidas a un análisis de oraciones básicas basados en el texto *El análisis de la música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore, y rock argentinos.* (Martinez, 2012), que difunde y reconoce a la oración como un tipo formal y se complementa con sus características más frecuentes las cuales son: Presentación, Continuación y Desarrollo. (Martinez, 2012, pág. 3).

3.2 GENERALIDADES DEL SAN JUANITO.

El San Juanito o también conocido como San Juan, Sanjuan, es un baile y estilo de música popular. Musicalmente el Sanjuanito está compuesto usualmente sobre un compás binario de 2/4 o 2/2 y es acompañado de un golpe de tambor dividido en corcheas. Usualmente consiste en una introducción melódica, la primera parte se presenta en modo menor y la segunda parte se presenta en modo mayor. Su tonalidad generalmente es menor aunque existen Sanjuanitos en tonalidad mayor. (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana , 2002, pág. 1280). La única diferencia que existe entre el Sanjuan y el San Juanito es denominativa, ya que según Pablo Guerrero, son lo mismo. (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana , 2002, pág. 1279).

El Sanjuanito mestizo y el Sanjuanito indígena son los dos únicos tipos de Sanjuanito existentes, el blanco, hecho por mestizos caracterizado por predominancia de la tonalidad mayor y cadencias menores, derivadas del Sanjuanito indígena. Para las melodías se emplea la escala pentatónica menor de la tonalidad. (Guerrero, Enciclopedia de la música ecuatoriana , 2002, pág. 1280).

Para el análisis de forma, se presentará bajo la siguiente estructura, la cual fue diseñada por William Caplin con el fin así de estructuralizar una obra en un mapa general.

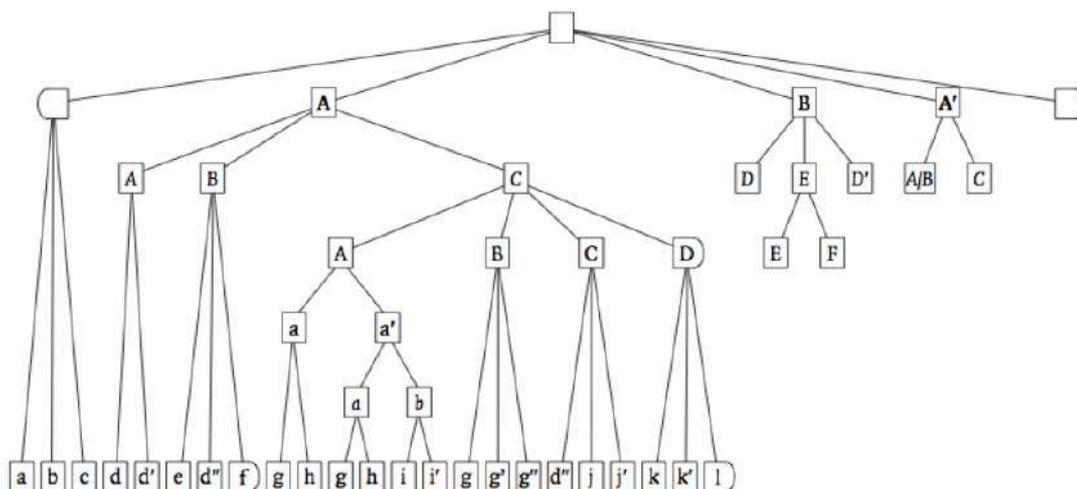


Figura 6. (William Caplin, pág. 14).

Luego, se analizará la microforma de las obras con base en el texto “Escuchar y escribir música popular” (Espel, 2009) y “Apunte de introducción del análisis Schenkeriano” (Cetta). Y “Elementos el análisis Schenkeriano” (Sans, s.f).

3.3 ANÁLISIS DE “MAMA CARMEN”.

A continuación, se procederá a realizar el análisis compositivo del tema Mama Carmen, el cual está conformado por un análisis estructural y de forma. Esta obra es una de las 10 composiciones las cuales conforman el disco que fue compuesto por Enrique Males llamado: JarishmiKichaupi. La voz del hombre en Kichwa y lanzado en el año de 1984.

En las figuras empleadas en cada sección del análisis (oraciones básicas, direccionalidad, células rítmico-melódicas), se emplearan letras mayusculas para identificar los temas y letras minusculas para afrontar a cada subtema de cada obra. De este modo y para efectos del análisis se empleará como referencia el análisis de Caplin.(Véase figura 5).

3.3.1 Macroforma

Esta composición es un sanjuanito posee una métrica de 2/4, y está escrita en la tonalidad de C sostenido menor.

Tiene una forma: Intro, A, A, A', A.

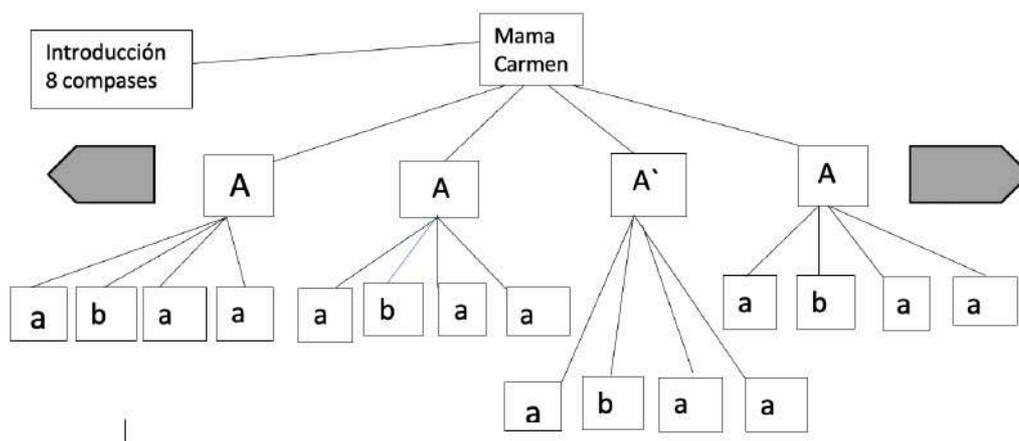


Figura 7. (Forma de Mama Carmen).

3.3.2 Forma.

Mama Carmen

Intro

Transcripcion

Enrique Males

The first system of the musical score is set against a green background. It features four staves: Mandolin, Classical Guitar, and Bombo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The Mandolin staff has a treble clef and contains a whole note chord 'E' at the beginning and a whole note chord 'Gm' later. The Classical Guitar staff has a treble clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bombo staff has a bass clef and plays a simple bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for the Bombo.

The second system of the musical score is set against a pink background. It features three staves: Mandolin (Mdn.), Classical Guitar (Cl. Gtr.), and Bombo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The Mandolin staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The Classical Guitar staff has a treble clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bombo staff has a bass clef and plays a simple bass line. Dynamics include *f* (forte) for the Mandolin and *mf* (mezzo-forte) for the Bombo.

Figura 8. Mama Carmen primera hoja.

2 Mama Carmen

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Mama Carmen'. The first system, highlighted in light green, covers measures 9 through 12. The second system, highlighted in light purple and enclosed in a dashed border, covers measures 13 through 16. Each system consists of four staves: a vocal line (top), a Mandolin (Mdn.) line, a Classical Guitar (Cl. Gtr.) line, and a bass line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Figura 9. Mama Carmen segunda hoja.

Mama Carmen

3

Figura 12. Frases Mama Carmen subtema "b".

La oración final comprende la introducción del tema la cual va decreciendo en su matiz. (Véase figura 13).

Figura 13. Parte final Mama Carmen.

Posteriormente se analizará las ideas básicas derivadas de las oraciones que componen esta composición. Ideas básicas de dos compases, formando una oración de 8 compases. La Introducción comprende una Idea básica formada por oraciones de dos compases cada una. (Véase figura 13).

The image shows a musical score for the introduction of 'Mama Carmen'. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The third staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a bass line with a dynamic marking of *mf*. The score is divided into two measures, each containing two measures of music. The first measure is marked with a '5' above the staff. The second measure is marked with a '5' above the staff and a 'Gm' above the staff. The score is labeled 'Idea Básica' at the bottom left.

Figura 14. Ideas Básicas Mama Carmen.

A continuación, se presenta la parte A la cual comprende un subtema (a) que está formado por 16 compases con ideas básicas de dos compases. (Véase figura 14).

The image shows a musical score for the introduction of 'Mama Carmen', labeled 'parte A'. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The third staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a bass line with a dynamic marking of *f*. The score is divided into two measures, each containing two measures of music. The first measure is marked with a '5' above the staff. The second measure is marked with a '5' above the staff. The score is labeled 'Idea Básica' at the bottom left.

Figura 15. Ideas básicas parte A Mama Carmen.

The image displays a musical score for the piece "Mama Carmen". It features four staves: a vocal line (top), a Mandolin (Mdn.) staff, a Classical Guitar (Cl. Gtr.) staff, and a Bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with a double bar line and repeat sign at the beginning of each instrument's part. The Mandolin part is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a large number '2' indicating a second ending. The Classical Guitar part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and also includes a large number '2'. The Bass part is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a large number '2'. The text "Idea Bàsica." is written in blue across the Mandolin and Bass staves. The number '13' is visible at the bottom left of the page.

Figura 16. Ideas básicas "Mama Carmen".

Posteriormente en la sección A` la melodía principal subirá una octava en el bandolín, el cual es el instrumento melódico, mientras que la voz y la guitarra permanece en la misma octava. (Véase figura 16).

Mama Carmen

3

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Mama Carmen'. Each system contains three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#), which is mostly empty; a middle staff for Mandolin (Mdn.) with a treble clef and a key signature of three sharps; and a bottom staff for Classical Guitar (Cl. Gtr.) with a treble clef and a key signature of three sharps. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The mandolin part has a similar rhythmic pattern with accents and slurs. A bass line is shown below the guitar staff. The first system covers measures 17 to 20, and the second system covers measures 21 to 24. The final measure of the second system includes a decrescendo hairpin.

Figura 17. Análisis Mama Carmen parte A'.

Se puede identificar que tal y como pasa en el tema A en esta sección se repiten una idea básica dividida en 2 compases. La parte final comprende la introducción que va decreciendo en sus matices cada vez más piano hasta que se termine el tema. (Véase figura 17).

This image shows a close-up of the final measure of the piece. It features a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melodic line consists of eighth notes with accents and slurs. Below the staff, a bass line shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The final measure includes a decrescendo hairpin.

Figura 18. Final de Mama Carmen.

3.3.4 Construcción fraseológica de la melodía

Como se podrá evidenciar a continuación, se realizará un análisis de la construcción de las frases melódicas que forman las ideas básicas que, a su vez forman las oraciones las cuales son los componentes de los subtemas a y b de esta composición. Se realizará un análisis micro el cual se presenta a continuación la sección A, la cual comprende un subtema “a” que está formado por 4 compases con ideas básicas de dos compases. Esta concebido en un compás binario debido al motivo principal hallado en este subtema.

Este tipo de construcción fraseológica fue tomado de Alejandro Martínez en su texto *El análisis formal de la música popular, basado en la construcción fraseológica de la música tonal, formenlerhe de Arnold Schoenberg* (Martinez, 2012, págs. 11-13).

The image shows a musical score for a subtheme labeled "Subtema 'a'" consisting of 4 measures. The score is written for four parts: a vocal line (labeled 'dn.'), a guitar part (labeled 'Gtr.'), and a bass part (labeled 'B.'). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line is marked with a red line and a 'mf' dynamic. The guitar part is marked with a 'f' dynamic. The bass part is marked with a 'mf' dynamic. The score is labeled 'Subtema "a"' and '4 compases'.

Figura 19. Construcción fraseológica subtema “a”

A continuación, y siguiendo el mismo proceso de análisis se presenta el subtema “b” el cual está formado por 4 compases con ideas básicas de dos compases, en este subtema la melodía se expone una octava más arriba, tal como lo muestra la siguiente figura.

Mama Carmen 3

Subtema “b” 8 compases

The image displays a musical score for the piece 'Mama Carmen'. It is divided into two systems, each containing four measures. The first system begins at measure 17, and the second system begins at measure 21. The score is written for two instruments: Mdn. (Mandolin) and Cl. Gtr. (Classical Guitar). The melody is written in a higher register than the previous system, as indicated by a red line connecting the notes. The guitar accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is labeled 'Subtema "b"' and '8 compases'.

Figura 20. Dirección fraseológica subtema “b”.

En cuanto a la direccionalidad melódica y a la formación de ideas básicas se a condensado los resultados de obtención en la siguiente tabla.

Tabla 1. Direccionalidad, inicio y terminación de frases subtema “a” y “b”.

Subtema	Duración (compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de Frase	Terminación de frase
a	4	Horizontal	Tética	Femenina
b	8	Horizontal	Tética	Femenina

De acuerdo con los conceptos de que presenta Guillo Espel en *Escribir y escuchar música popular*; la direccionalidad puede tener distintas direcciones en su organización y maneras en las que la melodía se va trazando, las cuales son: ascendente, descendente, alternada, horizontal y libre. En el caso de análisis de esta obra, la melodía se caracteriza por ser predominantemente estable en notas repetitivas. (Espel, 2009, págs. 52-53).

Seguidamente, los inicios de las frases propuestas por Espel son tres: tético, anacrúsico y acéfalo. En este caso la frase tiene una iniciación tética, es decir que, el inicio de la frase aparece sobre el primer tiempo del compás. Finalmente, Espel describe las terminaciones entre masculinas y femeninas, en este caso la terminación de la frase es femenina ya que todas las frases concluyen en un tiempo débil del compás. (Espel, 2009, págs. 55-56).

3.3.5 **Interválica.**

En esta sección se procederá a analizar los saltos interválicos que ocurren dentro de esta obra, con respecto a la interválica Espel manifiesta que:

Al trazar una melodía utilizamos distintos tipos de intervalos. Según como sea el diseño, algunos de estos intervalos son motivicos, es decir, tienen más fuerza y presencia en la organización de ese inciso que otros intervalos presentes, ya sea por su aparición en el inicio de la frase, en un tiempo fuerte, o por un enlace particular con la tonalidad de las notas. Lo motivico es siempre la identidad de la frase, con lo cual los intervalos elegidos deben ser especialmente cuidados, ya sea para jerarquizarlos, o para apartarse de ellos si fuera necesario, según la dirección que el compositor quiera tomar. (Espel, 2009, pág. 54).

Los conceptos antes abordados van a ser utilizados para el análisis interválico que existe en la obra. En el subtema "a" la interválica melódica se mantiene en un movimiento de segundas y terceras ascendentes y descendentes. Mientras que el acompañamiento que realiza la guitarra predomina el uso de terceras en el bajo utilizando el dedo pulgar las cuales delinean el acorde y mientras se arpeggia el resto de las notas del acorde.

5

Mdn.

I. Gtr.

2das y 3eras

3eras

mf

f

Figura 21. Interválica Mama Carmen subtema “a”.

El subtema “b” emplea una interválica similar a la del subtema anterior pero la línea melódica sube una octava.

Mama Carmen 3

17

1dn.

Gtr.

3eras y 2das

3eras

f

Figura 22. Interválica Mama Carmen subtema “b”.

3.3.6 Separación de células rítmicas.

Llamamos motivo a “la unidad melódica o rítmica más breve que posee existencia propia. Puede ser de dos o mas notas”. Un intervalo entre estas dos o más notas, su dirección, duración y rítmica, otorgarán un carácter por sobre el resto de los elementos utilizados. (Espel, 2009, pág. 39).

Consecuentemente esto tiene que ver con el origen de la música codificada, es decir, aquella que es susceptible de repetirse reconociendo su existencia previa.

Esta segmentación de motivos se realiza con el fin de reconocer y aplicar los conceptos antes mencionados en el análisis, como en la composición a realizar como producto de este trabajo investigativo. Para así, formar una serie de motivos extraídos de dichos análisis con el fin de utilizar esta serialización como un método compositivo. Por tanto, se pudieron reconocer y extraer estos motivos presentados a continuación.

En la siguiente figura se muestra la primera célula que es la que aparece en la introducción. (Véase figura 22).

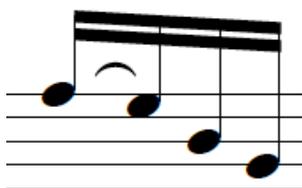


Figura 23. Células que aparece en la introducción.

De el subtema “a” se pudieron separar y extraer las células rítmicas que lo conforman, formando la melodía, tras ser analizados los cuatro compases que conforman una oración principal se pudo extraer seis células rítmicas, tal como lo muestra la siguiente figura.



Figura 24. Separación de células rítmicas.

En el subtema “b” aparecen las mismas frases de 8 compases, pero ahora se expone la melodía una octava mas arriba. (Véase figura 24).

The image shows a musical score with three staves. The top staff contains a melody in a higher register, consisting of eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a melody marked *ff* (fortissimo) in a lower register, also consisting of eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line marked *mf* (mezzo-forte) with a few notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 25. Separación de células rítmicas.

De la misma manera como sucedió anteriormente, de este subtema de la obra cada motivo identificado será extraído, así como lo indica la siguiente imagen. (Véase figura 21).

The image shows a musical score with a single staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Vertical purple lines are drawn between measures to indicate the separation of rhythmic cells. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Figura 26. Separación de células rítmicas subtema “b”.

3.4 ANÁLISIS “KAIMPI KANCHI”.

A continuación, se procederá a realizar el análisis compositivo de el tema Kaipimi Kanchi, obra que también es un elemento sonoro del disco JarishmiKichaupi. La voz del hombre en Kichwa lanzado en el año de 1984 por Enrique Males.

Kaipimi Kanchi se traduce al castellano como “ Aquí estamos”, y es un canto hacia el lugar en el que vivimos y sobre todo con gran énfasis al continente Latinoamericano, sobre todo tomando en cuenta que este disco está inspirado en la lucha social indígena y latinoamericana.

3.4.1 Macroforma.

Esta composición posee una métrica de 2/4, y está escrita en la tonalidad de B bemol menor. Posee una forma: Intro, A, A'.

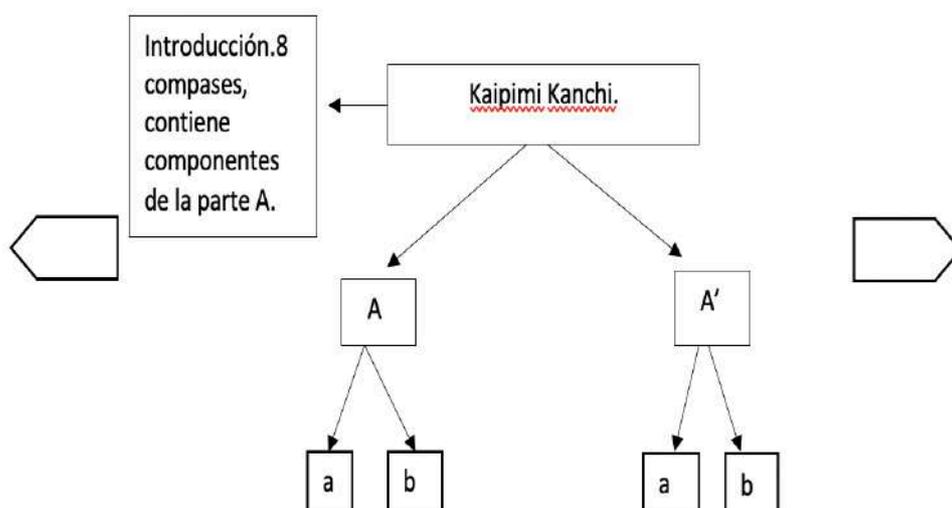


Figura 27. Forma de Kaipimi Kanchi.

3.4.2 Forma.

Score

Kaipimi Kanchi

Tanscripcion Enrique Males

INTRO

Mandolin

Classical Guitar

Mdn.

Cl. Gtr.

Mdn.

Cl. Gtr.

Mdn.

Cl. Gtr.

Figura 28. Forma de Kaipimi Kanchi primera hoja

Score

Kaipimi Kanchi

Tanscripcion Enrique Males

The musical score is presented in four systems, each with a distinct background color:

- System 1 (Green background):** Mandolin and Classical Guitar. The Mandolin part features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The Classical Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords.
- System 2 (Green background):** Mandolin and Classical Guitar. The Mandolin part continues with a melodic line, including a measure with a '5' above the staff. The Classical Guitar part continues with chords.
- System 3 (Purple background):** Mandolin and Classical Guitar. The Mandolin part features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The Classical Guitar part continues with chords.
- System 4 (Purple background):** Mandolin and Classical Guitar. The Mandolin part features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The Classical Guitar part continues with chords.

Figura 29. Forma de Kaipimi Kanchi segunda hoja.

2

Kaipimi Kanchi

The image displays five systems of musical notation for the piece 'Kaipimi Kanchi'. Each system consists of two staves: the upper staff is for the Mandolin (Mdn.) and the lower staff is for the Classical Guitar (Cl. Gtr.). The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The systems are numbered 17, 21, 25, 29, and 33. The first two systems (17-20) are highlighted in pink, the next two (21-24) in light green, and the final system (25-28) in a darker green with a dashed border. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, along with chordal structures in the guitar part.

Figura 30. Forma de Kaipimi Kanchi tercera hoja.

Figura 31. Frase final Kaipimi Kanchi.

3.4.3 Oraciones e Ideas Básicas.

A continuación, se procederá a analizar las frases y las ideas básicas derivadas del análisis de la obra Kaipimi Kanchi.

Los primeros motivos se presentan en una introducción de 8 compases que comprende partes compositivas de la parte A.

Figura 32. Introducción de Kaipimi Kanchi.

El subtema “a” comprende ocho compases con oraciones de dos compases.

Score

Kaipimi Kanchi

Tanscripcion Enrique Males

The image shows a musical score for the piece 'Kaipimi Kanchi' by Enrique Males. It is a transcription for four instruments: Mandolin, Classical Guitar, Mandolin (Mdn.), and Classical Guitar (Cl. Gtr.). The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The subtema 'a' consists of eight measures, with each measure divided into two half-measures. The Mandolin and Classical Guitar parts are written in treble clef, while the Mandolin and Classical Guitar parts are written in bass clef. The Mandolin parts feature eighth-note patterns, while the Classical Guitar parts feature a steady accompaniment of quarter notes. A yellow box highlights the entire eight-measure subtema.

Figura 33. Kaipimi Kanchi subtema “a”.

El subtema “b” comprende frases de 8 compases con oraciones de dos compases, tal como lo indica la siguiente imagen.

The image shows a musical score for the piece 'Kaipimi Kanchi' by Enrique Males, specifically subtema 'b'. It is a transcription for four instruments: Mandolin (Mdn.), Classical Guitar (Cl. Gtr.), Mandolin (Mdn.), and Classical Guitar (Cl. Gtr.). The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The subtema 'b' consists of eight measures, with each measure divided into two half-measures. The Mandolin parts are written in treble clef, and the Classical Guitar parts are written in bass clef. The Mandolin parts feature eighth-note patterns, while the Classical Guitar parts feature a steady accompaniment of quarter notes. A yellow box highlights the entire eight-measure subtema.

Figura 34. Kaipimi Kanchi subtema “b”.

La frase final comprende la introducción del tema la cual va decreciendo en su matiz, tal como lo indica la figura 35.

Figura 35. Frase final Kaipimi Kanchi.

Como siguiente paso en el proceso de análisis y para fines de esta investigación se procederá a analizar las ideas básicas derivadas de las oraciones que compone esta composición. En la introducción se puede observar una idea básica de 4 compases que comprenden una introducción de 8 compases.

EL subtema “a” comprende una idea básica de 4 compases cada una.

Score

Kaipimi Kanchi

Tanscripcion Enrique Males

Idea Básica

Figura 36. Ideas básicas Kaipimi Kanchi subtema “a”.

El subtema “b” por su parte, contiene así mismo, una idea básica de 8 compases cada una. Tal como se presenta en la figura 31.

Idea Básica

The image displays two systems of musical notation for the 'Idea Básica' section. Each system consists of two staves: the upper staff is for the Mandolin (Mdn.) and the lower staff is for the Classical Guitar (Cl. Gtr.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 9, and the second system begins at measure 13. In both systems, a 4-measure phrase is highlighted with an orange background. In the first system, the Mdn. part plays a melodic line starting with a quarter rest, while the Cl. Gtr. part plays a steady accompaniment of quarter notes. In the second system, the Mdn. part plays a series of chords, and the Cl. Gtr. part continues with its accompaniment.

Figura 37. Ideas Básicas Kapimi Kanchi subtem “b”.

3.4.4 Construcción fraseológica de la melodía

De la misma manera que en la obra “Mama Carmen”, la melodía de este sanjuanito esta comprendida por ideas básicas de cuatro compases cada una. Escrita en un compás binario de 2/4 con una idea de desarrollo muy similar a la obra anterior, pero en esta obra la direccionalidad va a cambiar como se presenta a continuación en el subtema “a”.

Score

Subtema “a”

Kaipimi Kanchi

Tanscripcion

Enrique Males

4 compases

The image displays a musical score for the piece 'Kaipimi Kanchi' by Enrique Males. It is divided into two systems. The first system is for Mandolin and Classical Guitar. The second system is for Mandolin (Mdn.) and Classical Guitar (Cl. Gtr.). The score is in 2/4 time and features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. Red lines are drawn across the melodic lines in both systems, indicating the phrasing of the melody. A green box highlights the first four measures of the score, labeled 'Subtema "a"' and '4 compases'.

Figura 38. Construcción fraseológica de la melodía subtema “a” Kaipimi Kanchi.

A continuación, siguiendo el mismo proceso se realizará el análisis de la construcción fraseológica de la melodía de el subtema “b”, su direccionalidad, así como también el inicio y terminación de cada frase, este subtema contiene una idea básica de 8 compases cada una. Tal como lo muestra la siguiente figura.

2 Subtema "b" Kaipimi Kanchi 8 compases

Figura 39. Construcción fraseológica de la melodía subtema "b" Kaipimi Kanchi.

En la siguiente tabla presentada a continuación se mostrarán los datos sintetizados en cuanto a direccionalidad melódica señalada con líneas rojas, así como el inicio y terminación de las frases.

Tabla 2. Direccionalidad melódica, inicio y terminación de frase subtema "a" y "b" Kaipimi Kanchi.

Subtema	Duración (Compases)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Terminación de frase
a	4	Alternada	Tética	femenina
b	8	Horizontal	Acéfala	femenina

3.4.5 Interválica

La melodía del subtema “a” está compuesto por intervalos de terceras y cuartas, mientras que el acompañamiento se mantiene haciendo una especie de nota pedal.

The musical score for subtema "a" consists of two staves: Mdn. (Melody) and 1. Gtr. (Guitar). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the Mdn. staff starts at measure 9 and features intervals of thirds and fourths, highlighted with green and yellow bars. The intervals are labeled "3era" and "4ta". The 1. Gtr. staff provides a steady accompaniment of chords, with a blue bar underneath labeled "Pedal" indicating a sustained bass note.

Figura 40. Interválica Kaipimi Kanchi subtema “a”.

El subtema “b” comprende una interválica de segundas y terceras, mientras que el acompañamiento se mantiene haciendo una especie de nota pedal.

The musical score for subtema "b" consists of two staves: Mdn. (Melody) and Cl. Gtr. (Guitar). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the Mdn. staff starts at measure 9 and features intervals of seconds and thirds, highlighted with green bars. The intervals are labeled "3era". The Cl. Gtr. staff provides a steady accompaniment of chords, with a blue bar underneath labeled "Pedal" indicating a sustained bass note. The score continues to measure 13, where the melody in the Mdn. staff features intervals of seconds, highlighted with green bars and labeled "2das".

Figura 41. Interválica Kaipimi Kanchi subtema “b”.

3.4.6 Separación de células rítmicas.

En la siguiente figura se observa la separación de las células rítmicas o motivos que se encontraron en la introducción y en el subtema “a” de la obra Kaipimi Kanchi.

Como consecuencia de esta separación de células rítmicas se pudo obtener tres motivos de la parte de introducción y subtema “a” tras ser analizados los ocho compases que integran dicho subtema.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Mandolin and Classical Guitar. The Mandolin part is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of three flats. It features a melodic line with vertical pink lines marking rhythmic cells. The Classical Guitar part is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of three flats, providing a harmonic accompaniment with chords. The second system is for Mandolin (Mdn.) and Classical Guitar (Cl. Gtr.). The Mandolin part is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of three flats, featuring a melodic line with vertical pink lines marking rhythmic cells. The Classical Guitar part is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of three flats, providing a harmonic accompaniment with chords.

Figura 42. Separación de células rítmicas Kaipimi Kanchi.

De la misma manera en el subtema “b” se pudo identificar una oración de ocho compases con Ideas básicas de cuatro compases, es así como se pudo extraer dos tipos de células rítmicas como lo muestra la siguiente figura.

The image shows a single system of musical notation for the introduction of subtheme 'b'. It is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of three flats. The notation shows a melodic line with vertical pink lines marking rhythmic cells.

Figura 43. Separación de células rítmicas Kaipimi Kanchi subtema “b”.

3.4.7 Planteamiento de una serie de motivos rítmico-melódicos.

Por consiguiente y después de haber realizado el análisis pertinente de las obras “Mama Carmen” y “Kaipimi Kanchi”, además de haberse realizado la separación de cada motivo con el fin de plantear una serie de motivos para efectos compositivos. Se presentará una serie de motivos extraídos a través del análisis.

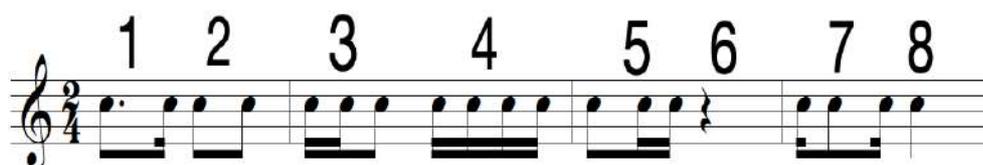


Figura 44. Planteamiento de una serie de motivos.

Como se puede observar en la figura anterior se construyó una serie basada a través de la división de motivos encontrados en las obras de Enrique Males. Con esta unión de elementos, sumados con los conceptos vistos en el capítulo número uno, con referente a la flexibilización de la Escuela Serial como lo sugirió Pierre Boulez después de abandonar el Serialismo Integral y tomarlo como un método de composición. Se procederá a realizar una de las composiciones establecidas en este trabajo investigativo que dará su forma y existencia en el siguiente capítulo.

4 Capítulo III

En este capítulo se presentarán las obras compuestas como objetivo general de este trabajo investigativo y compositivo. Estas obras además serán sometidas a un análisis de recursos tanto compositivos como interpretativos semejantes a los expuestos en el capítulo anterior.

Se han escrito dos obras en el género de Sanjuanito en un formato de ensamble compuesto por flauta traversa, piano, bajo y batería. De estos instrumentos el piano, el bajo y la batería tienen a su cargo el acompañamiento, es decir, armónica y rítmicamente estos instrumentos darán firmeza y cuerpo a la obra, empleando los elementos encontrados en los estudios de los temas expuestos en el capítulo de análisis. De la misma manera que en el capítulo II, se abordarán tópicos de forma, construcción melódica y métodos de construcción de series. Para la adaptación y utilización de estos recursos se tomarán en cuenta los conceptos expresados por Pierre Boulez, a través de la flexibilización del serialismo convirtiéndolo así en un método de composición, útil en todos los aspectos compositivos que el autor desee encarar, dándole así un uso libre a la series.

En este apartado se expondrán las dos obras escritas para este formato y paralelamente se mostrarán las evidencias de los elementos encontrados, empleados y modificados en el capítulo de análisis.

4.1 COMPOSICIÓN DE LOS TEMAS CON LOS ELEMENTOS ANALIZADOS.

En esta sección se realizará una composición basada en la construcción de una serie de células rítmico-melódicas, dándole así un uso libre a la serie con el fin de flexibilizar el concepto de serialismo tal como lo dedujo Pierre Boulez. , y así aplicar al Serialismo como un método de composición y no como un periodo musical propiamente dicho. De acuerdo a la comparativa de los elementos encontrados en las obras analizadas y su aplicación hacia una nueva composición. Por otro lado, para fines compositivos se utilizará como referencias los conceptos expuestos por Guillo Espel en *Escuchar y escribir música popular*.

Como punto de partida se construirá una serie de células rítmico-melódicas derivada de los análisis de los temas compuestos por Enrique Males, con el fin de que la serie que resulte sea la serie principal y melodía del primer tema a componer como lo muestra la figura 36.

4.2 COMPOSICIÓN NÚMERO 1 “SUYAY”

4.2.1 Contexto compositivo.

Esta composición está basada estructuralmente en “Mama Carmen”, como punto de partida se puede decir que esta obra está inspirada en la ebocación del lamento y la fuerza que se representa en la lucha. El título de esta obra representa la idea de su existencia “Suyay” que traducido al español significa esperanza, presenta una forma típica encontrada en el sanjuanito, la cual es. A- A- B- A. Se preparará el cambio de sección a través de un puente que será un segmento libre del serialismo, el cual, tendrá el propósito de preparar el cambio a la sección siguiente. Además la métrica utilizada será de 2/4. La melodía

presentará una serialización de motivos, formando así una oración de 4 compases, con direccionalidad alternada.

Como primer paso se presenta una introducción de 8 compases en la obra utilizando los elementos encontrados en el acompañamiento de la introducción de "Mama Carmen", en el piano instrumento el cual tiene a su cargo el acompañamiento junto con el bajo en ritmo de sanjuanito, predomina el uso de terceras en el bajo utilizando la mano izquierda las cuales delinean el acorde y mientras se arpeggia el resto de las notas del acorde con la mano derecha. El tempo empleado en la introducción será un moderato equivalente a un tempo de 80 negras por minuto, por consiguiente, este será el tempo predominante en esta composición. La armonía de la introducción está basada en la implementación de acordes derivados de la melodía, es decir que, en la melodía las notas predominantes serán tensiones de los acordes tocados por el piano.

La melodía será interpretada por la flauta travesa preparando así la llegada de la serie construida y por consiguiente de la sección A. En la sección A es en donde se presentará la serialización de los motivos derivados del análisis, con el fin de darle un uso libre a la serie, estos motivos formarán la melodía principal de la obra, además para los segmentos de transición que conducen de una sección a otra se utilizarán herramientas compositivas expuestas por Guillo Espel, las cuales forman parte de una serie de conceptos acerca del desarrollo motivico tomados de la misma serie planteada anteriormente, estos elementos son: aumentación, disminución, superposición y expansión. (Espel, 2009, págs. 57-59). De la parte armónica y rítmica elementos los cuales tienen otro tipo de tratamiento, también se realizará una serialización de elementos musicales como

son el ataque y la intensidad, interpretados con el piano y el bajo mostrados en la siguiente tabla.

Tabla 3. Elementos para serializar.

Número	1	2	3	4	5
Acorde	Am	C9	Em (11)	Am (11)	Gsus4(13)
Ataque	>	▼	∧	—	·
Intensidad	<i>p</i>		<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>

Para esta sección se utilizará la tonalidad de La menor, en la melodía se utilizará la pentafonía de la tonalidad, mientras que la armonía será una serie de acordes derivados de esta misma pentafonía. Se realizará una exposición de el subtema “a”, posteriormente, se realizará la reexposición de esta serie que compone el subtema “a” pero, realizando la retrogradación de los motivos expuestos en la melodía, el cual sería el subtema “b”. El cambio de sección A hacia la sección B se preparará a través de un puente el cual nos ayudará a preparar el cambio de sección a sección. En el cambio hacia la sección B se realizará una transposición al sexto grado de La menor, es decir que, se sigue manteniendo la relatividad con la escala menor y tal como sucede en el género del Sanjuanito esta sección será en tonalidad mayor así se obtendrá la escala pentafónica de Fa mayor. Esta sección constara de un subtema “a” y un subtema “b”. La armonía será la derivada de la pentafonía de Fa mayor. Además, que en esta sección también se serializarán elementos tales como el ataque generado a través de las

articulaciones y la intensidad generada a través de los matices, elementos los cuales en esta sección tendrán presencia en los tres instrumentos que conforman la sección rítmica, tal como lo muestra esta tabla.

Tabla 4. Elementos serializados.

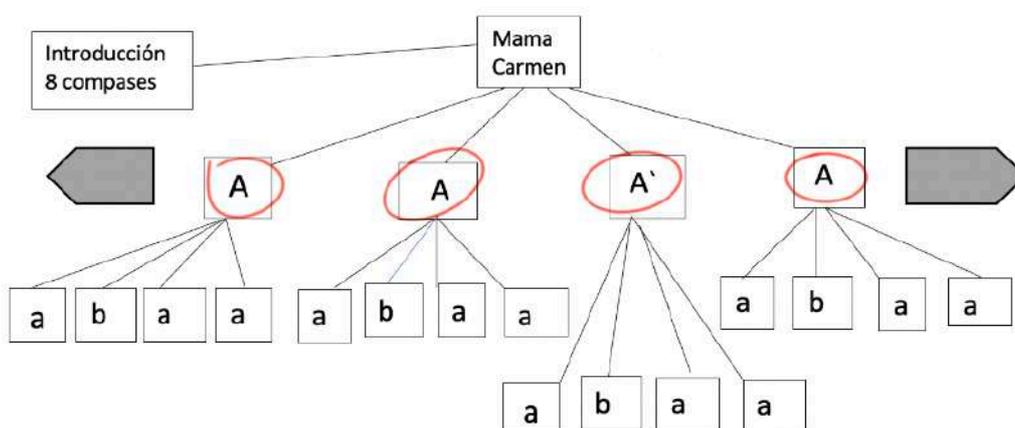
Número	1	2	3	4	5	6
Acorde	F9	Gsus4(9)	Csus4(9)	Dm7(11)	Csus4(11)	F6
Ataque	>	▼	●	∧	—	·
Intensidad	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>

Finalmente, se re expone la sección A.

4.2.2 Forma estructural

En este sub inciso se explicarán los elementos empleados para la estructuralización de forma, así como también, para la construcción armónica. Para la estructuralización de esta obra se tomo en cuenta la forma y estructura de “Mama Carmen”. Esta composición tiene el mismo número de secciones que la obra “Mama Carmen”, sin embargo consta de un menor número de subtemas.

Como siguiente punto se realizará una comparativa de los elementos hallados en el análisis , los fragmentos de las composiciones creadas irán en la parte superior de las figuras mientras que las referencias irán en la parte inferior, por consiguiente se muestra el análisis estructural del tipo Caplin de esta obra.



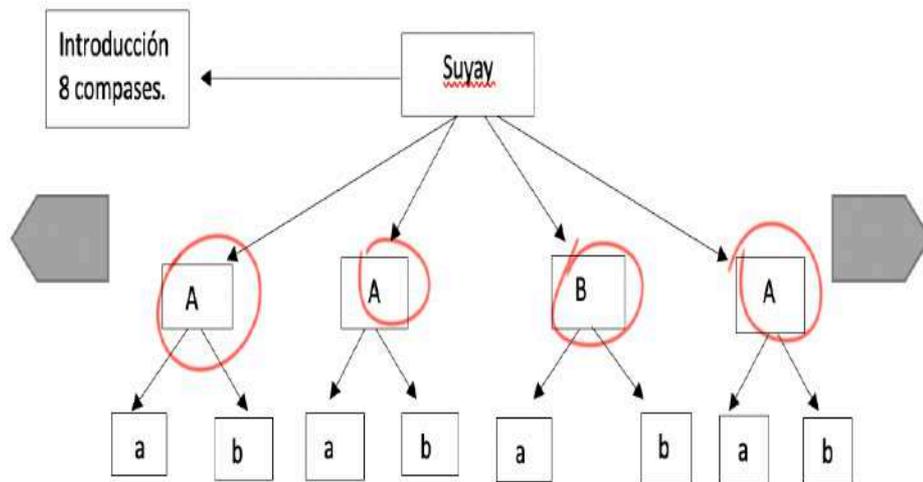


Figura 45. Comparativa forma "Suyay".

4.2.3 Oraciones e Ideas básicas.

A continuación, se presentará un introducción de 8 compases en la obra utilizando los elementos encontrados en el acompañamiento de la introducción de “Mama Carmen”, el piano predomina el uso de terceras en el bajo utilizando la mano izquierda las cuales delinean el acorde y mientras se arpeggia el resto de las notas del acorde con la mano derecha. La melodía es interpretada por la flauta traviesa preparando así la llegada de la serie construida y por consiguiente de la sección A.

Score

Suyay
San Juanito

INTRO

Moderato ♩=80

Lenin Aragón

Flute

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

FL

Pno.

A.B.

D. S.

Figura 46. Introducción “Suyay”.

En la sección “A” se muestran dos subtemas “a” y “b” conformados por oraciones de 8 compases cada una, como se muestra en las siguientes figuras.

A Suyay

The musical score for subtheme "a" consists of two systems of staves. The first system covers measures 2 through 9, and the second system covers measures 13 through 20. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D.S.). The piano part includes a series of chords: Am, C9, C6, Em7(11), Am7(11), and Gsus4(13). The dynamics start at *f* in measure 2 and progress through *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff* by measure 9. The flute and saxophone parts feature melodic lines with accents and slurs. The double bass part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Figura 47. Suyay subtema “a”.

Suyay

The musical score for 'Suyay' subtema 'b' is presented in two systems. Each system includes staves for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.).

System 1 (Measures 25-30):

- Fl.:** Melodic line starting at measure 25, featuring eighth and sixteenth notes with accents.
- Pno.:** Accompaniment with chords: Am (*ff*), Gsus4(9) (*f*), C6 (*mf*), Am7(11) (*mp*), Em7(11) (*p*), and C6 (*pp*).
- A.B.:** Bass line with notes and slurs, dynamics: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*.
- D. S.:** Bass line with notes and slurs, dynamics: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*.

System 2 (Measures 29-34):

- Fl.:** Melodic line starting at measure 29, featuring eighth and sixteenth notes with accents.
- Pno.:** Accompaniment with chords: Am (*ff*), Gsus4(9) (*f*), C6 (*mf*), Am7(11) (*mp*), Em7(11) (*p*), and C6 (*pp*).
- A.B.:** Bass line with notes and slurs, dynamics: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*.
- D. S.:** Bass line with notes and slurs, dynamics: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*.

Figura 48. Suyay subtema "b".

El subtema “a” presenta ideas básicas de 2 compases cada una formando una oración principal de 4 compases y consecuentemente la serie principal de esta sección la cual dura 8 compases, en los primeros 4 compases se presenta la melodía principal de la obra, en los siguientes 4 compases esta melodía sube una octava en su registro.

A Suyay

Fl. *f* Am C9 C6 Em7(11) Am7(11) Gsus4(13)

Pno. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

A.B. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

D. S.

Figura 49. Suyay subtema “a” Oraciones e ideas básicas.

En el subtema “b” se realizará la retrogradación, elemento serial dodecafónico el cual consiste en invertir el orden de los motivos. En este subtema se expone la melodía desde el último motivo hasta el primero, adicionalmente los demás elementos serializados como el ataque determinado por las articulaciones y la intensidad sufrirán el mismo tratamiento.

Suyay

4
25

Fl.

25

Pno.

A. B.

D. S.

Fl.

29

C6

Figura 50. Subtema “b” Suyay.

El subtema “b” presenta ideas básicas de 2 compases cada una formando una oración principal de 4 compases, la seria principal fue puesta en retrogradación.

Suyay

4
25

Fl.

25

Pno.

A. B.

D. S.

Fl.

29

C6

Figura 51. Subtema “b” Suyay ideas básicas.

En la sección “B” se expone la misma serie de motivos, pero en tonalidad mayor dos subtemas “a” y “b” conformados por oraciones de 8 compases cada una como lo muestra la siguiente figura.

Figure 52 shows a musical score for a section labeled "B". It includes staves for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). The piano part is divided into two systems of two staves each. The music is in 4/4 time and starts at measure 38. The flute part features a melodic line with accents and slurs. The piano part includes chords and dynamics: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The alto saxophone and double bass parts provide harmonic support with similar dynamics. The piano part includes chord symbols: F(9), Gsus4(9), Csus4(9), Dm7(11), Csus4(13), and F6.

Figura 52. Subtema “a” Suyay.

Figure 53 shows a musical score for a section labeled "B". It includes staves for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). The piano part is divided into two systems of two staves each. The music is in 4/4 time and starts at measure 38. The flute part features a melodic line with accents and slurs. The piano part includes chords and dynamics: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The alto saxophone and double bass parts provide harmonic support with similar dynamics. The piano part includes chord symbols: F(9), Gsus4(9), Csus4(9), Dm7(11), Csus4(13), and F6.

Figura 53. Subtema “a” Suyay.

El subtema “a” de la sección B presenta ideas básicas de 2 compases cada una formando una oración principal de 4 compases y consecuentemente la serie principal de esta sección.

Figure 54 shows a musical score for Subtema "a" Suayay Ideas básicas. The score is in 2/4 time and consists of five staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). The Flute staff is highlighted in green and shows a melodic line with accents and dynamic markings (p, mp, mf, f, ff). The Piano staff shows chords with dynamic markings (pp, p, mp, mf, f, ff) and articulation marks. The Alto Saxophone and Double Bass staves show a bass line with dynamic markings (pp, p, mp, mf, f, ff) and articulation marks. The score is marked with a box 'B' and the number '38' at the beginning of each staff.

Figura 54. Subtema “a” Suayay Ideas básicas.

En el subtema “b” se realizará la retrogradación, elemento serial dodecafónico explicado anteriormente. En este subtema se expone la melodía desde el último motivo hasta el primero, los demás elementos serializados como el ataque determinado por las articulaciones y la intensidad sufrirán el mismo tratamiento serial como el expuesto en el subtema “a” de esta sección.

4.2.4 Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de las series

La estructura de las frases de la melodía construida a partir de una serie de motivos rítmico-melódicos en “Suyay”, fue tomado tal como fue analizada la obra “Mama Carmen”. La formación de subtemas tiene una duración de ocho compases cada una. Por otro lado, tiene una direccionalidad con tendencia alternada demostrada en la siguiente figura.

The musical score for 'Suyay' illustrates the construction of subtheme 'a' over a four-measure phrase. The score is arranged for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D.S.). The Flute part features a melodic line with a red line indicating its direction, starting with a forte (*f*) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords: Am, C9, C6, Em7(11), Am7(11), and Gsus4(13), with dynamics ranging from pianissimo (*pp*) to fortissimo (*ff*). The Alto Saxophone and Double Bass parts also show dynamic markings and rhythmic patterns corresponding to the other instruments.

Figura 57. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la serie Suyay subtema “a”.

Subtema "b"
4 compases

Fl.

Pno. *ff* *f* *mf* *mp* *p* *pp*

A.B. *ff* *f* *mf* *mp* *p* *pp*

D. S.

Am Gsus4(9) C6 Am7(11) Em7(11) C6

Figura 58. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de la serie Suyay subtema "b".

Para un estudio más exacto de esta configuración se ha elaborado y estructurado la siguiente tabla. Cabe recalcar que se analizarán los parámetros melódicos observados en el capítulo anterior

Tabla 5. Direccionalidad melódica, inicio y terminación de las frases Suyay subtemas "a" y "b".

Subtema	Duración (compas)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	de Terminación de frase
a	16	Alternada	Tética	Femenina
b	16	Alternada	Tética	Femenina

Como se puede observar, organizados en la tabla se encuentran los parámetros antes mencionados, en el caso de los inicios de frases en estos subtemas los inicios son téticos. Por otro lado, las terminaciones de las frases son femeninas, como sucede en la obra *Mama Carmen*.

Para continuar en la siguiente figura se presenta la direccionalidad melódica del puente, cuya predilección es horizontal. Esta sección es libre del tratamineto serial y es la que da la transición a la siguiente sección.

The image shows a musical score for the bridge of the piece 'Suyay'. The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D.S.).

- Flute (Fl.):** The melody is primarily horizontal, moving across the staff with a red line highlighting the melodic contour. It starts with a *6* and *41* marking. A *8va* marking is present at the beginning. The bridge is divided into two endings, labeled '1.' and '2.'. The piece concludes with a *f* dynamic marking.
- Piano (Pno.):** The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. Chords are labeled as *Em7(11)*, *Dsus4(9)*, *Am7*, *C7*, and *C7*. Dynamics include *pp*, *mf*, and *f*. A *41* marking is present at the start.
- Alto Saxophone (A.B.):** The saxophone part has a *41* marking and begins with a *p* dynamic.
- Double Bass (D.S.):** The bass line starts with a *41* marking and a *p* dynamic.

A green box labeled 'Puente' is positioned above the first staff. The title 'Suyay' is centered above the piano staff.

Figura 59. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica del puente de Suyay.

Se sintetizarán los elementos de configuración melódica en la siguiente tabla.

Tabla 6. Direccionalidad melódica, inicio y terminación de frases Suyay puente.

Subtema	Duración (compas)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Terminación de frase
Puente	5	Horizontal	Tética	Femenina

De igual manera, en la sección B la direccionalidad melódica es alternada y los subtemas “a” y “b” están conformados por 8 compases cada uno.

Subtema “a”

Fl. *p*

Pno. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

A.B. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

D. S. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

46 F(9) Gsus4(9) Csus4(9) Dm7(11) Csus4(13) F6

Figura 60. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica Suyay sección B subtema “a”.

Subtema "b" Suyay 4 compases

Fl. 50

Pno. 50 F(9) Gsus4(9) Csus4(9) Dm7(11) Csus4(13) F6

A.B. 50

D. S. 50

Figura 61. Construcción fraseológica y direccionalidad melódica Suyay sección B subtema "b".

Para el microanálisis de la sección B se generará una tabla para realizar una explicación más detallada y concreta. De igual manera los inicios y terminaciones de frases son téticos y femeninos como pasa en la obra *Mama Carmen* y serán sintetizados en esta tabla.

Tabla 7. Direccionalidad melódica, inicio y terminación de las frases sección B Suyay subtemas "a" y "b".

Subtemas de sección B	Duración (compas)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	de Terminación de frase
a	16	Alternada	Tética	Femenina
b	16	Alternada	Tética	Femenina

4.2.5 Interválica

La melodía de los subtemas “a” y “b” de las sección A de esta obra están elaboradas por intervalos de 2das, 3ras menores y por 4tas , 6tas y de 7ma tal como lo muestra la siguiente figura.

The musical score for 'Suyay' Section A is presented in four staves. The Flute (Fl.) staff is in treble clef and shows a melody with intervals of 3ra m, 4ta, 3ra menor, 7ma, and 6ta. The Piano (Pno.) staff is in grand staff and shows chords with dynamics from *pp* to *ff*. The Double Bass (D.S.) staff is in bass clef and shows a bass line with intervals of 3ra, 4ta, 3ra, and 2da. The score is annotated with various musical notations including dynamics, articulation, and interval labels.

Figura 62. Interválica Suyay Sección A.

En la sección B se presenta una interválica de 3ras, 4tas , 6tas, representado en la siguiente figura.

The musical score for 'Interválica Suyay sección B' is arranged for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). The score is in 2/4 time and begins at measure 38. The Flute part features a melodic line with notes marked as 3era, 4ta, 6ta, 4ta, 3era, and 3era, with accents and dynamic markings. The Piano part consists of chords in the right hand and bass lines in the left hand, with dynamic markings ranging from *pp* to *ff*. The Alto Saxophone part has notes marked as 2da, 3era, and 2da, with dynamic markings from *p* to *ff*. The Double Bass part follows a similar dynamic progression from *pp* to *ff*. Chord symbols above the piano part include F(9), Gsus4(9), Csus4(9), Dm7(11), Csus4(13), and F6.

Figura 63. Interválica Suyay sección B.

4.3 COMPOSICIÓN NÚMERO 2 “AMANECER”.

4.3.1 Contexto Compositivo.

Esta obra estructuralmente está basada en “Kaipimi kanchi”, es decir que con respecto a la forma tiene una forma INTRO A A`A, similar a la indentificada en el análisis de la obra de Enrique Males. El título de esta obra representa la ilusión que conlleva un nuevo amanecer, haciendo alusión a un futuro próspero en este proceso pandémico que atravieza toda la humanidad, presenta una métrica de 2/4, para la melodía se presentará una serialización de motivos proceso fundamental en el desarrollo este trabajo investigativo y compositivo.

Se presentará una introducción como punto de partida en el tema, la cual tiene un tratamiento diferente al serialismo pero nos sirve para presentar la serie, el tempo empleado en la introducción será un moderato equivalente a un tempo de 93 negras por minuto, por consiguiente, este será el tempo predominante en esta composición. La serie que fue concebida después de separar los motivos encontrados en los análisis con el fin de darle un uso libre a la serie, dichos motivos fueron puestos en un orden determinando con un respectivo número formando así una serie la cual tiene la función de melodía principal de esta obra, en la sección "A" y en la sección "A'" pero en diferente orden serial, representado en la siguiente figura.



Figura 64. Serialización y orden de cada motivo melódico.

A continuación se presenta en la siguiente figura el proceso desarrollado por Boulez con el fin de realizar una comparación en el orden como se disponen los motivos y como cambia el orden de los motivos en los cambios de sección.



Figura 65. Construcción de series de Boulez. (Wanègue, 2017, pág. 34).

Esta serie es interpretada por la flauta travesa y por el piano en sus primeros ocho compáses mientras que los demás instrumentos se encargarán de realizar el acompañamiento, además se serializaron aspectos como la intensidad determinada por los matices representado en la siguiente tabla.

Tabla 8. Seialización de motivos e intensidad.

Número	1	2	3	4	5	6	7	8
Motivo Rítmico-Melódico								
Intensidad	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>

Para esta sección se utilizará la tonalidad de Re menor, en la melodía se utilizará la pentafonía de la tonalidad, mientras que la armonía será una serie de acordes

derivados de esta misma pentafonía. Se realizará una exposición de el subtema “a”, posteriormente, se realizará la reexposición de esta serie que compone el subtema “a” pero, realizando la retrogradación de los motivos expuestos en la melodía, el cual sería el subtema “b”. El cambio de sección “A” a “ A´ ” se preparará a través de un puente el cual se deriva de la introducción, además nos ayudará a preparar el cambio de sección a sección. En el cambio hacia la sección “A`” se realizará una transposición al sexto grado de Re menor, es decir que, se sigue manteniendo la relatividad con la escala menor y tal como sucede en la obra anterior y tal como pasa en el Sanjuanito esta sección será en tonalidad mayor así se obtendrá la escala pentafónica de Si bemol mayor. Esta sección constara de un subtema “a” y un subtema “b”. La armonía será la derivada de la pentafonía de Si bemol mayor. Además, que en esta sección también se serializarán elementos como la intensidad generada a través de los matices, elementos los cuales en esta sección tendrán presencia en la flauta travesa y en el contrabajo desarrollando de esta manera la serialización de los motivos representado en la siguiente tabla en donde podremos observar el orden y la intensidad correspondiente a cada motivo.

Tabla 9. Serialización de motivos e intensidad sección “B”.

Número	1	2	3	4	5	6	7	8
Motivo Rítmico- Melódico								
Intensidad	<i>mf</i>	<i>fff</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>

4.3.2 Forma Estructural.

En este sub inciso se explicarán los elementos empleados para la estructuralización de forma, así como también, para la construcción serial de la melodía. Para la estructuralización de esta obra se tomo en cuenta la forma y estructura de “Kaipimi Kanchi”. Esta composición tiene el mismo número de secciones que la obra “Kaipimi Kanchi”, sin embargo consta de un número de subtemas más que la obra de Males.

Como siguiente punto se realizará una comparativa de los elementos hallados en el análisis , los fragmentos de las composiciones creadas irán en la parte superior de las figuras mientras que las referencias irán en la parte inferior, por consiguiente se muestra el análisis estructural del tipo Caplin de esta obra en la siguiente figura.

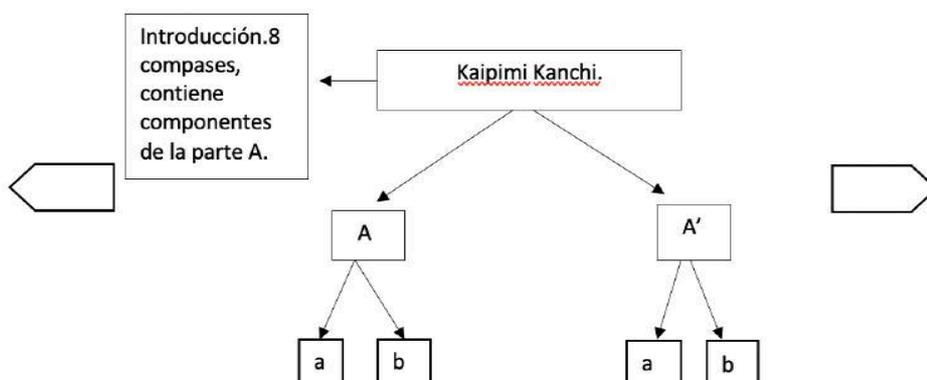


Figura 66. Forma de Kaipimi Kanchi

Introducción de 4 compases
prepara la presentación de
melodía y serie.

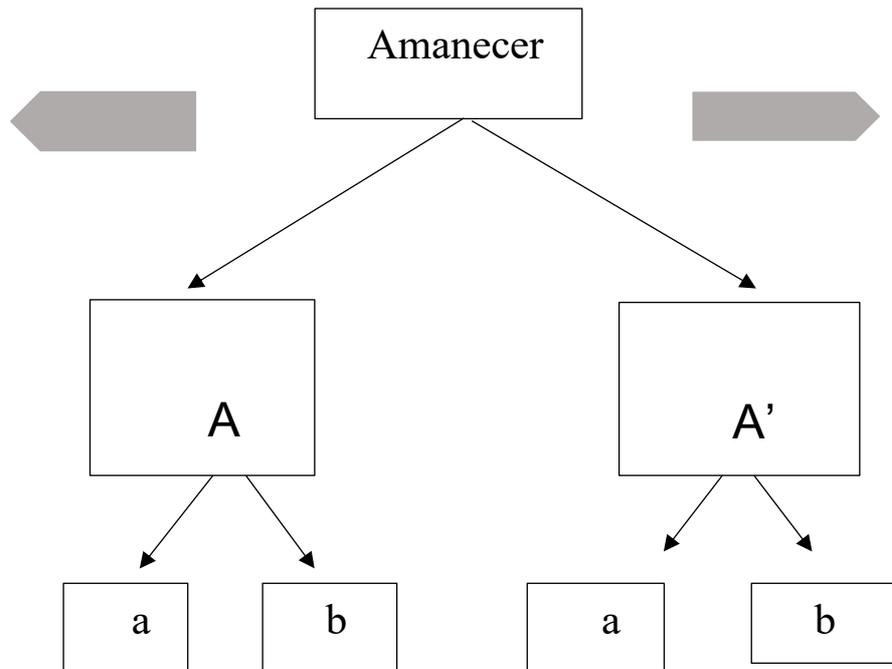


Figura 67. Forma estructural de Amanecer.

4.3.3 Oraciones e Ideas básicas.

A continuación, se presentará un introducción de 4 compases en la obra utilizando los elementos encontrados en el acompañamiento de la introducción de “Kaipimi Kanchi”, el contrabajo predomina la melodía de la introducción, mientras que en el piano predomina el uso de notas del acorde en el bajo utilizando la mano izquierda las cuales delinear el acorde y mientras se complementa el resto de las notas del acorde con la mano derecha. Un efecto glissando es interpretada por la flauta travesera preparando así la llegada de la serie construida y por consiguiente de la sección “A”.

Score

Amanecer

Sanjuanito

Lenin R. Aragón Auz

INTRO

♩ = 93

The musical score is written for four instruments: Flute, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 93. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures, which are repeated. The Flute part starts with a glissando effect. The Piano part features chords Am, F, and Dm(11). The Acoustic Bass and Drum Set parts provide a rhythmic foundation. The score is marked with dynamics like *mf* and *p*.

Figura 68. Amanecer introducción.

En la sección “A” se presenta la serie de motivos que conforman la melodía, contiene dos subtemas “a” y “b” conformados por oraciones de 8 compases cada una, como se puede observar en la siguiente imagen la serie de motivos que conforman la melodía es interpretada por la flauta y el piano como primera instancia en sus primeros 8 compases, en los siguientes compases se puede observar que ahora la serie es tocada por todos los instrumentos, exceptuando el acompañamiento en sanjuanito que realiza el piano en su mano izquierda, además existe una serialización de los elementos que conforman la intensidad, dando un orden serial a este aspecto musical como se muestra en la siguiente figura.

The musical score for Figure 69, Section "A" Amanecer subtema "a", is presented in two systems. Each system contains five staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D.S.).

System 1 (Measures 10-15):

- Flute (Fl.):** Melodic line starting at measure 10, ending with a fermata at measure 15.
- Piano (Pno.):** Right hand follows the flute melody. Left hand provides harmonic support with chords Dm, Gsus4, F, and Dm. Dynamics range from *p* to *f*.
- Alto Saxophone (A.B.):** Melodic line starting at measure 10, ending with a fermata at measure 15.
- Double Bass (D.S.):** Rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mf*, *mf*, and *f*.

System 2 (Measures 16-21):

- Flute (Fl.):** Melodic line starting at measure 16, ending with a fermata at measure 21. Includes a *sfz* marking at measure 19.
- Piano (Pno.):** Right hand follows the flute melody. Left hand provides harmonic support with chords Dm, Gsus4, and F. Dynamics range from *ppp* to *fff*.
- Alto Saxophone (A.B.):** Melodic line starting at measure 16, ending with a fermata at measure 21. Includes a *sfz* marking at measure 19.
- Double Bass (D.S.):** Rhythmic accompaniment with dynamics *ppp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*.

Figura 69. Sección "A" Amanecer subtema "a".

Posteriormente, se realizará la reexposición de esta serie que compone el subtema "a" pero, realizando la retrogradación de los motivos expuestos en la melodía, el cual compone el subtema "b", además se realiza una serialización de la intensidad, en la mano izquierda de el piano, contrabajo, bombo andino, tal como lo muestra la siguiente imagen.

4
28

Fl.

28

Pno.

Dm F Gsus4 Dm

fff ff f mf mp p pp ppp

A.B.

28

D. S.

28

32

Fl.

32

Pno.

Dm F Gsus4 Dm

fff ff f mf mp p pp ppp

A.B.

32

D. S.

32

fff ff f mf mp p pp ppp

Figura 70. Sección "A" Amanecer subtema "b".

El subtema “a” presenta ideas básicas de 2 compases cada una formando una oración principal de 4 compases y consecuentemente la serie principal de esta sección la cual dura 8 compases, en los primeros 4 compases se presenta la melodía principal de la obra, en los siguientes 4 compases esta melodía es interpretada por todos los instrumentos.

The musical score for Figure 71 consists of four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), A.B., and D.S. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. The score is divided into four measures, each with a dynamic marking and an articulation mark (accent or sfz). The Flute part is highlighted in green. The Piano part has a '8va' marking in the first measure. The A.B. and D.S. parts also have dynamic markings and articulation marks. The Flute part has a '2' above the first measure and a '3' above the fourth measure.

Figura 71. Sección “A” Amanecer subtema “a” oraciones e ideas básicas.

En el subtema “b” se realizará la retrogradación, elemento serial dodecafónico el cual consiste en invertir el orden de los motivos. En este subtema se expone la melodía desde el último motivo hasta el primero, adicionalmente los demás elementos serializados como la intensidad sufrirán el mismo tratamiento. Todos los instrumentos se incorporan a tocar la serie.

The image displays a musical score for a section titled "Amanecer subtema b". It consists of two systems of music, each spanning 8 measures. The instruments involved are Flute (Fl.), Piano (Pno.), A.B. (likely Alto Saxophone or Bassoon), and D.S. (Drum Set). The piano part includes dynamic markings (fff, ff, f, mf, mp, p, pp, ppp) and chord symbols (Dm, F, Gsus4). The flute part has a "8va" marking and a red line indicating a specific melodic line. The A.B. and D.S. parts also show dynamic markings and rhythmic patterns.

Figura 72. Sección "A" Amanecer subtema "b".

En la sección "A" se expone la misma serie de motivos, pero en tonalidad mayor dos subtemas "a" y "b" conformados por oraciones de 8 compases cada una como lo muestra la siguiente figura.

Los motivos fueron colocados en diferente orden como se mostró en la figura número 56, la intensidad generada por los matices también tiene su orden determinado.

7

The musical score consists of two systems, each starting at measure 55. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.).

System 1 (Measures 55-58):

- Flute (Fl.):** Measures 55-58. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- Piano (Pno.):** Measures 55-58. Chords: *Csus4*, *F*, *Dm*, *Bb*. Dynamics: *ppp*, *p*.
- Alto Saxophone (A.B.):** Measures 55-58. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- Double Bass (D. S.):** Measures 55-58. Dynamics: *p*, *mf*, *f*.

System 2 (Measures 59-62):

- Flute (Fl.):** Measures 59-62. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- Piano (Pno.):** Measures 59-62. Chords: *Csus4*, *F*, *Dm*, *Bb*. Dynamics: *p*, *mf*.
- Alto Saxophone (A.B.):** Measures 59-62. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- Double Bass (D. S.):** Measures 59-62. Dynamics: *p*, *mf*, *f*.

Figura 73. Amanecer sección "A" subtema "a" y "b".

B

The musical score is divided into two systems, each enclosed in an orange border. The first system (measures 6-11) and the second system (measures 49-54) feature the following parts and dynamics:

- Flute (Fl.):** Melodic line with dynamics *mf*, *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*. It includes slurs and accents.
- Piano (Pno.):** Accompanying chords and bass line. Dynamics include *mf*. Chords are labeled as B^b , Dm , F , and $Csus4$.
- Alto Saxophone (A.B.):** Melodic line with dynamics *mf*, *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*. It includes slurs and accents.
- Drum Set (D. S.):** Rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mf*, and *f*. It includes accents and dynamic markings.

Figura 74. Amanecer sección "A" subtema "a" y "b".

El subtema “a” de la sección A’ presenta ideas básicas de 2 compases cada una formando una oración principal de 4 compases y consecuentemente la serie principal de esta sección.

The image displays a musical score for a section titled "Amanecer" (Dawn), specifically subtheme "a". It consists of two systems of music, each spanning four measures. The instruments involved are Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Drum Set (D. S.).

System 1 (Measures 45-48):

- Flute (Fl.):** The melody is highlighted in green. It starts with a *mf* dynamic, followed by *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*. Chords *Bb*, *Dm*, *F*, and *Csus4* are indicated below the staff.
- Piano (Pno.):** The piano accompaniment features chords and a bass line. The dynamic *mf* is marked.
- Alto Saxophone (A.B.):** The saxophone part mirrors the flute's melody with dynamics *mf*, *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*.
- Drum Set (D. S.):** The drum set part has a simple rhythmic pattern with dynamics *p*, *mf*, and *f*.

System 2 (Measures 49-52):

- Flute (Fl.):** The melody continues, highlighted in green, with dynamics *mf*, *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*. Chords *Bb*, *Dm*, *F*, and *Csus4* are indicated.
- Piano (Pno.):** The piano accompaniment continues with chords and a bass line, marked with *mf*.
- Alto Saxophone (A.B.):** The saxophone part continues with dynamics *mf*, *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*.
- Drum Set (D. S.):** The drum set part continues with dynamics *p*, *mf*, and *f*.

Figura 75. Amanecer sección “A” subtema “a”.

El subtema “b” presenta ideas básicas de 2 compases cada una formando una oración principal de 4 compases, la serie principal de este subtema fue puesta en retrogradación.

7

55

FL. *ff* *p* 2 *f* *pp* *mp* 2 *fff* *mf*

Pno. *ppp* *p*

A.B. *ff* *p* *f* *pp* *mp* *fff* *mf*

D. S. *p* *mf* *f*

59

FL. *ff* *p* 2 *f* *pp* *mp* 2 *fff* *mf*

Pno. *p* *mf*

A.B. *ff* *p* *f* *pp* *mp* *fff* *mf*

D. S. *p* *mf* *f*

Chords: Csus4, F, Dm, B^b

Figura 76. Amanecer sección "A" subtema "b".

4.3.4 Construcción fraseológica y direccionalidad melódica de las series

La estructura de las frases de la melodía construida a partir de una serie de motivos rítmico-melódicos en “Amanecer”, fue tomado tal como fue analizada la obra “Kaipimi Kanchi”. La formación de subtemas tiene una duración de ocho compases cada una. Por otro lado, tiene una direccionalidad con tendencia ascendente, es decir que la melodía va predominantemente de grave a agudo, demostrada en la siguiente figura.

The image displays a musical score for the piece "Amanecer", specifically focusing on subtheme "a". The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). The subtheme "a" is highlighted in a green box and spans 16 measures, with a red line indicating an overall ascending melodic trend. A specific 4-measure segment is also highlighted in a green box. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*, as well as articulation marks like accents and slurs. Chord symbols *Dm* and *Gsus4* are present above the piano part. The tempo is marked with a 7/8 time signature.

Figura 77. Amanecer direccionalidad melódica subtema "a".

Como se observa, organizados en la tabla se encuentran los parámetros antes mencionados, en el caso de los inicios de frases en estos subtemas “a” y “b” son acéfala y tética respectivamente. Por otro lado, las terminaciones de las frases son femeninas, como sucede en la obra *Kaipimi Kanchi*.

Para continuar en la siguiente figura se presenta la direccionalidad melódica del puente, cuya predilección es alternada. Esta sección es libre del tratamineto serial melodicamente pero si se serializan los parámetros de intensidad, además es la que da la transición a la siguiente sección.

The image displays a musical score for a section titled "Puente" (Bridge). The score is written for four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), A.B. (Alto Saxophone), and D.S. (Drum Set). The tempo is marked *Allegretto* and the dynamics range from *fff* to *ppp*. A red line is drawn across the Flute staff, indicating the melodic contour. The score includes a first ending and a second ending, with the second ending labeled "4 compases". The piano accompaniment features chords such as *F* and *Dm(11)*. The A.B. and D.S. parts show a dynamic progression from *fff* to *ppp*.

Figura 79. Amanecer direccionalidad melódica puente.

Se sintetizarán los elementos de configuración melódica en la siguiente tabla.

Tabla 11. Direccionalidad melódica, inicio y terminación de frases Amanecer puente.

Subtema	Duración (compas)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Terminación de frase
Puente	5	Alternada	Tética	Femenina

De igual manera, en la sección A` la direccionalidad melódica es alternada y los subtemas "a" y "b" están conformados por 8 compases cada uno.

The musical score for 'Amanecer' shows the melodic directionality in section A' subtheme 'a'. The score is written for Flute (Fl.), Piano (p.), Bass (B.), and Snare (S.). The Flute staff is highlighted with a red line and a green box labeled 'Subtema "a"' and 'A'. The dynamics are *mf*, *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*. The chords are B^b , Dm , F , and $Csus4$. The piano part has a *mf* dynamic. The bass part has a *mf* dynamic. The snare part has a *mf* dynamic.

Figura 80. Amanecer direccionalidad melódica sección A' subtema "a".

Subtema "b"

The musical score for Subtema "b" consists of four staves. The Flute (Fl.) staff is in the treble clef and features a melodic line highlighted in red, starting at measure 55 and ending at measure 7. The Piano (Pno.) staff is in the grand staff (treble and bass clefs) and includes harmonic accompaniment with dynamic markings *ppp* and *p*. The A.B. (Alto Saxophone) staff is in the bass clef and mirrors the flute's melodic line with dynamic markings *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, and *mf*. The D.S. (Double Bass) staff is in the bass clef and provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings *n*, *mf*, and *f*. Chord symbols *Csus4*, *F*, *Dm*, and *Bb* are indicated above the piano staff. The score is marked with measure numbers 55 and 7.

Figura 81. Amanecer direccionalidad melódica sección A' subtema "b".

Para el microanálisis de la sección A` se generará una tabla para realizar una explicación mas detallada y concreta. De igual manera los inicios y terminaciones de frases son téticos y femeninos como pasa en la obra *Kaipimi Kanchiy* serán sintetizados en esta tabla.

Tabla 12 . Direccionalidad melódica, inicio y terminación de las frases seccion A' Amanecer subtemas "a" y "b".

Subtemas de sección B	Duración (compas)	Direccionalidad melódica	Inicio de frase	Terminación de frase
a	8	Alternada	Tética	Femenina
b	8	Alternada	Tética	Femenina

4.3.5 Interválica.

La melodía de los subtemas "a" y "b" de las sección A de esta obra están elaboradas por intervalos de 2das, 3ras menores y por 4tas , 5tas y de 7ma tal como lo muestra la siguiente figura.

Interválica

The musical score for 'Amanecer interválica' section A is presented in four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D.S.). The score begins at measure 20. The Flute part features a melodic line with intervals of 5th, 2nd, 3rd, and 7th degrees highlighted in green. Dynamic markings range from *ppp* to *fff*. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The Alto Saxophone and Double Bass parts follow similar rhythmic and dynamic patterns. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Figura 82. Amanecer interválica sección A.

En la sección A` se presenta una interválica de 3ras, 4tas , 5tas, representado en la siguiente figura.

The image shows a musical score for a piece titled 'Amanecer interválica sección A`'. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Bass (A.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 45 and 46 indicated. The Flute part features a melodic line with intervals of 5th, 4th, and 5th, and a 3rd interval in the final measure. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The Alto Bass and Double Bass parts also feature melodic lines with intervals. The score includes dynamic markings such as *mf*, *fff*, *mp*, *pp*, *f*, *p*, and *ff*. Chord symbols *Bb*, *Dm*, *F*, and *Csus4* are present. A blue box labeled 'Interválica' highlights the interval markings, and another blue box labeled 'A`' highlights the section title.

Figura 83. Amanecer interválica sección A`.

Como se pudo observar en relación a todos los incisos estudiados, y después de un proceso de composición, se tomaron en cuenta todos los recursos y aspectos musicales que fueron considerados para poder darle un uso libre a la serie, además es importante tener en cuenta que la serialización de los parámetros musicales fueron elegidos en el proceso de composición, con el fin de dar un orden, asignar una intensidad y altura determinada para cada motivo melódico, llevando a cabo al Serialismo como un método de composición flexible.

5 Conclusiones y Recomendaciones

Después de la realización de este trabajo investigativo y compositivo destinado para la creación de obras y para la utilización de los recursos encontrados dentro del Serialismo como método compositivo, se ha podido llegar a las siguientes conclusiones presentadas a continuación.

El serialismo apaciblemente puede constituirse como un método de composición dentro de obras tonales alejado del atonalismo como al principio se pudo conseguir, debido a que una serie puede ser construida dentro de cualquier parámetro musical siempre y cuando se distinga la serie dentro de cualquier obra.

El Serialismo a pesar de haberse constituido como una escuela y un periodo musical gestado en el siglo XX, con presencia sobre obras atonales, es sin embargo, un método de composición más el cual se puede utilizar dentro de una obra tonal, teniendo en cuenta los aspectos expuestos por Pierre Boulez después de abandonar la escuela serial. Aspectos los cuales deja en claro los conceptos y los elementos a los cuales el compositor este dispuesto a serializar, además es importante tener en cuenta que en el periodo en que el Serialismo fue concebido como una escuela instaurada por los compositores pertenecientes a la segunda escuela de Viena, se pretendía estructuralizar todos los aspectos compositivos para así llegar a una creación integral, puesto que el objetivo de estos compositores era crear un nuevo periodo musical diferente a los vistos en años pasados los cuales eran fruto de la guerra según estos compositores. Es por eso que al abandonar y flexibilizar el serialismo Pierre Boulez determina esto como la muerte de un compositor pero el nacimiento de un estilo. El compositor elige la serie y además elige los elementos que van a estar serializados dentro

de una obra, flexibilizando así estos conceptos antes mencionados y llevando al Serialismo hacia una nueva concepción compositiva.

El Serialismo determina la composición de la posguerra, el cual a pesar de que fue un estilo breve en el tiempo, fue intenso, generando diversas opiniones en los intelectuales de la cultura occidental, además el Serialismo fue consecuencia directa de las técnicas anteriormente desarrolladas como fue el Dodecafonismo, el cual, llegó más allá de la segunda escuela de Viena conformada por Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Weber y fue adoptado por la nueva generación de 1925 de jóvenes compositores quienes llevaron esta técnica hasta las últimas consecuencias.

En consecuencia, el Serialismo Integral no llegó a producir las obras que se esperaban, se engendraron piezas demasiado matemáticas y calculadas, que curiosamente parecían estar concebidas por fruto del azar. La consecuencia de esto fue el alejamiento de la escuela y por consiguiente la flexibilización de esta técnica.

Enrique Males Morales es un compositor que se renueva en cada trabajo musical que produce, pero existen varios elementos que son parte de su esencia como compositor y llega a desarrollar características compositivas como son: Inicio de frases tético, terminación de frases femininas, curvas melódicas alternadas con varias direccionalidades.

El empleo de los recursos analizados de este trabajo investigativo ha permitido una precisa definición de lo que es el Serialismo como un método compositivo y una precisa diferenciación entre el Serialismo integral y el Serialismo como un

método compositivo alejado así de la estructuralización integral que se buscaba llegar al momento de crear esta técnica.

Por otro lado, las estructuras de las obras analizadas pudieron ser aplicadas en las composiciones presentadas, en cuanto a forma y frases. Sin embargo, la serialización de motivos los cuales conforman las melodías principales fueron elección libre del compositor.

Aunque en la composición se tomaron elementos encontrados en el análisis de las composiciones de Enrique Males, muchos de estos fueron modificados, invertidos o hay otros que tan solo fueron usados parcialmente. Finalmente el uso de esta técnica como recurso compositivo, fusionado con un género que proviene de el Ecuador como es el Sanjuanito da como resultado la fusión de dos culturas distintas en un solo lenguaje como es la música.

Se considera importante estudiar más la música creada por compositores ecuatorianos, especialmente a aquellos compositores nacidos en el siglo XX ya que su vida y obra musical aun es posible analizarla mientras sus creadores están vivos, con el fin de llegar a una conclusión interpretativa por parte ellos y así valorar su trabajo artístico.

Referencias.

- Bayo, N. (2008). Norberto Bayo. *Escena revista de las artes*, 86-87.
- Boulez, P. (1948). *Numeración de la serie de P. Boulez (Relevés d'apprenti)*.
Obtenido de (Gráfico): http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2017/06/02.-Aitana-Garc%C3%ADa_42_2017.pdf
- Cetta, P. (s.f.). *Apuntes de Introducción al Análisis Schenkeriano*. Buenos Aires.
- Diario "El Telégrafo" . (Domingo de Febrero de 2011). Enrique Males, canto y poesía ancestral. "El Telégrafo", págs. 12-13.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular* . Buenos Aires : Melos ediciones musicales S.A.
- Forma de Mama Carmen. (s.f.). *Caplin*.
- Gabbis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A .
- Goldaráz, J. (2005). *La Música del siglo XX*. Madrid: Dickinson.
- Griffiths, P. (2017). *Breve Historia de la Música Occidental* .
- Guerrero, P. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito, Pichincha: Departamento de desarrollo y difusión de artes del Distrito Metropolitano de Quito.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana* . Quito.
- Jácome, J. D. (2015). *La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males*. Quito: Universidad Andina Simon Bolivar.
- Joseph, A. (2017). *La Música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Akal.
- Males, E. (17 de Enero de Carlos Naranjo). lo esencial [DVD].
- Males, E. (17 de Febrero de 2019). Apak TV Bajo un mismo sol. (R. Maldonado, Entrevistador)

- Martinez, A. (2012). *El análisis de la música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore, y rock argentinos*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias y Artes musicales. .
- Messien, O. (s.f.). *Cuarteto para el fin del tiempo*. Obtenido de (Gráfico): <https://www-digitaliapublishing-com.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/visorreadspeaker/60720>
- Mullo, J. (2003). *Musica Étnica : TRAMA*.
- Naranjo, C. (Dirección). (2008). *Enrique Males lo esencial* [Película].
- Naranjo, C. (Dirección). (2008). *Enrique Males lo esencial* [Película].
- Ochoa, A. C. (2013). *LA IDENTIDAD DE LA CULTURA ANDINA EN LA MÚSICA DE ENRIQUE MALES*. Quito: Universidad Central.
- Sans, J. F. (s.f). *Elementos el análisis Schenkeriano*. Carácas : Departamento de Música de la Escuela de Artes.
- Schoenberg, A. (1923). *Serie dodecafónica empleada por Schönberg para su Suite para piano op.25*. Obtenido de (Imagen): <https://bustena.wordpress.com/2015/05/24/que-es-la-musica-dodecafonica/>
- Schoenberg, A. (2008). *Serie dodecafónica empleada por Schönberg para su Suite para piano op.25*. Obtenido de (Imagen): Recuperado de: <https://bustena.wordpress.com/2015/05/24/que-es-la-musica-dodecafonica/>
- Schoenberg, A. (s.f.). *Numeración en la serie dodecafónica (Relevés d'apprenti)*. Obtenido de (Gráfico): Recuperado de: http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2017/06/02.-Aitana-Garc%C3%ADa_42_2017.pdf
- Tejada, C. S. (2003). *Música Popular* . Quito : Ministerio de Relaciones Exteriores

Tomas, A. (2014). *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)*. (U. d. Rioja, Ed.)

Wanègue, A. G. (2017). *La muerte de un compositor y el nacimiento de un estilo: el Serialismo integral a través de Pierre Boulez* .

William Caplin, J. H. (s.f.). Análisis de la forma Caplin. *Musical Form*. Leuven University.

ANEXOS

Enlaces a fonogramas esenciales para este trabajo investigativo.

1. Mama Carmen (Sanjuanito)-Compuesto por Enrique Males.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=1HnbHEenhi8>

2. Kaimpi Kanchi (Sanjuanito)-Compuesto por Enrique Males.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=zXWOZITeQ0c>

3. Sanjuanito Futurista (Sanjuanito)- Compuesto por Luis Humberto Salgado en 1944.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=6mcsuoDD0fw>

4. Le Marteau sans maître- Compuesto por Pierre Boulez.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ljcDXPcWRvI>

Links de Acceso a drive del producto final.

1. Suyay.

https://udlaec-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/lenin_aragon_udla_edu_ec/ETaaYmBYSetKtCfj3eFEmVYBVdCOnevJTebHSTY8TW802A?e=4UGiJ0

https://udlaec-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/lenin_aragon_udla_edu_ec/EUEXx7LolpxAvII4D0cTaIYBdHIQpLqYv1eycKVWz8Q2Zg?e=pKGVuR

2. Amanecer.

https://udlaec-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/lenin_aragon_udla_edu_ec/EZPHV9Rk2lxLpiB7UHYOIB0BaYHYy1emh5QGoZ130eU5RA?e=dMZEfT

https://udlaec-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/lenin_aragon_udla_edu_ec/EbW1kVH5AmZHtsUIjLmpqvIBghNayp_dnuRL0hqeT1TokA?e=85skTo

Score

Suyay San Juanito

INTRO

Moderato $\text{♩} = 80$

Lenin Aragón

Flute

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

Chords: Dmaj7, Cm7, Dmaj7, Bm(11)

Dynamic markings: *p*, *mf*, *p*

Tempo: Moderato, $\text{♩} = 80$

The first system of the score is for the introduction. It features a 2/4 time signature. The flute part has a melodic line with slurs and accents. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line, with dynamic markings of *p* and *mf*. The acoustic bass part provides a steady bass line. The drum set part is currently silent.

Fl.

Pno.

A.B.

D. S.

Chords: Dmaj7, Bm(11), Dmaj7, G7

Dynamic markings: *mf*, *p*, *mf*, *p*

The second system continues the introduction. The flute part has a measure marked with a '5' above it. The piano part continues with dynamic markings of *mf* and *p*. The acoustic bass part also continues with dynamic markings of *mf* and *p*. The drum set part remains silent.

A Suyay

2

9

Fl.

f

Pno.

pp *p* *mp* *mf* *f* *ff*

Am C9 C6 Em7(11) Am7(11) Gsus4(13)

A.B.

pp *p* *mp* *mf* *f* *ff*

D. S.

13

Fl.

f

Pno.

pp *p* *mp* *mf* *f* *ff*

Am C9 C6 Em7(11) Am7(11) Gsus4(13)

A.B.

pp *p* *mp* *mf* *f* *ff*

D. S.

Suyay

3

The musical score is arranged in four systems. Each system contains four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.).

- System 1 (Measures 17-20):** The Flute part begins with a dynamic of *f*. The Piano part features chords: Am, C9, C6, Em7(11), Am7(11), and Gsus4(13). Dynamics range from *pp* to *ff*. The A.B. and D. S. parts follow a similar dynamic progression.
- System 2 (Measures 21-24):** The Flute part continues with a dynamic of *f*. The Piano part features chords: Am, C9, C6, Em7(11), Am7(11), and Gsus4(13). Dynamics range from *pp* to *ff*. The A.B. and D. S. parts follow a similar dynamic progression.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*) to guide performance.

Suyay

This musical score is for the piece "Suyay" and is divided into two systems. The first system covers measures 25 to 29, and the second system covers measures 29 to 33. The instrumentation includes Flute (Fl.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.S.).

System 1 (Measures 25-29):

- Fl.:** Melodic line in treble clef, starting at measure 25. It features eighth-note patterns with accents and slurs.
- Pno.:** Accompaniment in grand staff. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. Dynamics range from *ff* to *pp*. Chords are labeled: Am, Gsus4(9), C6, Am7(11), Em7(11), and C6.
- A.B.:** Bass line in bass clef, mirroring the piano accompaniment's bass line.
- D.S.:** Drum set part in bass clef, featuring a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 29-33):

- Fl.:** Continues the melodic line from measure 29.
- Pno.:** Continues the accompaniment with the same chord sequence and dynamics as the first system.
- A.B.:** Continues the bass line.
- D.S.:** Continues the drum set part.

Suyay

The musical score for 'Suyay' is presented in a system of six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second and third staves are for Piano (Pno.), the fourth staff is for Double Bass (D. S.), and the fifth and sixth staves are for another Flute (Fl.) part. The score is divided into two systems, each starting at measure 33. The first system covers measures 33 to 37, and the second system covers measures 37 to 41. The piano part includes dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The double bass part includes dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. Chord symbols are provided above the piano staves: Am, Gsus4(9), C6, Am7(11), Em7(11), and C6. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Puente

Suyay

6
41 *8va*

Fl. *f*

Pno. *pp* *mf* *mf* *f*

A.B. *p* *f*

D. S. *p*

41 Em7(11) Dsus4(9) Am7 C7 C7

46 *p* *f*

Fl. *f*

Pno. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

A.B. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

D. S. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

46 F(9) Gsus4(9) Csus4(9) Dm7(11) Csus4(13) F6

rit. Suyay 9

Fl. *f*

Pno. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *fff*

A.B. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

D. S. *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

Am C9 C6 Em7(11) Am7(11) Gsus4(13)

Score

Amanecer

INTRO

Sanjuanito

Lenin R. Aragón Auz

$\text{♩} = 93$

This system includes staves for Flute, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The Flute part has two endings. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Acoustic Bass and Drum Set parts provide a rhythmic foundation. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, and *f*. Chord symbols *A m*, *F*, and *Dm(11)* are present.

A

This system continues the instrumental parts. The Flute part has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *mf* and *f*. The Acoustic Bass part has a melodic line with dynamics *mp* and *f*. The Drum Set part is mostly silent. Chord symbols *Dm*, *G sus4*, and *F* are present.

2
10

Fl.

Pno.

A.B.

D. S.

p *mf* *f*

Dm Gsus4 F Dm

16

Fl.

Pno.

A.B.

D. S.

ppp *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff* *fff*

Dm *8va* Gsus4 F Dm

sfz

20

Fl. *ppp pp Gsus4 p mp F mf f sfz Dm ff fff* 3

Pno. *ppp pp p mp mf f ff fff*

A.B. *ppp pp p mp mf f sfz f fff*

D. S. *ppp pp p mp mf f ff fff*

24

Fl. *fff ff f mf mp p pp ppp*

Pno. *fff ff f mf mp p pp ppp*

A.B. *fff ff f mf mp p pp ppp*

D. S. *p mf f*

6

Fl. *mf* *fff* *mp* *pp* *f* *p* *ff*

Pno. *mf*

A.B. *mf* *fff* *mp* *pp* *f* *p* *ff*

D. S. *p* *mf* *f*

45 B \flat D m F C $\text{sus}4$

49

Fl. *mf* *fff* *mp* *pp* *f* *p* *ff*

Pno. *mf*

A.B. *mf* *fff* *mp* *pp* *f* *p* *ff*

D. S. *p* *mf* *f*

49 B \flat D m F C $\text{sus}4$

This musical score page contains two systems of music, measures 55-59. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Drum Set (D. S.).

System 1 (Measures 55-58):

- Fl.:** Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- Pno.:** Treble and Bass clefs. Treble clef has a *ppp* dynamic. Chords: C sus4, F, Dm, B \flat . Bass clef has a *p* dynamic.
- A.B.:** Bass clef. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- D. S.:** Drum set notation. Dynamics: *p*, *mf*, *f*.

System 2 (Measures 59-62):

- Fl.:** Treble clef, key signature changes to two flats. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- Pno.:** Treble and Bass clefs. Treble clef has a *p* dynamic. Chords: C sus4, F, Dm, B \flat . Bass clef has a *mf* dynamic.
- A.B.:** Bass clef. Dynamics: *ff*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *fff*, *mf*.
- D. S.:** Drum set notation. Dynamics: *p*, *mf*, *f*.

This musical score page contains two systems of music, each spanning measures 63 to 70. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.S.).

System 1 (Measures 63-70):

- Fl.:** Starts with a *p* dynamic. A slur covers measures 63-64. Chords *Dm* and *Gsus4* are indicated above the staff. A crescendo hairpin spans measures 63-64. Dynamics increase to *mf* at measure 65, *f* at measure 66, and *f* with accents at measure 67. A *Dm* chord is marked above measure 67.
- Pno.:** Features a *mf* dynamic in measure 63, a crescendo hairpin, and a *f* dynamic in measure 65. A *Dm* chord is marked above measure 67.
- D.S.:** Starts with a *p* dynamic, a crescendo hairpin, and a *f* dynamic in measure 65. A *Dm* chord is marked above measure 67.

System 2 (Measures 67-70):

- Fl.:** Starts with a *mf* dynamic. A slur covers measures 67-68. Chords *Dm* and *Gsus4* are indicated above the staff. Dynamics increase to *f* at measure 69 and *f* with accents at measure 70. A *Dm* chord is marked above measure 70.
- Pno.:** Features a *mf* dynamic in measure 67, a crescendo hairpin, and a *f* dynamic in measure 69. A *Dm* chord is marked above measure 70.
- D.S.:** Starts with a *p* dynamic, a crescendo hairpin, and a *f* dynamic in measure 69. A *Dm* chord is marked above measure 70.

71 FL *ppp pp p mp mf f sfz ff fff*
Dm *8^{va}* Gsus4 F Dm

71 Pno. *ppp pp p mp mf f ff fff*

71 A.B. *ppp pp p mp mf f sfz ff fff*

71 D. S. *ppp pp p mp mf f sfz ff fff*

75 rit. FL *ppp pp p mp mf f sfz ff fff*
Dm *8^{va}* Gsus4 F Dm

75 Pno. *ppp pp p mp mf f ff fff*

75 A.B. *ppp pp p mp mf f sfz ff fff*

75 D. S. *ppp pp p mp mf f sfz ff fff*

