



ESCUELA DE MÚSICA



DE SON LUX A GUEVARA: CREACIÓN DE DOS TEMAS INÉDITOS A
PARTIR DE LA FUSIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES DEL TEMA
RISING DE SON LUX Y EL CORAL AMAPUY SHUNGO
DE GERARDO GUEVARA



AUTOR

Renata Estefanía Nieto Moreno

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

DE SON LUX A GUEVARA: CREACIÓN DE DOS TEMAS INÉDITOS A
PARTIR DE LA FUSIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES DEL TEMA *RISING*
DE SON LUX Y EL CORAL *AMAPUY SHUNGO* DE GERARDO GUEVARA

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

Profesor guía

Daniel Pérez

Autora

Renata Estefanía Nieto Moreno

Año

2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con la estudiante, 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”.

Daniel Pérez
C.C.1719951749

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Isaac Zeas
C.C.1715953483

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi 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”.

Renata Estefanía Nieto Moreno
C.C. 1714151345

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por el apoyo brindado a lo largo de la carrera. A Daniel Pérez, Lenin Estrella, María Fernanda Naranjo, Abner Pérez, Marion Deschamps, Melissa Kitson y Alejandro Mendoza, quienes colaboraron para que esta tesis fuera posible.

DEDICATORIA

A Alejandro Mendoza, mi guía en el camino de la música.

RESUMEN

La presente tesis consistió en la creación de dos temas inéditos a partir de la fusión de elementos musicales del tema *Rising* de Son Lux (EEUU) y el coral *Amapuy shungo* de Gerardo Guevara (Ecuador).

Son Lux es un proyecto musical de Estados Unidos, nacido en el 2007, que combina varios géneros actuales como el *post rock*, *hip hop* y el *pop* con elementos de música clásica. Suele también definírsele como un proyecto *electro pop orquestal* (Phillips, 2013, párr. 2 y 4; Harrison, 2011, párr. 2). Su sonido es logrado a partir de síntesis y procesamiento de audio, combinados con instrumentos orgánicos y arreglos orquestales. Las melodías de la voz principal son sencillas, contrastando con una armonía compleja y estructuras impredecibles.

Por otra parte, Gerardo Guevara es un músico, compositor, pianista, director de orquesta y coro, nacido en Quito el 23 de septiembre de 1930. Es uno de los más grandes exponentes de la música ecuatoriana de mitad del siglo XX y su legado musical se caracteriza por la confluencia entre lo académico y lo popular, enmarcándose dentro la tendencia nacionalista.

La obra de ambos se caracteriza por la utilización de elementos musicales complejos, muchos de ellos provenientes de la música clásica. Aunque estas propuestas pertenecen a épocas y a entornos muy distintos (por un lado Son Lux representa el futuro de lo sonoro, mientras Guevara representa la identidad y tradición musical ecuatoriana), ambas se caracterizan por lograr un encuentro armonioso entre lo popular y lo académico. Es esta última característica el principal nexo entre la obra de ambos artistas.

El presente trabajo buscó extender las posibilidades de la música ecuatoriana, fusionando la tradición musical del país con formas musicales de actualidad. Así mismo, este trabajo buscó apartarse de la corriente del *andes step* y expandir las connotaciones de la música *electrónica* ecuatoriana, actualmente encasillada en lo “aborigen”, “rural”, “chamánico”, “selvático”.

El reto de este trabajo fue encontrar un nuevo camino para la música ecuatoriana, en el que persistan claros elementos identitarios sin caer en los estereotipos mencionados.

ABSTRACT

This academic project consisted in the creation of two unpublished songs, from the fusion of musical elements of the track *Rising* by Son Lux (USA) and the choral song *Amapuy shungo* by Gerardo Guevara (Ecuador).

Son Lux is a U.S. music project, founded in 2007. It combines several genres such as post *rock*, *hip hop* and *pop* with elements of classical music. It is often defined as an *orchestral electro pop* project (Phillips, 2013, paragraphs 2 and 4, Harrison, 2011, paragraph 2). Its sound is achieved from the using of synthesis and audio processing, combined with organic instruments and orchestral arrangements. The melodies of the lead vocalist are simple, contrasting with the complex harmony and unpredictable structures.

On the other hand, Gerardo Guevara is a musician, composer, pianist, and conductor who belongs to the trend of nationalism. Born in Quito in 1930, Guevara is one of the greatest exponents of the Ecuadorian music of the mid-twentieth century. His legacy lies in the confluence between academic and popular music.

Guevara's and Son Lux' works are characterized by the use of complex musical elements, many of them borrowed from classical music. Although these proposals belong to different times and environments (on the one hand Son Lux represents the future of sound, while Guevara represents the Ecuadorian musical identity and tradition), both projects are characterized by a harmonious encounter between the popular and the academic. This last feature is the main link between the work of both artists.

This academic project extended the possibilities of Ecuadorian music, fusing the national musical tradition with current musical forms. Also, this work refrained from the *andes step* music and expanded the connotations of Ecuadorian *electronic* music, currently encapsulated in the "aboriginal", "rural", "shamanic" and "jungle" terms.

The challenge of this work was to find a new way for Ecuadorian music which retains clear identity elements without falling into the aforementioned stereotypes.

INDICE

1. Marco Metodológico	4
1.1. <i>Carácter y Ámbito de la Tesis</i>	4
1.2. <i>Objetivos</i>	6
2. Marco teórico	8
2.1. <i>La fusión en la música</i>	8
2.2. <i>Gerardo Guevara: Biografía y Obra</i>	9
2.3. <i>Son Lux: Biografía y Obra</i>	10
3. Análisis de las obras <i>Rising</i> y <i>Apamuy Shungo</i>	13
3.1. <i>Análisis Apamuy Shungo</i>	13
3.2. <i>Análisis Rising</i>	17
3.3. <i>Tabla comparativa</i>	25
4. Producción	27
4.1. <i>Enfoque</i>	27
4.2. <i>Proceso</i>	28
4.2.1. <i>Planificación</i>	28
4.2.2. <i>Preproducción: Composición y Arreglos</i>	31
4.2.3. <i>Programación de instrumentos electrónicos</i>	49
4.2.4. <i>Grabación de instrumentos acústicos y electrónicos</i>	51
4.2.6. <i>Mezcla referencial</i>	60
5. Conclusiones	62
6. Recomendaciones	65
GLOSARIO	67
REFERENCIAS	71
ANEXOS	75

Introducción

Desde hace algunos años, el interés de la tesista ha radicado en profundizar en el conocimiento de la música ecuatoriana y en la experimentación compositiva a partir de elementos de la misma. Esta experimentación ha estado orientada principalmente hacia la fusión de los géneros tradicionales ecuatorianos con géneros musicales contemporáneos (*hip-hop*, *rock*, géneros electrónicos, entre otros), con el fin de acercar la tradición musical ecuatoriana a nuevas formas musicales y proponer una evolución para esta.

Siguiendo esta línea de trabajo, la presente tesis consistirá en la creación de dos temas inéditos a partir de la fusión de elementos musicales del tema *Rising* de Son Lux (EEUU) y el coral *Amapuy shungo* de Gerardo Guevara (Ecuador).

A fin de comprender las motivaciones compositivas que inspiraron este trabajo, se realizará una breve contextualización del entorno musical ecuatoriano actual, que se centrará específicamente en la música *electrónica* (o con tintes electrónicos) creada por ecuatorianos, en la que se utilicen elementos de la música tradicional ecuatoriana.

La tendencia más reciente de creación musical basada en los elementos tradicionales de la música ecuatoriana se caracteriza por la fusión con sonoridades electrónicas, por ser bailable en su mayoría, por sus letras y sonoridades que hacen referencia a la naturaleza y por evocar ceremonias ancestrales. En esta línea existen varios proyectos que significan un desarrollo importante para la música ecuatoriana y sus propuestas están teniendo acogida a nivel nacional e internacional: Nicola Cruz, Lascivio Bohemio, Quixosis, Mateo Kingman, entre otros.

La propuesta de Nicola Cruz suele rotularse con los *hashtags* *#junglasensorial* y *#sonidoritual*. Este artista se inspira en los paisajes del Ecuador, en la naturaleza, en su vida en un valle alejado de la ciudad y en los rituales chamánicos (Inzillo, 2016, párr. 2 y 5).

Al hablarse de la propuesta de Mateo Kingman se dice que es una “fusión de sonidos orgánicos adornados de flora y fauna y elementos más electrónicos de *hip-hop*, *rock* y *pop*”. En sus shows se muestra “una poderosa

puesta visual ligada a rituales medicinales de la ayahuasca” y su música “transporta a un escenario selvático con el sonido del aire y de las aves, la tierra y la lluvia” (Alarcón, 2016, párr. 2 y 3).

Como se menciona anteriormente, estos proyectos significan una evolución para la música nacional y han cosechado un buen número de seguidores tanto nacional como internacionalmente. Sin embargo, a fin de que esta tesis resulte propositiva, el trabajo que se realice se mantendrá alejado de esta corriente.

El sustento para buscar la experimentación por caminos diferentes a la corriente anteriormente expuesta, nace de algunas reflexiones respecto a esta tendencia mencionada:

- Las propuestas mencionadas anteriormente podrían provocar que fuera del país se considere que la vida del ecuatoriano y su música implican necesariamente lo “aborigen”, lo “folclórico” y lo también lo “rural”. *Hashtags* tales como *#junglasensorial* y *#sonidoritual* o términos como “mística folklórica” (Inzillo, 2016, párr. 2 y 8) y “chamanismo sónico” (Anzaldo, 2015, p. 1) son algunas de las etiquetas con las que la prensa internacional identifica al movimiento actual de música ecuatoriana.
- Estos términos y las connotaciones que esta corriente musical le han dado a la cultura ecuatoriana no necesariamente reflejan la realidad de cómo viven la mayoría de ecuatorianos hoy en día. Si bien las vidas de Nicola Cruz y la de Mateo Kingman transcurrieron en cercanía con la naturaleza, en un ámbito rural que se refleja en su música y en sus letras (Inzillo, 2016, párr. 5) (Vice, 2017, párr. 3), la realidad es que la población del Ecuador es mayoritariamente urbana (64%) (Banco Mundial, 2015, párr. 2), alejada de las cuestiones del campo y la naturaleza, y vive, para bien o para mal, alejada de los ritos ancestrales.
- El *andes step*, término que nace con la música de Nicola Cruz, se empieza a asumir como “modelo establecido” de cómo se espera que suene la música ecuatoriana de fusión *electrónica*. Ante esto, se considera necesario indagar por rutas diferentes para expandir las posibilidades de la *electrónica* con raíces ecuatorianas.

Entonces, en esta tesis se afrontarán las siguientes preguntas: ¿Han sido ya explorados todos los caminos de la música ecuatoriana *electrónica*? ¿Pueden encontrarse nuevas maneras de hacer música *electrónica* con raíces ecuatorianas? ¿Puede lograrse un producto novedoso que mantenga elementos identitarios? ¿Pueden encontrarse nuevas connotaciones para la música ecuatoriana actual, que se distancien de las etiquetas “aborigen”, “folclor”, “rural”, “ritual”, “chamanismo”?

1. Marco Metodológico

1.1. Carácter y Ámbito de la Tesis

En esta sección se delimitó el ámbito y el alcance del presente trabajo, así como el enfoque del mismo.

En este trabajo, se crearán dos temas inéditos a partir de la fusión de los elementos musicales del tema *Rising* de Son Lux y el coral *Amapuy shungo* de Gerardo Guevara. Estos temas serán analizados desde una perspectiva armónica, melódica y rítmica; se estudiará además la instrumentación y sonoridades que se utilizan en cada obra, así como sus estructuras. Posteriormente, mediante experimentación, se crearán dos temas inéditos fusionando los elementos identificados en cada tema. Estas composiciones serán producidas, grabadas y mezcladas.

El presente trabajo se desarrollará dentro del énfasis de Producción y de él se obtendrá un fonograma con dos temas, así como un escrito final recopilatorio de los procesos llevados a cabo a lo largo del trabajo.

Pese a ser una tesis del énfasis de producción, la composición también posee gran relevancia dentro del trabajo. Cabe señalar, que incluir a la composición dentro de esta disertación no excede los límites de una tesis de producción, pues tal como lo menciona la doctrina, hoy en día los límites entre las actividades que abarca la producción y las que abarca la composición son difusos, pues ambas ramas de la música pueden entremezclarse y convivir simultáneamente.

Es así, que Emilio Garzón (2010, párr. 10) incluye entre las fases de la producción musical a la composición y los arreglos, puesto que hoy en día los temas se construyen desde su origen teniendo en consideración y trabajando paralelamente aspectos de producción. Estas son las etapas en las cuales el autor divide al proceso:

- Planificación del proceso.
- Composición o selección de temas.
- Preproducción: Crear boceto de la canción y plasmarlo en el secuenciador, dispositivo de grabación o partitura.
- Arreglos.

- Programación de instrumentos virtuales. Tanto los que formarán parte de la mezcla como los que servirán de boceto o guía para ser reemplazados posteriormente.
- Grabación de instrumentos acústicos y electrónicos.
- Programaciones extra.
- Post-producción de sonidos: Modificación mediante efectos y/u otros medios de los sonidos ya grabados.
- Mezcla: Hacer convivir y sonar todas las pistas de la canción y crear una sola pista/archivo estéreo.
- Masterización: Retoque de ese último archivo estéreo.

El Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación del Profesorado de España junto con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades de este mismo país han publicado en un sitio web conjunto, un programa de estudio denominado “Sonido y Música con ordenador”.

En el cuarto módulo de este programa se habla de la producción musical y se menciona que esta “engloba toda una serie de procesos que podrían abarcar desde la propia creación de la idea musical hasta su plasmación en el soporte de grabación (CD, casete,...)”.

En este programa se ha dividido a la producción en distintas fases, señalando que la interrelación es bastante estrecha entre ellas, sobre todo en el caso en que implique que la misma persona (como es el caso de este trabajo), frente al ordenador de su casa, decida sacar adelante un tema musical. “Es decir, las distintas fases en que vamos a dividir aquí dicho proceso no deben verse como compartimentos estanco o puntos sin retorno. De hecho, puede darse perfectamente el caso de que haya que repetir determinadas fases, porque el resultado final no nos satisface o no tiene la calidad esperada” (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación del Profesorado de España; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades, 2016, p.1)



Figura 1. Fases del proceso de producción musical. Tomado de Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación del Profesorado de España; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades, 2016, 14 de mayo de 2017.

Las actividades de este trabajo del énfasis de producción se realizarán en apego a las conceptualizaciones anteriormente mencionadas, en las que el proceso de composición y producción pueden tener actividades compartidas que pueden ser ejecutadas por una sola persona.

Esta tesis abarcará las fases que aparecen en la Figura 1, con **énfasis en los siguientes aspectos:**

- **Análisis** musical de los temas *Apamuy Shungo* y *Rising*.
- **Composición y Producción.** Estas etapas abarcarán la **creación** de dos temas, **arreglos, desarrollo de sonoridades y técnicas de procesamiento de audio.**

En relación a la mezcla se presentará una **mezcla referencial**, siendo este el producto final de la tesis con el cual se entenderá terminado el trabajo.

1.2. Objetivos

Objetivo general:

Crear dos temas inéditos a partir de la fusión de los elementos musicales del tema *Rising* de Son Lux y el coral *Apamuy shungo* de Gerardo Guevara.

Objetivos específicos:

1. Establecer una referencia teórica de la propuesta musical de Son Lux y Gerardo Guevara a través de recopilación documental.
2. Analizar el tema *Rising* de Son Lux y el coral *Apamuy shungo* considerando la armonía, melodía, rítmica, estructura, instrumentación y sonoridades de cada tema.

3. Condensar los elementos musicales identificados en el análisis mediante la creación de dos temas inéditos.

2. Marco teórico

2.1. La fusión en la música

Por ser este un trabajo en el que se crearán dos temas a partir de la fusión de géneros, es pertinente definir qué es la fusión y determinar su importancia en la evolución de la música.

De acuerdo al diccionario de la Real Academia Española, la palabra “fusión” tiene origen en el latín *fusio* y hace referencia al acto o consecuencia de fundir o fundirse.

En la música, la fusión consiste en mezclar diferentes estilos musicales preexistentes para generar uno nuevo (Altamirano, 2014, párr. 3). Aun cuando los orígenes de muchos géneros musicales sean remotos o poco conocidos, la historia de la música nos da incontables ejemplos y pruebas de que la mayoría –por no decir todos- los géneros nacen de la fusión. Vásquez destaca el hecho de que es imposible que un estilo musical evolucione si no se nutre de elementos externos (2000, p. 20). Así por ejemplo, el *jazz* “se desarrolló en embrión a partir de las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica que hallaron su crisol entre la comunidad afroamericana asentada en el sur de Estados Unidos” (Tirro, 2001, p. 25).

La música ecuatoriana no es la excepción. En la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana se halla documentado que:

Los mestizos forjaron su música tomándola de dos vertientes culturales fundamentales: indígena y europea. Piezas como el *alza que te han visto*, el *costillar*, el *amorfino*, el *pasillo*, etc., tienen marcada incidencia de la música popular europea, mientras que el *san juan*, la *tonada*, el *danzante* y el *yumbo* mestizos destacan más el influjo indígena...(CONMUSICA, 2002, p. 17).

Tal como se mencionó más arriba, en Ecuador la corriente actual de fusión combina géneros tradicionales ecuatorianos con elementos y/o géneros electrónicos. Algunos artistas que forman parte de esta tendencia son el DJ Nicola Cruz, el DJ Quixosis, Mateo Kingman, Lascivio Bohemia, entre otros (Budweiser, 2016, min 0:00-05:55).

Podemos mencionar así mismo algunos proyectos internacionales actuales cuya fusión también incluye elementos contemporáneos y tradicionales de sus diferentes países: Lisandro Aristimuño (Argentina), IFE (Puerto Rico), Balkan Beatbox (Israel), Bjork (Islandia), Bajofondo (Argentina).

A continuación, se establece el marco referencial de las propuestas de Son Lux y Gerardo Guevara, dando cumplimiento al primer objetivo de este trabajo.

2.2. Gerardo Guevara: Biografía y Obra

La presente sección referente a Gerardo Guevara se basa en la biografía del mismo presentada en la Enciclopedia de Música Ecuatoriana (CONMUSICA, 2002, p. 711-717).

Guevara es un músico, compositor, pianista, director de orquesta y coro. Nació en Quito el 23 de septiembre de 1930. Es uno de los más grandes exponentes de la música ecuatoriana de mitad del siglo XX y su legado musical se caracteriza por la confluencia entre lo académico y lo popular, enmarcándose dentro la tendencia nacionalista.

Desde su infancia tuvo cercanía con la música pues su padre trabajaba de conserje en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, de modo que aún antes de empezar su educación musical formalmente, había ya desarrollado gran musicalidad y nociones básicas de esta arte.

Guevara recibió clases con renombrados maestros nacionalistas como Corsino Durán, Belisario Peña que le instruyó en composición, Luis Humberto Salgado quién le enseñó armonía y escritura musical, Ángel Honorio Jiménez con quién recibió instrucción sobre análisis musical e instrumentación, entre otros.

En 1950, se trasladó a Guayaquil por un contrato que firmó con la orquesta de música popular Blacio Jr. y continuó estudiando en el Conservatorio Antonio Neumane donde tuvo como maestro al húngaro Jorge Raiky.

Las primeras obras de Gerardo Guevara primeras obras datan del año 1948 y en el año de 1950 recibió un premio de composición en el concurso promovido por el Conservatorio de Quito. Sin embargo, Gerardo Guevara

considera que en realidad su punto de partida como compositor fue la producción del ballet “Yaguarshungo”. Gracias a esta obra Gerardo Guevara logró despertar el interés de la UNESCO que le concedió una beca de estudios a Francia.

En París, Guevara estudió durante cinco años con una de las maestras más reconocidas de la época: Nadia Boulanger. Durante este tiempo se familiarizó con las modernas tendencias compositivas y sus obras fueron interpretadas por prestigiosos ejecutantes. En 1967 se graduó como Director de Orquesta en la Escuela Normal de Música de París y un año más tarde recibió un diploma en Musicología de la Sorbona de París.

Guevara regresó a Ecuador para asumir la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional y trabajar en la creación del Coro de la Universidad Central del Ecuador para el cual escribió algunos corales de corte nacionalista. Además, Guevara estaba muy interesado en promover la organización gremial de los profesionales de la música, de modo que, junto a otros socios, creó la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador y fue el primer presidente de esta entidad.

Aunque Guevara se desempeñó en varios campos de la música, se considera que su mayor aporte a la música ecuatoriana lo hizo como compositor.

Lo consideramos el nexo entre los creadores de la música nacionalista de generaciones anteriores y los compositores contemporáneos...Gracias a su trabajo e influencia se han gestado nuevas figuras en el campo de la composición, se afianzaron ciertos planos de identidad musical académica y se logró que la tradición creadora del país sea reconocida en el ámbito internacional (CONMUSICA, 2002, p. 711-717).

2.3. Son Lux: Biografía y Obra

Son Lux es un proyecto que se triangula entre tres estilos musicales: *post rock*, composición clásica y *hip hop*. Se lo define también como un proyecto *electro pop orquestal* (Phillips, 2013, párr. 2 y 4; Harrison, 2011, párr. 2).

Hasta la actualidad, Son Lux ha lanzado cuatro álbumes: *At War with Walls & Mazes* (2008), *We are Rising* (2011), *Lanterns* (2013), *Bones* (2015). Ha lanzado además cuatro EPs: *Stranger Forms* (2016), *Alternate Worlds* (2014), *Son Lux* (2012), *Weapons* (2010).

Son Lux es un proyecto creado por Ryan Lott. Este artista nació en 1979 en Colorado, Estados Unidos y es el compositor, tecladista, cantante y productor del proyecto. Lott se describe como un coleccionista de sonidos, un productor al estilo del hip-hop, pero también considera que es un compositor en el tradicional sentido de la palabra. En Son Lux ambas maneras de crear encuentran armonía en la unión (Harrison, 2011, párr. 9).

Lott empezó a estudiar piano clásico a los seis años y posteriormente abordó el estudio de la guitarra y batería. Estudió composición en la Universidad de Indiana y sus primeras obras fueron para coreografías de danza. Se mantuvo en esa línea aún después de su graduación, colaborando con el grupo de danza moderna Gibney Dance Company.

En el año 2007, Ryan Lott se mudó a la ciudad de Nueva York y decidió empezar su proyecto solista bajo el nombre de Son Lux. Tras ganar un concurso de *songwriting* y participar en el festival Faith & Music, lanza su primer álbum *At War with Walls and Mazes*.

Para su segundo álbum *We are rising*, que contiene al tema "Rising", Lott fue invitado a formar parte del RPM Challenge del 2011, proyecto en el que los artistas deben componer y grabar un álbum en tan solo lo que dura el mes de febrero. El álbum está conformado por nueve temas que se mueven entre *soft dubstep* y *soft rock*, lleno de sobresaltos y contrastes de sonoridades y momentos. El disco se caracteriza por lograr armonía en la utilización de elementos que se pensaría no pueden funcionar juntos en un mismo tema: un piano clásico, percusión tribal y sonidos electrónicos (López, 2014, párr. 1 y 2).

En el 2013, Lott compuso su tercer álbum *Lanterns*, mismo que salió a la luz bajo el sello discográfico Joyful Noise. En este álbum se nota un refinamiento en las técnicas de manipulación de audio.

En el 2014, Ryan Lott colaboró en el álbum *Sisyphus* junto a Stevens and Serengeti y lanzó el *EP Alternate Worlds* con colaboración de la cantante y compositora de neozelandesa Lorde.

Por muchos años, Ryan Lott realizó giras solo pero, para promover *Lanterns*, armó un formato de banda con dos integrantes más. El nuevo formato tuvo tanto éxito que Son Lux lanzó un *LP* en el que los músicos de la banda coparticiparon en la composición.

En junio de 2015 salió el cuarto álbum de Son Lux, *Bones*, que fue realizado por toda la banda: Rafiq Bhatia (guitarrista y compositor), Ian Chang (baterista) y Ryan Lott (Brown & Donelson, 2016, párr. 1-4).

3. Análisis de las obras *Rising* y *Apamuy Shungo*

En este capítulo se plasmó el segundo objetivo de esta disertación. Es decir que se analizaron los temas *Rising* de Son Lux y el coral *Apamuy shungo* considerando su armonía, melodía, rítmica, estructura, instrumentación y sonoridades.

3.1. Análisis *Apamuy Shungo*

Esta obra es un *yumbo* coral de Gerardo Guevara realizada en 1957, para cuatro voces: soprano, alto, tenor, bajo. En el Anexo 1 se incluye la partitura de *Apamuy shungo*.

De acuerdo al maestro Gerardo Guevara, melodía de la primera parte de esta canción (tal como se la conoce actualmente) fue encontrada como una transcripción entre los apuntes del maestro Luis Humberto Salgado.

El aporte de Guevara a la composición de este tema es la creación de la introducción, el estribillo y la segunda parte, además del texto Kichwa-Kichwa (Lovato, 2012, p.24).

Estructura:

La estructura de esta obra es la siguiente:

1. Introducción
2. Estribillo
3. A
4. Estribillo
5. B
6. Estribillo
7. B
8. Estribillo
9. Outro

Si bien este *yumbo* tiene varias partes, se considera que su estructura es bipartita: A y B. Cada una de estas partes está conformada a su vez por dos secciones que se repiten dos veces cada una.

La introducción dura cuatro compases.

Las dos secciones que componen a la parte A tienen tres compases cada una: dos compases de 6/8 y uno de 3/8. En total la parte A tiene seis compases.

Ambas secciones que conforman la parte B son de cuatro compases cada una. La parte B tiene ocho compases en total.

El estribillo se repite después de cada parte del tema y actúa como un elemento unificador entre estas. Este está conformado por cuatro compases.

El outro dura ocho compases y también está compuesto por dos partes de cuatro compases cada una.

Ritmo:

La métrica del tema es 6/8, sin embargo, como es usual en la música ecuatoriana, en el tema existen mitades de compases, es por esto que en la partitura veremos compases de 3/8 completando la sección a la que pertenecen.

Rítmicamente, existen algunas figuras que se repiten a lo largo de la obra. La que más destaca es la que corresponde al *yumbo*:



Figura 2. Patrón rítmico del *yumbo*. Tomado de Godoy, 2012, 31 de noviembre de 2016.

Otras células rítmicas que aparecen son las siguientes:

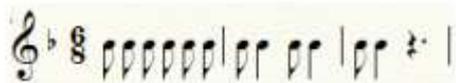
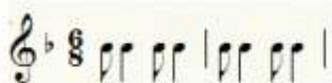


Figura 3. Células Rítmicas en *Apamuy shungo*. Tomado de Godoy, 2012, 31 de noviembre de 2016.

Armonía:

La tonalidad del tema es Dm. Este es un tema modal en el que predomina la sonoridad del modo aeólico. Sin embargo, existen dos pasajes en los que se identifica la existencia de una sonoridad frigia:

1. En el compás tres, en la introducción, hay un Eb (bII), acorde característico del frigio.
2. En el compás 28 se conforma un acorde Cm/Eb (bVIIIm), característico del modo frigio, que resuelve a Dm en el compás 29, conformándose así una cadencia frigia.
3. Desde el compás 51 al 54, en la parte que podría considerarse el Outro, existe una cadencia frigia: Cm7/Eb (bVIIIm7) – Eb9 (bII9) – Dm (Im).

En estos cambios de modo que se producen del aeólico al frigio por momentos, se habla de que existe una modulación introtonal pues se considera que el modo frigio forma parte de la tonalidad menor expandida, que incluye además de las escalas menor natural (aeólica), armónica y melódica al modo dórico y frigio. Esto provoca que el movimiento del flujo armónico se amplíe, sin llegar a sentirse que se sale de la tonalidad (Gabis, 2006, p.272-274).

Otra característica importante de este tema, son las armonizaciones cuartales encontradas a lo largo del mismo, predominando principalmente durante la introducción y en los compases 45 al 50.

Como se mencionó anteriormente, el estribillo se repite después de cada parte del tema y actúa como un elemento unificador entre estas. Hay que agregar que armónicamente da la sensación de ser un ancla que aterriza al centro tonal reafirmando que este es Dm y regresando a él cada vez que transcurren las otras partes.

Como es característico en la música ecuatoriana, la parte B va al sexto grado de la tonalidad, que en este caso es Bb (bVI). Esta es la única sección en la que existe un quinto grado, que en este caso al ser menor (Am6) es un dominante modal.

Es usual que en este tema al menos dos de las voces hagan la misma línea ya sea en diferentes octavas o en unísono. Es usual además, que las

voces conformen triadas. El bajo hace la raíz del acorde en la mayoría de veces.

Estas son las principales progresiones armónicas:

Im – Im7 – lvm –Im

bVI – Vm- lvm –Im

Principales cadencias:

bVII – Im (Frigio)

IVm - Im

bVIIIm7 – bII9 – Im (Frigio)

Melodía:

En lo referente al desarrollo de la melodía, esta mantiene las características típicas de la música tradicional: giros y enlaces melódicos de segundas, terceras y octavas (Godoy, 2012, p.105-107).

Se ha identificado como motivo principal de la obra a este:



Figura 4. Motivo Rítmico *Apamuy shungo*. Tomado de Godoy, 2012, 31 de noviembre de 2016.

Otro motivo que se repite constantemente, es el que se muestra en la Figura 7. Este motivo es mayormente interpretado por el bajo que canta principalmente la raíz del acorde con esta rítmica:

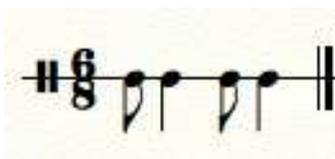


Figura 5. Motivo rítmico principal del Bajo en *Apamuy shungo*. Tomado de Godoy, 2012, 31 de noviembre de 2016.

La línea del bajo cumple además una función percusiva, de modo que tiene menos movimiento melódico que el resto de las voces.

Síntesis:

1. *Yumbo*
2. Cuatro voces
3. Estructura básica: A, B, Estribillo.
4. Métrica: 6/8, 3/8
5. Figura rítmica destacada: Patrón *yumbo*
6. Armonía: Tonalidad Dm, obra modal (aeólico, frigio), armonizaciones cuartales (acordes sin tercera), estribillo como elemento unificador y ratificador del centro tonal, la parte B va al sexto grado de la tonalidad.
7. Melodía: Giros y enlaces melódicos de 2das, 3ras y 8vas, el bajo canta la raíz y cumple una función percusiva.

3.2. Análisis *Rising*

Se empezará por exponer el proceso llevado a cabo para desarrollar esta sección de la tesis:

1. Se montó el tema en una sesión de Logic Pro X (*DAW*) y se sincronizó el archivo de audio de *Rising*, haciéndolo coincidir con las rejillas de los compases. Esto facilitó comprender tanto auditiva como visualmente el tema.
2. Se señaló con marcadores cada sección dentro del tema para entender su estructura.
3. Mientras se escuchaba el tema en Logic Pro X, a la par se transcribieron en *Finale* las diferentes líneas de cada voz. Se utilizaron algunas funciones del Logic Pro X, así como *plug-ins* de audio para facilitar la transcripción. Por ejemplo: para poder escuchar detenidamente un compás, se utilizó la función de reproducción en bucle para oírlo una y otra vez. También se utilizó un *plug-in* de cambio de tonalidad; se bajó una octava al audio del tema de modo que fuera más fácil transcribir las líneas de los instrumentos más agudos.

4. Una vez transcrito el tema se analizó melódica, armónica y rítmicamente cada sección. Para esto se realizó un análisis de los motivos principales dentro del tema.
5. Se escribieron observaciones para cada parte. Dada la complejidad de los arreglos del tema el análisis fue extenso. Es por esto, que en el presente escrito únicamente se expondrán los aspectos más relevantes que sirvan para cumplir con el objetivo principal de la tesis, que es crear dos temas inéditos a partir de la fusión de los elementos musicales del tema *Rising* de Son Lux y el coral *Apamuy shungo* de Gerardo Guevara.

En los Anexos 5 y 2, se encuentra el audio original de *Rising* y la partitura de la transcripción, respectivamente.

Estructura:

1. **A:** Ocho compases en 5/4, dos partes similares de cuatro compases, que a su vez están compuestas por dos partes más pequeñas de dos compases cada una.
2. **A':** Ocho compases en 5/4. Dos partes similares de cuatro compases que a su vez están compuestas por dos partes más pequeñas de dos compases cada una.
3. **B:** 14 compases en 5/4. Los dos primeros compases son una especie de introducción a la parte, es decir que está realmente dura 12 compases. Está compuesta por tres partes de cuatro compases. Una primera parte distinta de las dos siguientes que se asemejan entre sí. Cada parte se conforma por dos partes más pequeñas de dos compases.
4. **A'':** Ocho compases en 5/4, dos partes similares de cuatro compases que a su vez están compuestas por dos partes más pequeñas de dos compases cada una.
5. **C:** Ocho compases en 5/4, dos partes distintas de cuatro compases, que a su vez están compuestas por dos partes más pequeñas de dos compases cada una.
6. **B':** 25 compases en 5/8. El primer compás es un compás de transición entre una parte y otra. A partir de segundo compás empieza la parte como tal. Está compuesta por tres partes de ocho compases. Una

primera parte distinta de las dos siguientes que se asemejan entre sí. Cada parte se conforma por dos partes más pequeñas de cuatro compases. En la primera sub parte la línea sobresaliente es una melodía vocal armonizada por otras dos voces. Esta parte se compone a su vez por dos partes más pequeñas de dos compases. En las siguientes dos partes las campanas hacen la melodía principal apareciendo nuevamente el motivo de la parte B. Cada parte se conforma por dos partes más pequeñas.

7. **B'''**: 16 compases en 5/8. En esta parte la voz vuelve a hacer la melodía de la parte B'. La letra se repite.
8. **A''**: Ocho compases en 5/4. Mismas características de la anterior A''.
9. **B''''**: 24 compases en 5/4 (110bpm) y 4/4 (88bpm). El *beat* hace figuras en 4/4 y sobre esos persisten motivos melódicos de las partes anteriores en 5/4. La sección se conforma por tres partes de ocho compases cada una. Estas partes a su vez están compuestas por sub partes de cuatro compases cada una. Al final de cada frase se repite la melodía "We are rising suns". Las partes varían de una a otra, teniendo elementos diferentes cada una.

En definitiva, la forma del tema es A-A'-B-A''-C-B'-B''-A'''-B'''. Esencialmente, podría decirse que es un tema A-B en el que en cada repetición de las partes existen variaciones. Nótese que el orden en el que se suceden las partes no sigue una secuencia específica (por ejemplo: A-B-A-B-A-B).

En este tema es difícil decir que existen estrofa y coro como tal. Por eso, se prefirió denominar a las partes como A y B, siendo la A dinámica y rítmicamente intensa, mientras que la B es un momento más calmo.

A continuación, se muestran dos gráficos que resumen la conformación de las partes:

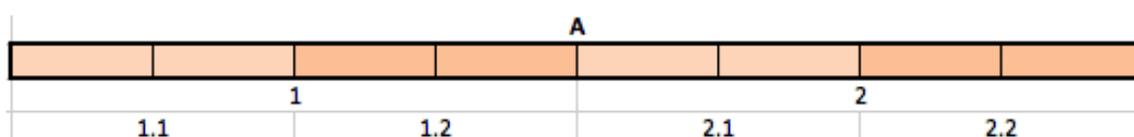


Figura 6. Estructura parte A de *Rising*

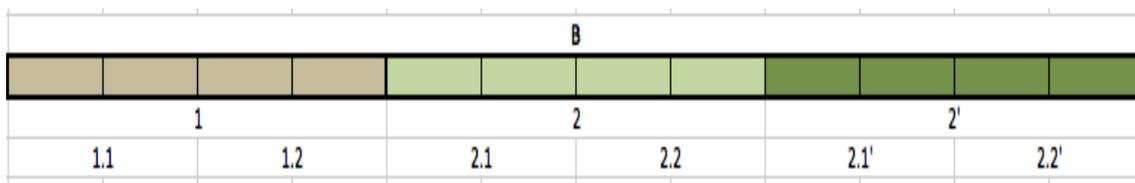


Figura 7. Estructura parte B de *Rising*

Instrumentación:

1. Voces
2. Cuerdas
3. Vientos madera
4. Percusión (bombo, caja, platos)
5. Percusión melódica (campanas, sintetizador que suena como marimba)
6. Sintetizadores

Ritmo:

La métrica predominante en este tema es 5/4, sin embargo del compás 47 hasta el compás 88 esta cambia a 5/8.

Más adelante, desde el compás 96 hasta el final, conviven dos métricas superpuestas y dos tempos distintos a la vez: 5/4 (110bpm) y 4/4 (88bpm). Esto representa una relación de 1,25 entre la negra del 5/4 que representa la unidad y la negra del 4/4 que vendría a ser $1^{1/4}$ de la negra en 5/4.

El *beat* establece la sensación del 4/4 y sobre este persisten los motivos melódicos principales del tema en 5/4.

En cuanto al género, no es posible encasillar a este tema dentro uno específico. Como se mencionó anteriormente, suele definirse a la música de Son Lux como *electro-pop-orquestal*.

A lo largo del tema es repetitivo que los motivos hacen énfasis en que se sienta la mitad del compás así:

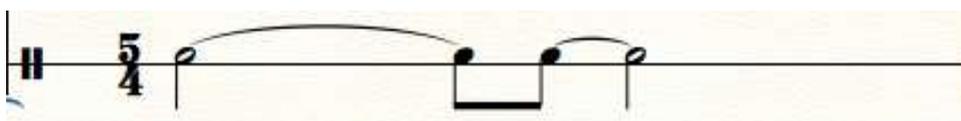


Figura 8. Motivo rítmico principal *Rising*

En cuanto a los arreglos de la percusión, nótese la predominancia del bombo y solo eventualmente se encuentra una caja y platos. Existe frecuente

presencia de instrumentos de percusión con tono, como campanas y un sintetizador que suena como una marimba. En algunas secciones no existen instrumentos de percusión y en cambio las cuerdas pasan a cumplir un papel percusivo tocando en *pizzicato*.

Armonía:

La tonalidad es Dm (aeólico), es un tema modal. Estas son las principales observaciones que se pueden realizar sobre lo armónico en este tema:

- No hay acordes en plancha, sino que la superposición de las melodías de las distintas voces van delineando una armonía. A fin de establecer progresiones armónicas fue necesario: a) prestar atención a la línea del instrumento más grave para entender los cambios y el ritmo armónico en cada sección; b) en las demás melodías, determinar qué notas se repiten con más frecuencia dentro de cada compás.
- Las progresiones armónicas son sencillas pero la armonía se enriquece con múltiples tensiones –siempre diatónicas- que aparecen en las diversas melodías.
- No existen acordes dominantes. Todas las cadencias van de un subdominante a la tónica.
- Estos son los grados que aparecen en el tema: Im, lvm, bVI.
- Estas son las progresiones armónicas que conforman el tema:

Parte A: Im | IVm/I |

Parte B: lvm – VI | Im |

Parte C: lvm – VI | Im |

Melodía:

El contrapunto es uno de los elementos más importantes en este aspecto. Se advirtió que existen instrumentos cuya melodía tiene una función de acompañamiento y otros cuya función es complementaria de los arreglos vocales:

- Dependiendo de la parte, las cuerdas funcionan como acompañamiento para la voz principal mientras que en otras partes tienen una función contrapuntística y complementaria de la voz principal.

- Los vientos cumplen una función contrapuntística y complementaria de las melodías principales.
- Los sintetizadores funcionan principalmente como acompañamiento y enriquecen las sonoridades del tema. Ayudan a establecer la armonía.
- Las campanas cumplen una función contrapuntística y decorativa. A momentos sustituyen a la voz humana.
- Existe un sintetizador que suena similar a una marimba que cumple la función del bajo, delineando la armonía.
- El bombo cumple una función melódica, pues tiene una afinación diferente en cada parte y a veces su afinación sigue a la melodía de algún otro instrumento. Esto es casi imperceptible. Fue necesario realizar un barrido de frecuencia desde 20k hasta 69hz y exaltar las frecuencias entre 43-50hz donde se ubica la fundamental del bombo, para poder escuchar el tono del mismo.

A continuación, estos son los principales motivos melódicos que aparecen a largo del tema:



Figura 9. Motivo principal en *Rising*

Parte A:



Figura 10. Motivo principal parte A en *Rising*

Figura 11. Motivo principal acompañamiento parte A en *Rising*

Parte B:



Figura 12. Motivo principal parte B



Figura 13. Motivo 1 de las cuerdas



Figura 14. Motivo 2 de las cuerdas

Arreglos:

- Es usual que dos o más instrumentos doblen la misma línea melódica en la misma o diferente octava.
- Así mismo, es común que a un sintetizador se le sume otro sintetizador con una sonoridad diferente (o quizás sea un mismo sintetizador con dos formas de onda distintas) en la misma o diferente octava.
- Los instrumentos están distribuidos en diferentes frecuencias (alturas).
- Sonoridades cuartales.
- Existen instrumentos que han sido procesados o manipulados electrónicamente. Por ejemplo: los platos en el compás 32. Los dos primeros *beats* suenan como orgánicamente lo harían, con el *release* largo y completo. Pero a partir del tercer *beat*, solo suena el *release* del *crash* ("la cola") desde el *up beat*, es decir que no suena la transiente.
- Para lograr la sensación de cambio de sección se utilizan los siguientes recursos: a) una misma línea es tocada por un instrumento distinto en cada sección, b) casi nunca suenan todos los instrumentos a la vez,

estos aparecen y desaparecen en cada parte, quedando en algunas secciones apenas dos instrumentos, c) las variaciones en la densidad de la instrumentación van de extremo a extremo, esta es una característica típica del tema.

- Casi siempre los motivos melódicos principales duran dos compases.

Producción y mezcla:

- Así como la instrumentación orgánica es extensa, las sonoridades de sintetizadores, instrumentos procesados y efectos de audio también son variados. Pueden aparecer una vez en el tema y no aparecer más.
- Se mezclan instrumentos acústicos con instrumentos orgánicos.
- La mezcla varía dependiendo de la parte de la canción. Por ejemplo: Es usual que en una sección las voces estén más adelante que en otras. Así mismo, los efectos y el panning de un mismo instrumentos puede ser distinto dependiendo de la parte.
- En la mezcla la percusión tiene un espacio protagónico.
- Los planos y profundidades cambian de acuerdo a la parte. En una parte puede sentirse que el espacio es inmenso y luego sentirse que es cuarto pequeño.

Síntesis:

1. Tonalidad: Dm (aeólico)
2. Estructura: A-B
3. Métrica: 5/4, 5/8, 4/4
4. Ritmo: Las melodías acentúan la mitad del compás. El instrumento percusivo más importante es el bombo. Otros instrumentos que cumplen función percusiva: cuerdas (*pizzicato*), campanas, sintetizador-marimba.
5. Armonía: No hay acordes solo melodías superpuestas. Se encuentran frecuentemente tensiones diatónicas que enriquecen la armonía.
6. Progresiones armónicas que conforman el tema: **Parte A:** Im | IVm/I y **Parte B:** Ivm – VI | Im |
7. Algunos instrumentos sirven como acompañamiento (cuerdas, sintetizadores) y otros hacen melodías complementarias y decorativas (vientos, cuerdas, voces secundarias).

8. Los motivos melódicos suelen durar dos compases.
9. Arreglos: Instrumentos doblando u octavando una melodía, varias sonoridades de sintetizadores sumándose, procesamiento de instrumentos orgánicos, intercambio de líneas melódicas entre instrumentos, nunca suenan todos los instrumentos a la vez, las variaciones en la densidad de la instrumentación que va de extremo a extremo.

3.3. Tabla comparativa

A continuación se expone una tabla comparativa entre temas remarcando los puntos comunes entre ambos:

Tabla 1. Comparación entre los elementos musicales de *Apamuy shungo* y *Rising*

	Apamuy Shungo	Rising Son Lux
Estructura	A-B, bipartitas	A-B, bipartitas y tripartitas
Métrica	6/8, 3/8	5/4, 5/8, 4/4
Género	<i>Yumbo coral</i>	<i>Electro-pop orquestal</i>
Tonalidad	Dm	Dm
Modo	<u>Aeólico</u> y Frigio	<u>Aeólico</u>
Progresiones armónicas principales	1) Im-Im-IVm-Im 2) VI-Vm-IVm-Im	1) Im-IVm-Im-IVm 2) IVm-VI-Im
Motivos comunes	Arpeggios	
Otros	Bajo con función percusiva, arreglos vocales, predominancia del bombo en la percusión (o voz emulando un bombo),	

	sonoridades cuartales, cadencias plagales.
--	--

4. Producción

Dando cumplimiento al tercer objetivo de esta tesis, el presente capítulo está conformado por la recopilación de las experiencias surgidas durante las fases de creación de los temas inéditos objeto de este trabajo.

4.1. Enfoque

La conceptualización de lo que es y lo que abarca la producción siempre ha sido compleja puesto que existen variados enfoques: el productor que trabaja sobre una maqueta que el compositor le presenta para que le dé una dirección, el productor que además crea los temas, el productor que reúne a varios expertos para que sumen ideas a una canción, aquel que ejecuta todo por su cuenta, entre otros. En definitiva, las metodologías del trabajo pueden ser diversas.

Como se mencionó en el capítulo uno, en esta tesis la producción es entendida en un sentido amplio que abarca desde la conceptualización, composición y arreglos, hasta la grabación, edición y mezcla de los temas como un proceso integral.

Cameell Hanna de Serenity West Recording Studio dice que el productor de hoy en día abarca varias tareas en la etapa creativa para las cuales hace años se hubiesen requerido a cinco personas que las desempeñen (Recording Connection, 2015, párr.7). El productor “actúa como arreglista, compositor, músico o *songwriter*” (Recording Connection, 2015, párr. 6). Este será el enfoque del trabajo desarrollado en esta sección.

El trabajo se basó en las fases mencionadas en el capítulo uno, en la Planificación del proceso.

- Composición o selección de temas.
- Preproducción: Crear boceto de la canción y plasmarlo en el secuenciador, dispositivo de grabación o partitura.
- Arreglos.

- Programación de instrumentos virtuales. Tanto los que formarán parte de la mezcla como los que servirán de boceto o guía para ser reemplazados posteriormente.
- Grabación de instrumentos acústicos y electrónicos.
- Programaciones extra.
- Post-producción de sonidos: Modificación mediante efectos y/u otros medios de los sonidos ya grabados.
- Mezcla: Hacer convivir y sonar todas las pistas de la canción y crear una sola pista/archivo estéreo.
- Masterización: Retoque de ese último archivo estéreo.

y se las adaptó a las necesidades de esta tesis:

- Planificación
- Reproducción: composición (creación del boceto de la canción y plasmación en un secuenciador, dispositivo de grabación o partitura) y arreglos
- Programación de instrumentos electrónicos (tanto los que formaron parte de la mezcla final como los que servirán de boceto o guía para ser interpretados y reemplazados posteriormente)
- Grabación de instrumentos acústicos y electrónicos
- Programaciones adicionales y Post-producción de sonidos (edición y modificación de los sonidos mediante efectos y/u otros medios)
- Mezcla referencial

Es importante anotar que estas fases se relacionaron y retroalimentaron entre sí, de modo que el proceso no fue lineal.

En los Anexos se encuentra material en el que se evidencia el proceso, tal como partituras y audios.

4.2. Proceso

4.2.1. Planificación

Se realizó un esquema de trabajo que sirvió como punto de partida. El esquema se elaboró distribuyendo y mezclando aleatoriamente, en dos listas, los elementos de *Rising* y *Apamuy Shungo* de la Tabla 1.

Los elementos que conforman cada lista fueron el marco dentro del cual se desarrollaron los temas inéditos para la tesis. La lista No. 1 fue el marco para la elaboración del tema 1, al que en adelante se denominará *Todo cae* y la lista No. 2 fue el marco para el tema 2, al que en adelante se denominará *El Principio*.

Junto a cada elemento de las listas que pertenezcan a uno de los temas analizados anteriormente, se encontrará el nombre del tema en paréntesis para que se entienda a cuál de los dos -*Apamuy shungo* o *Rising*- corresponde.

Lista 1:

- Modo: aeólico (tema modal) (*Apamuy shungo* y *Rising*)
- Tonalidad: Cm
- Técnica *songwriting*: *scaffolding* utilizada en la parte A y B
- Estructura: A, B, Estribillo (*Apamuy Shungo*)
- Motivos: Bipartitos (*Apamuy shungo* y *Rising*)
- Métrica: 6/8 (*Apamuy shungo*)
- Tempo: 120bpm
- Sonoridades cuartales (*Apamuy shungo* y *Rising*)
- Progresiones armónicas:

Parte A:

Cm | Cm | Fm | Cm (Im | Im | lvm | Im) (*Apamuy shungo*)

Parte B:

Ab | Gm | Fm | Cm (VI | V | IV | Im) (*Apamuy Shungo*)

Ab | Ab | Ab – Gm | Fm (VI | VI | VI-Vm | lvm) (*Apamuy shungo*)

Estribillo:

Cm | Cm | Cm | Cm Gm (Im | Im | Im | Im Vm). Es una progresión similar a la del estribillo de *Apamuy shungo*, con la diferencia de que se va al quinto grado en el último compás, algo bastante común en la música ecuatoriana.

Lista 2:

- Estructura: A-B, secciones bipartitas (*Apamuy shungo* y *Rising*) y tripartitas (*Rising*). Una parte conformada por 12 compases divididos a su vez en tres partes de cuatro compases. La primera

diferente de las dos siguientes, tal como sucede en la parte B de *Rising*.

- Métrica: 5/4 (*Rising*), cambio de métrica a 6/8 (para que el tema pueda convertirse en *yumbo*)¹.
- Tempo: 110bpm (*Rising*)
- Modo: aeólico y frigio (*Apamuy Shungo*)
- Tonalidad: Dm (*Rising* y *Apamuy Shungo*)
- Técnicas utilizadas: *scaffolding* utilizada en la parte A y B
- Sonoridades cuartales (*Apamuy shungo* y *Rising*)
- Progresiones armónicas:

Parte A:

Gm | Dm | Gm | Dm | Gm | Dm | Gm | Dm – Gm | (IVm-Im). Esta progresión es similar a la de la parte A de *Rising*, la diferencia está en que en vez de ir del Im al IVm, en nuestra progresión los grados van del IVm al Im.

Parte B:

Gm - Bb | Dm | (*Rising*)

Gm – Eb | Dm | Gm – Bb | Dm – Gm |. Esta progresión es una mezcla entre las progresiones de ambos temas analizados. Tiene la finalidad de introducir el bII del modo frigio.

Cabe señalar que se estableció desde un principio que lo que interesaba de *Apamuy shungo*, eran las características de los arreglos vocales con la intención de recrearlos de manera semejante dentro de los temas nuevos, sin la intención de componer una obra exclusivamente coral.

Otra idea que se planteó, era que los motivos y características de las líneas melódicas de *Apamuy shungo*, no se utilizaran solo para construir las voces, sino que inspiraran las líneas melodías del resto de instrumentos. Esto último con la finalidad de que lograr una sonoridad ecuatoriana en los temas.

¹ Dado que las métricas utilizadas en *Rising* son 5/4 y 4/4, se hacía imposible que el tema se volviera *yumbo*, puesto que este se escribe en una métrica ternaria (6/8). Es por esto que se decidió incorporar un cambio de métrica que vaya de 5/4 a 6/8, en vez de ir de 5/4 a 4/4, de modo que el tema se convierte en un *yumbo* en los últimos compases.

Por otra parte, se estableció que del tema *Rising*, se tomarían los siguientes elementos: la instrumentación, la estructura de los motivos de las melodías principales, la manera en cómo interactúan los instrumentos (se doblan, se octavan, se armonizan, se contrapuntean, se intercambian una misma melodía, nunca suenan todos juntos), el cambio de tempo, las estructuras dispuestas aleatoriamente, los efectos y las características de la mezcla.

En cuanto al ambiente general de los temas, se estableció que debían mantener el carácter épico que tienen tanto *Apamuy shungo* como *Rising*.

Con todo esto en mente se empezó a componer.

4.2.2. Preproducción: Composición y Arreglos

4.2.2.1. *Todo cae*

- a) El punto de partida para componer este tema fue la armonía. Se creó una sesión en Logic Pro X y se programaron las progresiones armónicas para que sonaran en un piano *Midi*.
- b) Sobre esas progresiones se creó la melodía de la voz utilizando la técnica de *songwriting* de *scaffolding*. Es decir, que se cantaron melodías que se iban improvisando utilizando la métrica de la letra de *Rising*, pero cambiando las figuras rítmicas, la línea melódica y la progresión armónica. Esto dio como resultado una melodía diferente pero que guarda relación con la línea original.
- c) Siguiendo el proceso anterior se crearon dos partes principales diferentes entre sí y un estribillo.
- d) Posteriormente, se pensaron las demás melodías vocales a modo de corales que respondieran a la voz *lead*.
- e) Una vez que la armonía y las melodías vocales estuvieron claras, se transcribió la maqueta a *Fínale* para empezar a realizar los arreglos de los demás instrumentos. Se realizó el trabajo de arreglos en *Fínale* debido a que era más fácil cuidar visualmente que las líneas de los instrumentos tuvieran la relación armónica deseada y que no chocaran entre sí.

- f) Se definió el orden en el que se sucederían las partes hasta lograr establecer una estructura.
- g) Se definió los instrumentos a utilizarse.
- h) Se definió la curva de intensidad del tema. Debía empezar con poca instrumentación y figuras rítmicas largas, y a medida que el tema avanzara la cantidad de instrumentación debía incrementarse y aumentar la densidad rítmica.
- i) Se empezó por los arreglos de la percusión, luego las cuerdas, sintetizadores y finalmente los vientos.
- j) Hasta esta fase, las líneas que se compusieron para los sintetizadores eran meramente referenciales, puesto que en la fase producción se desarrollaron las sonoridades de los mismos, lo cual dio un giro a los arreglos de los instrumentos electrónicos.

Características del tema:

Instrumentación:

1. Voces
2. Piccolo
3. Oboe
4. Fagot
5. Violín
6. Viola
7. Cello
8. Sintetizadores
9. Percusión

Estructura:

La estructura del tema es la siguiente:

1. **A:** 18 compases. Es una sección irregular pues tiene dos compases extras al inicio de la parte. Las irregularidades en la estructura ocurren tanto en *Rising* como en *Apamuy shungo*.
2. **Estribillo:** ocho compases

3. **A:** 18 compases. Nuevamente es una sección irregular con dos compases iniciales antes de que la forma empiece como tal.
4. **B:** 16 compases. Es una sección bipartita en la que los primeros ocho compases son similares entre sí y los siguientes ocho plantean una armonía diferente. Así mismo, cada sub parte está a su vez conformada por dos motivos bipartitos de dos compases cada uno. Los últimos cuatro compases están conformados por coros.
5. **Estribillo:** ocho compases.
6. **A:** 16 compases. A diferencia de las anteriores partes A, esta sección tiene una estructura regular compuesta por cuatro sub partes de cuatro compases cada una.
7. **B:** 20 compases. La melodía principal se repite dos veces y se añaden cuatro compases más para los coros.
8. **B':** 16 compases. En el tema *Rising* existe una parte C en la que se mantiene la progresión de la parte B pero con variaciones en los motivos melódicos e inclusión de armonías vocales. Así mismo, En *Todo cae* existe esta parte que es similar. Es una sección principalmente coral, desarrollada sobre la armonía de la parte B en la que se encuentran nuevos motivos melódicos.
9. **B:** Diez compases. Esta es la última sección y tiene dos compases extras a modo de outro.

Al igual que en *Rising*, no existe un orden específico en el que se suceden las partes.

El estribillo de este tema no es precisamente lo que normalmente sería un estribillo, pues no se repite después de cada parte, pero se lo ha denominado así, puesto que cumple algunas funciones similares al estribillo de *Apamuy shungo*: actúa como elemento unificador entre partes, regresa al centro tonal y reafirma la rítmica del *yumbo*.

Ritmo:

El patrón rítmico básico del tema es el del *yumbo*:

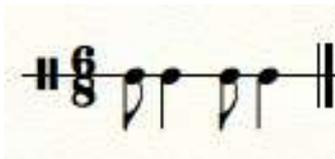


Figura 15. Patrón rítmico base en *Todo cae*

En cuanto a la percusión, esta se asemeja a la del tema *Rising*: predominancia del bombo y eventual aparición de la caja y platos.

Armonía:

Como se mencionó anteriormente, estas son las progresiones armónicas a lo largo del tema:

Parte A:

Cm | Cm | Fm | Cm (Im | Im | lvm | Im) (*Apamuy shungo*)

Parte B:

Ab | Gm | Fm | Cm (VI | V | IV | Im) (*Apamuy Shungo*)

Ab | Ab | Ab – Gm | Fm (VI | VI | VI-Vm | lvm) (*Apamuy shungo*)

Al final de la sección A, se sustituyó el Cm que iba al final de la progresión por el Ab, por cuanto ayudaba a que la transición fluyera más naturalmente. Esta fue una decisión que se tomó sobre la marcha, puesto que inicialmente no se había previsto que fuera así.

En ninguna parte del tema hay un instrumento tocando un acorde completo, sino que los acordes se conforman por la superposición de melodías.

Aunque las progresiones del tema son conformadas por triadas, las melodías añaden séptimas y tensiones que enriquecen la armonía.

Melodía:

En el tema *Rising*, el motivo de la melodía de la voz en la parte A es bipartito y dura cuatro compases. Cada sub parte que lo conforma dura dos compases.

En *Todo cae*, el motivo de la melodía dura cuatro compases. Este a su vez está conformado por sub motivos de dos compases, es decir que tiene, al igual que las melodías en *Rising*, una estructura bipartita. Esta misma característica se repite en los motivos melódicos de *Apamuy shungo*.

Figura 16. Motivos melódicos en la parte A en *Todo cae* (compases 3-10)

Los motivos de la parte B, se construyeron teniendo en cuenta esta misma característica.

Figura 17. Motivo parte B en *Todo cae* (compases 45-52)

En *Rising*, existe un motivo que es transversal a todo el tema, es decir, que se mantiene presente a lo largo del mismo en todas sus partes. Se hizo lo mismo en *Todo cae*. Véanse los dos últimos compases del motivo de la parte B (Figura 17); el motivo encerrado en el círculo se encuentra presente tanto en la parte A como en la B del tema.

Los arreglos de las voces secundarias, se realizaron teniendo en cuenta elementos de las construcciones corales de *Apamuy shungo* tales como: melodías vocales en intervalos de terceras, siendo notas de la triada en su mayoría. Eventualmente, aparecen séptimas y tensiones diatónicas (novenas y trecenas) como sucede con las voces en *Rising*, a fin de enriquecer la armonía, pero se cuidó que las melodías no dejaran de sonar ecuatorianas. Se respetó la figura rítmica del *yumbo*.

Las voces se escribieron en clave de G puesto que estaban pensadas para ser cantadas por mujeres (sopranos y contraltos).

En el estribillo existen sonoridades cuartales como ocurre en *Apamuy shungo*.



Figura 18. Melodías vocales del estribillo de *Todo cae* (compases 19-26)

Figura 19. Melodías vocales 1, parte B de *Todo cae* (compases 61 y 62)

Figura 20. Melodías vocales 2, parte B de *Todo cae* (compases 121-132)

Las melodías de las cuerdas se construyeron teniendo en cuenta los arreglos de *Rising*, en los que las cuerdas tienen bastante movimiento (especialmente el violín) y se sienten como si fueran un camino interminable en círculos, por el cual recorre la melodía principal. El cello suele tener menor movimiento que la viola y el violín; se procuró que así fuera en también en *Todo cae*.



Figura 21. Motivo principal cuerdas en *Todo cae*

El motivo del cello mantiene la figura del *yumbo*.



Figura 22. Motivo cello en *Todo cae*

Los vientos aparecen en la parte B del tema. Se les otorgó mayor protagonismo que en el tema *Rising*, puesto que en la música ecuatoriana los vientos andinos son muy utilizados. La idea fue sustituir a los vientos andinos por los vientos madera, tal como ya lo hizo el compositor Luis Humberto Salgado en obras como “*Atahualpa o el Ocaso de un Imperio*”.

A musical score for woodwinds in the key of B-flat major, showing three staves: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Piccolo staff has a melodic line in the treble clef. The Oboe staff has a melodic line in the treble clef. The Bassoon staff has a melodic line in the bass clef. The Piccolo and Bassoon parts are highlighted in red.

Figura 23. Vientos parte B de *Todo cae* (compases 99-100)

Es usual que se intercambien líneas melódicas entre los instrumentos en las diferentes partes y que dos o más instrumentos o voces doblen la misma línea melódica, en la misma o diferente octava, tal como sucede en *Rising*.

En la siguiente figura vemos como la voz, el piccolo y las campanas doblan la línea melódica:

28
109

Ab Gm Fm

FX

Bis.

E. Pno.

Picc.

Figura 24. Instrumentos doblando línea melódica en *Todo cae* (compases 109 y 110)

Letra:

Aunque la letra no es un tema central de la tesis, haremos una breve alusión a la misma.

A nivel de texto, se procuró no hacer alusión a elementos de la Naturaleza personificándolos, ni atribuyéndoles cualidades divinas, ni sugiriéndose algún tipo de ritual en torno a estos. Si bien se hace alusión a elementos de la Naturaleza, se lo hace con la intención de enriquecer las imágenes de la historia, cumpliendo una función principalmente paisajística.

“Es la brisa pasajera,
mariposa morada
que se eleva tan ligera,
va viene va vuelve y se va.

Es la brisa pasajera,
melodía que flota,
todo cambia a su manera,
mañana es otro día que se va.

Todo cae y todo pasa,
todo vuelve a comenzar,
la cometa que se alza
sobre el viento que se va.

Todo huye de la espera
para encontrar un final,
una luz que parpadea
se vuelve estrella fugaz,
como el viento que se va,
soy del viento que se va”.

4.2.2.2. *El principio*

El proceso que se siguió fue similar al del tema anterior, con adición de lo siguiente:

- Cuando se intentó hacer las melodías vocales sobre las progresiones no salían ideas que cumplieran con lo esperado dentro de este trabajo. Entonces, se acudió al siguiente recurso: se colocó un efecto de distorsión al canal de la voz (*fuze vocal*), que ayudó a que se creará un ambiente sonoro a partir del cual fue más fácil imaginarse una melodía sobre de la progresión.
- En *Todo cae*, la melodía principal y las voces secundarias surgieron fácil y rápidamente. Sin embargo, en *El principio* las ideas no llegaron de manera tan fluida. Fue necesario rehacer las voces varias veces, reajustar la estructura y hacer cambios a las melodías y a la armonía hasta que finalmente se obtuvo un resultado que se enmarcara dentro de los límites propuestos para este trabajo.

- Las melodías se crearon inicialmente en Logic Pro X y posteriormente se transcribieron a *Finale*. Una vez transcritas en la partitura, existió inconformidad con el resultado. Entonces, se regresó a Logic Pro X donde crearon nuevas voces que luego fueron transcritas otra vez a partitura y allí se les realizó más ajustes.
- Posteriormente, se cayó en cuenta de que, aunque las melodías creadas para las diferentes partes sonaban bien de forma independiente, no funcionaban bien juntas. Entonces, se acudió al piano donde se tocaron las partes una y otra vez hasta encontrar variaciones para las melodías que hicieran que las transiciones se sintieran más naturales y fluidas.
- El número de voces que inicialmente existían en los coros, fueron posteriormente reducidas a la mitad.
- En definitiva, este segundo tema requirió de mayor tiempo y experimentación; fue un ir y venir del *DAW* a la partitura. Requirió desapegarse de la idea inicial para reinventar el tema las veces que fuera necesario hasta obtener el resultado deseado.

Características del tema:**Instrumentación:**

1. Voces (voz principal y tres voces secundarias)
2. Campanas
3. Piccolo
4. Flauta
5. Oboe
6. Clarinete
7. Fagot
8. Violín
9. Viola
10. Cello
11. Piano
12. Sintetizadores
13. Percusión

Estructura:

- 1) **A:** Ocho compases.
- 2) **B:** 16 compases. Esta sección está basada en la estructura de la parte B de *Rising*: los primeros compases son una introducción a la parte, misma que empieza como tal en el compás cinco. De modo que, la parte dura en realidad 12 compases, divididos en tres sub secciones de cuatro compases. La primera sección es distinta de las dos siguientes que se asemejan entre sí.
- 3) **A':** 13 compases. Esta es una sección irregular. A los ocho compases que originalmente tenía la parte A, se le agregaron cuatro compases más en los que se expone repetidamente el motivo base del tema. Además, se agregó un compás al final en el que se repite este motivo. La estructura de esta sección se inspira en las variaciones de estructura existentes en *Rising*.
- 4) **C:** 12 compases. Esta sección no estaba contemplada en la lista de elementos inicial, sino que surgió de la necesidad de agregar una parte en la que las armonías vocales tengan mayor protagonismo. Esta parte se asemeja a la parte C de *Rising*.
- 5) **A':** 12 compases. En esta sección no hay compases introductorios, ni compas extras al final, sino que se presenta la melodía es su duración exacta.
- 6) **B':** 21 compases. En esta sección existe un cambio de métrica tal como sucede en el tema *Rising*.

Ritmo:

Este tema, al igual que *Rising*, está escrito en 5/4 y al final del tema la métrica cambia. En *El principio*, la métrica cambia a 6/8 con la finalidad de introducir el *yumbo* en el tema.

Los motivos rítmicos fueron pensados en función de que se sienta que el compás se divide luego del tercer *beat*. Como si el compás de 5/4 fuera 3/4+2/4.

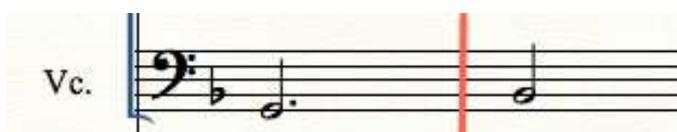


Figura 25. Motivo rítmico en *El principio*

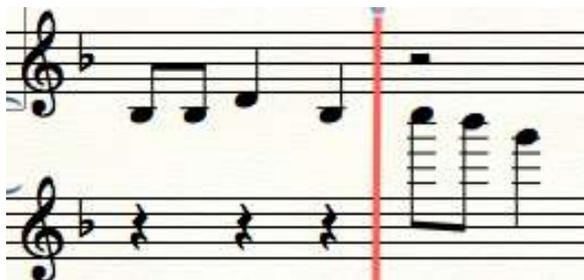


Figura 26. Motivos rítmicos en *El principio* (compás 33)

En la percusión se utilizaron algunos motivos rítmicos de *Rising*.



Figura 27. Motivo rítmico 1 de la percusión de *Rising* introducidos en *El principio* (compás 29)



Figura 28. Motivo rítmico 2 de la percusión de *Rising* introducidos en *El principio* (compás 41)



Figura 29. Motivo rítmico 3 de la percusión de *Rising* introducidos en *El principio* (compás 33)

Además, se crearon patrones rítmicos nuevos:



Figura 30. Motivo rítmico de la percusión en *El principio* (compás 14)



Figura 31. Motivo rítmico de la percusión en *El principio* (compás 15)

Existen momentos en los que la percusión sigue a alguna melodía haciendo el mismo patrón rítmico. Por ejemplo: En el compás 22, el bombo y las campanas hacen los mismo rítmicamente. Este recurso es utilizado también en *Rising*.

Armonía:

Estas son las progresiones armónicas existentes en el tema:

Parte A:

Gm | Dm | Gm | Dm | Gm | Dm | Gm | Dm – Gm | (IVm-Im). Esta progresión es similar a la de la parte A de *Rising*, la diferencia está en que en vez de ir del Im al IVm, en la progresión de *El principio* los grados van del IVm al Im.

Parte B:

Gm - Bb | Dm | (*Rising*)

Gm – Eb | Dm | Gm – Bb | Dm – Gm |. Esta progresión es una mezcla entre las progresiones de ambos temas analizados. Tiene la finalidad de introducir el bII del modo frigio (*Apamuy shungo*).

Parte C:

Gm/D | Gm | Gm | Gm. Esta parte no estaba contemplada en la estructura inicialmente; se la incluyó posteriormente durante el proceso de composición a fin de que exista una sección en la que los coros tuvieran mayor protagonismo.

En ninguna parte del tema hay un instrumento tocando un acorde completo, sino que los acordes se conforman por la superposición de melodías. El bajo define la armonía.

Aunque las progresiones del tema son conformadas por triadas, las melodías añaden séptimas y tensiones que enriquecen la armonía.

Melodía:

En el tema *Rising* hay un motivo melódico que se repite en todas las partes. En

El principio también existe un motivo que es transversal a todo el tema. De hecho, las demás melodías del tema se pensaron en función de ese motivo: las partes se elaboraron de tal manera que aun siendo diferentes entre sí, pudiera calzarles el mismo motivo melódico al final.

La diferencia con el motivo base de *Rising* (además de ser melódicamente distinto) es que en el mencionado tema esta melodía tiene letra (“*We are rising suns*”), mientras que en *El principio*, la melodía es únicamente tarareada.



Figura 32. Motivo principal en *El principio* (compases 8, 20, 24, 32, 34, 36, 37, 47, 49, 57, 59, 61)



Figura 33. Motivo principal en la parte A de *El principio* (compases 1-4)



Figura 34. Motivo principal en la parte B de *El principio* (compases 21-24)

En el tema *Rising*, el motivo de la melodía de la voz en la parte A es bipartito y dura cuatro compases. Cada sub parte que lo conforma dura dos compases. En estas sub partes se establece el motivo de la voz en el primer compás, mientras que el segundo compás está conformado por un buen espacio de silencio.

Siguiendo esta línea, en *El principio* la parte A tiene una duración de cuatro compases divididos a su vez en dos compases que vendrían siendo sub

partes de la parte A. En estas subsecciones los motivos de la voz duran un compás y el otro compás está constituido por silencios.

El motivo melódico vocal de la parte A de *Rising* se plantea en los dos primeros compases de la parte y en los dos siguientes se repite, pero se elimina la última nota del motivo de modo que la segunda frase resulta más corta que la primera.

En la parte A del tema *El principio* se repite ese patrón de desarrollo motivico, siendo la segunda frase igual a la primera a excepción de que se reduce la última nota del motivo.



Figura 35. Motivo vocal parte A en *Rising*



Figura 36. Motivo vocal parte A en *El principio* (compases 1-4)

A la segunda repetición de la parte A, se le agregaron cuatro nuevos compases en los que existen melodías que inicialmente se pensaron como armonías vocales, pero que terminaron siendo interpretadas por instrumentos. En un principio no se sabía qué instrumento debería interpretarlas. Más adelante, en la fase de producción, se decidió que fuera un piano, de modo que por primera vez hay una sección en la que un instrumento toca acordes.



Figura 37. Líneas melódicas de la parte A en *El principio* (compás 33)

En la parte C del tema aparecen melodías vocales armonizadas por terceras como en *Apamuy shungo*.



Figura 38. Melodías vocales parte C en *El principio* (compases 38-41)

Como se mencionó anteriormente, se pensó que los motivos y características de las líneas melódicas de *Apamuy shungo*, no se utilizaran solo para construir las voces, sino que inspiraran las líneas melódicas del resto de instrumentos. Aunque en este tema no existen tantas armonías vocales como en el tema anterior, las características de las voces en *Apamuy shungo* se utilizaron para construir otros arreglos, por ejemplo, las líneas de los vientos.

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is written in a single system with five staves. The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 3/4. The music consists of two measures. In the first measure, the Piccolo plays a series of sixteenth notes, while the other instruments play quarter notes. In the second measure, the Piccolo plays a single note, and the other instruments play quarter notes.

Figura 39. Líneas melódicas de los vientos en la parte A en *El principio* (compás 33 y 34).

Por otra parte, la melodía de la sección B de *El principio* dura 12 compases, divididos en tres sub secciones de cuatro compases. La primera es distinta de las dos siguientes que son similares entre sí.

Al igual que en la parte B de *Rising*, la melodía se plantea en los primeros cuatro compases y en los cuatro siguientes esta se desarrolla. El recurso que se utiliza en *Rising* para lograr un desarrollo, es empezar la siguiente frase en una nota más aguda, es decir, cambiar la altura de la melodía. En la parte B de *El principio* se hizo algo similar. Nótese en la siguiente figura que la segunda parte de la melodía varía de la primera en altura y figuración rítmica.

The image shows a musical score for a single melodic line in a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B♭). The score is written in a single system with one staff. The music consists of four measures. The first measure has a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are G4, A4, B♭4, and C5. The second measure has a whole rest. The third measure has a whole rest. The fourth measure has a whole rest. Above the staff, the chords Gm, B♭, Dm, Gm, B♭, and Dm are indicated.

Figura 40. Primera parte de la melodía de la parte B de *El principio* (compases 13-16)



Figura 41. Segunda parte de la melodía de la parte B de *El principio* (compases 17-20)

En cuanto a la instrumentación, estos son los principales motivos:



Figura 42. Motivo 1 de los vientos en *El principio* (compás 28)



Figura 43. Motivo 2 de los vientos en *El principio* (compás 17)



Figura 44. Motivo 1 de las cuerdas en *El principio* (compás 41)



Figura 45. Motivo 2 de las cuerdas en *El principio* (compás 9)

Se procuró que las melodías reflejaran sonoridades ecuatorianas aunque la métrica fuera 5/4.

Letra:

“El principio de los días,
ya no queda cicatriz,
arranque de la memoria
el dolor y su raíz.

Lo que no muere
 reverdece con el dolor,
 la madrugada
 trajo un día lleno de sol.”

La estructura de la letra responde a la de *Rising*: existen solo dos partes que se repiten a lo largo de todo el tema sin variar.

Hasta aquí llega la fase de preproducción. Las experiencias que se exponen en las siguientes etapas corresponden por igual a los dos temas creados. El trabajo de las siguientes etapas fue realizado en Ableton Live.

4.2.3. Programación de instrumentos electrónicos

En esta fase se programaron los instrumentos electrónicos. Se agregaron arreglos que no fueron posibles de realizar en la partitura de Finale durante la etapa de preproducción. La instrumentación electrónica que se agregó fueron sintetizadores y *samples*.

Sintetizadores:

Para crear las sonoridades electrónicas se utilizaron los sintetizadores Tetra de Dave Smith Instruments, Korg Minilogue y algunos sintetizadores nativos de Ableton Live. Para la síntesis percusiva se usó el Korg Volca Beats y Korg Minilogue.

Los instrumentos que se crearon a partir de síntesis fueron los siguientes:

- Bombos (Korg Volca Beats y Korg Minilogue)
- Bajos (Tetra)
- Piano electrónico (Ableton Live)
- Arpegiador *El principio* (Korg Minilogue)
- Ruido (Korg Minilogue)
- *Hi-Hats Todo cae* (Korg Minilogue)

En los temas creados se emularon sonoridades de sintetizadores del tema *Rising*. Un ejemplo es el sintetizador que aparece en la parte B de *Todo cae*, muy similar al de la parte B' de *Rising*. Escúchese el Anexo 10.

Así mismo, en *Rising* es usual que la sonoridad de un sintetizador se vaya modificando a lo largo de una misma frase, como si a la sonoridad inicial se le sumara una forma de onda o como si a una línea de sintetizador se sumara otro sintetizador doblando con una sonoridad diferente.

En *El principio* se hizo un sintetizador con Live al que posteriormente se le sumó otro creado en el Minilogue. Escúchese el Anexo 11, en el que se comparan las sonoridades de los sintetizadores que aparecen en las partes A del tema *Rising* con las sonoridades que se realizaron para la parte C de *El principio*. En el Anexo 11 se incluyen además los sintetizadores de *El principio* en solo.

Otro ejemplo de sonoridad tomada de *Rising* son los ruidos. En el Anexo 23 se puede escuchar una comparación entre una sección de *Rising* y una de *Todo cae* en la que se percibe el ruido sobre percusión. En el Anexo 24 se escucha en solo un ruido creado para *Todo cae*.

Es importante mencionar que, aunque algunas sonoridades de los temas inéditos son similares a las del tema *Rising*, también se generaron sonoridades distintas de acuerdo a lo que cada tema necesitaba en virtud de que los arreglos, aunque guardan similitudes con el tema de Son Lux, no son iguales a este. Lo que si se mantuvo igual que en *Rising*, fue la estética de variar de sonoridades entre partes (aun cuando se trate de la repetición de una misma sección) y que nunca aparecen juntos a la vez todos los instrumentos y sonoridades existentes.

Esta estética es utilizada en *Rising* también en los arreglos de la percusión. A esto se suma que el set de percusión es extenso. En el Anexo 12 se pueden escuchar algunas secciones de este tema en las que se distinguen diferentes sonoridades percutivas. Replicando esto, se hicieron varios tipos de bombos, cajas y *hi-hats* en los temas creados. En el Anexo 13 se escuchan distintas sonoridades de bombos utilizados en *Todo cae* y en el Anexo 14 se escuchan diferentes fragmentos del tema *El principio* en los que se pueden distinguir distintos tipos de sonoridades percutivas.

Samples:

Se utilizaron *samples* de los bancos de sonidos de fábrica de Ableton Live para algunos de los bombos, cajas y *Hi-Hats*, puesto que son grabaciones de percusiones orgánicas que no se pueden lograr a partir de síntesis y que complementaron las grabaciones de percusión realizadas en este trabajo.

Las cuerdas, los vientos y campanas se programaron utilizando *samplers* disparados por *Midis* importados de lo compuesto anteriormente en *Finale*. Se trabajó con Reason configurado en modo *rewire* junto a Ableton Live, utilizando los *samples* orquestales del paquete Orquester Sound Bank, puesto que posee sonoridades bastante reales (Anexo 15).

4.2.4. Grabación de instrumentos acústicos y electrónicos

4.2.4.1. Instrumentos acústicos

Percusión:

En el tema *Rising* gran parte de la percusión es orgánica, de modo que se vio la necesidad de grabar los siguientes instrumentos:

- Bombo andino
- Cajas
- *Roll Cimbals*
- Platillos (*El principio*)
- Huasá (*Todo cae*)

En *Rising* los patrones rítmicos de la percusión varían en cada parte, lo cual le da riqueza rítmica al tema. Considerando esto, durante la grabación se le requirió al percusionista que aporte con nuevas ideas a los temas inéditos. En los Anexos 16, 17, 18, 19 y 20 se pueden escuchar algunos arreglos rítmicos que se introdujeron en *Todo cae* y en *El principio*.

Por otra parte, ocurres muchas veces en *Rising* que la complejidad de una sonoridad viene dada por la suma de varios instrumentos superpuestos, haciendo difícil saber de qué instrumento se trata realmente o de qué manera fue interpretado durante la grabación. En los temas creados, algunas de las percusiones orgánicas fueron grabadas con la finalidad de sumarlas a las electrónicas.

Siguiendo esta estética, las figuras que hace el parche y las de la cáscara fueron grabadas por separado, en distintos momentos, con la finalidad

de tener dos archivos de audio diferentes a los que se pudiera realizar *paneos*, efectos y procesamientos distintos. Los diferentes platos que aparecen en los temas también fueron grabados por separado (Anexo 21).

La percusión fue grabada con el micrófono dinámico M88TG de Beyerdynamic. Este es un micrófono muy versátil que sirve tanto para estudio como para ejecuciones en vivo. Funciona para grabar tanto voces como bombos, bajos, cajón, entre otros. Se utilizó la interfaz Apollo de Universal Audio.

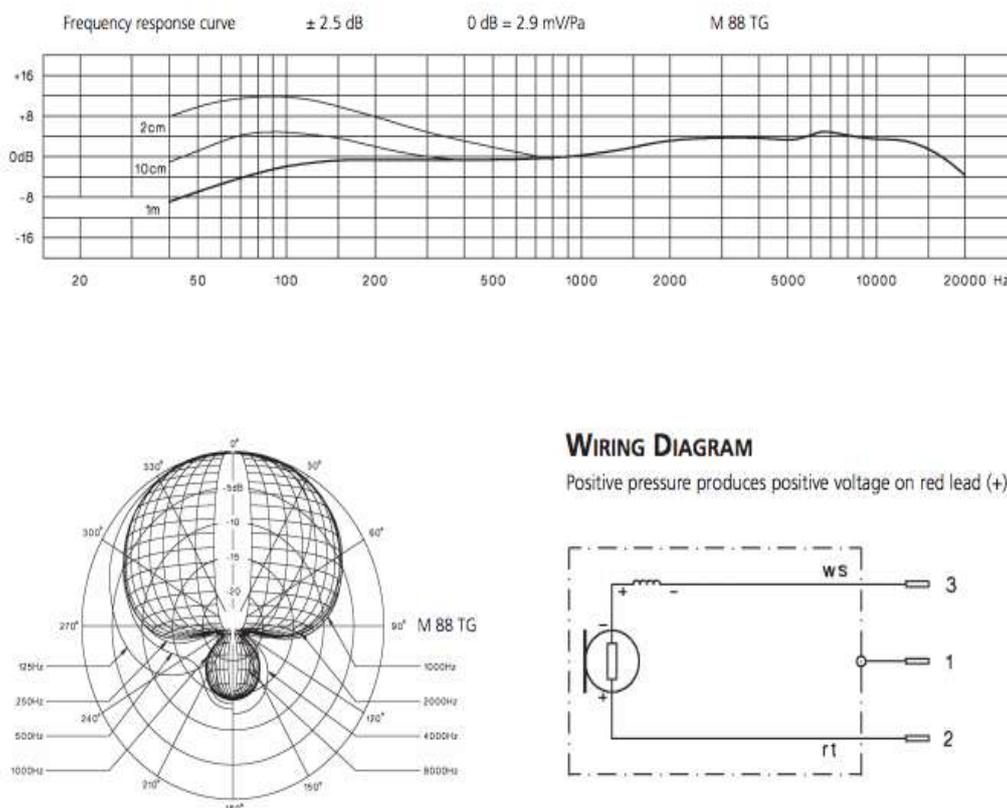


Figura 46. Respuesta de frecuencias del micrófono M 88 TG de Beyerdynamic. Tomado de Beyerdynamic, 2017, 24 de junio de 2017.

Voces:

Para la grabación de las voces se utilizó el micrófono AKG C414 KLS, que es un micrófono condensador de diafragma grande. Se lo escogió por ser un micrófono sensible, capaz de captar los matices y detalles de la voz. También se lo eligió por su respuesta de frecuencias que favorecía al timbre de la cantante, pues entre 2-3K resalta el color de su voz.

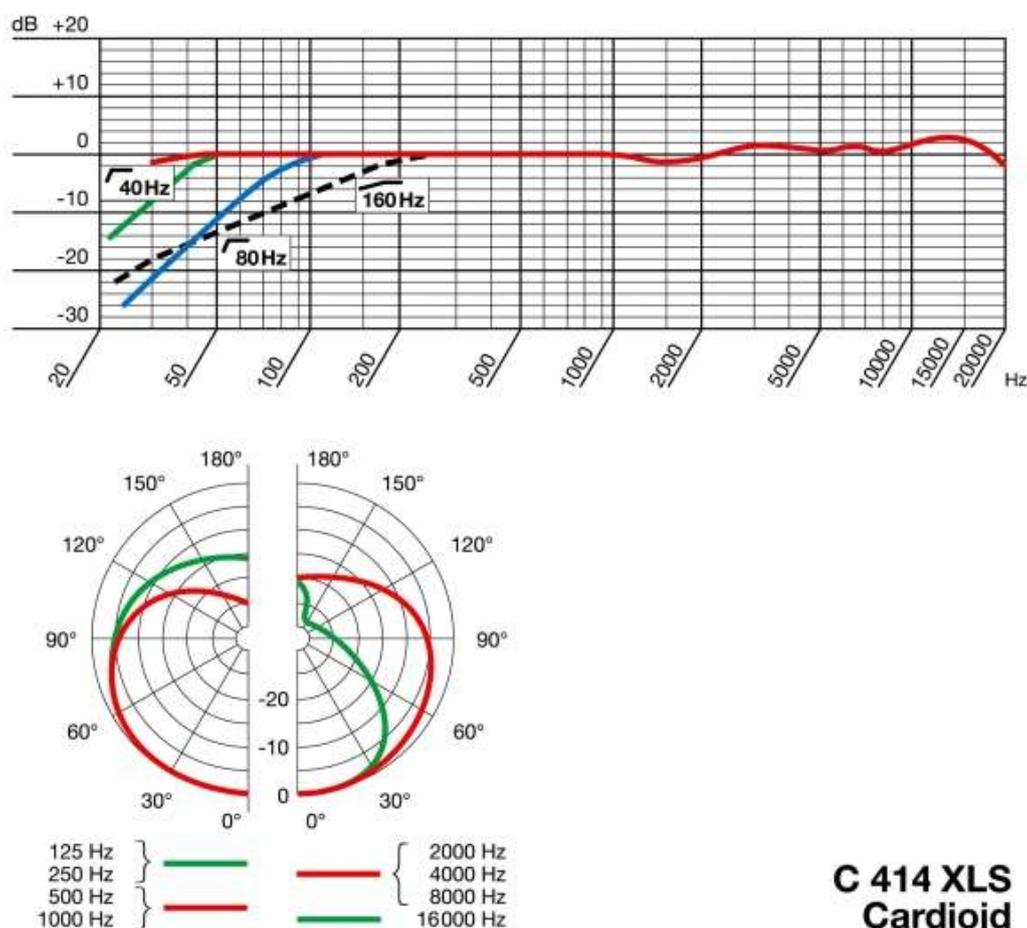


Figura 47. Respuesta de frecuencias del micrófono AKG C414 XLS en patrón polar cardiode. Tomado de AKG, 2017, 24 de junio de 2017.

Se utilizó además el preamplificador Great River ME-1NV y el conversor análogo digital Mytech Stereo 96.

Durante la grabación de las voces se tomaron diferentes decisiones respecto de las dinámicas y sonoridades que se quería que la cantante lograra.

Para la sonoridad de las voces secundarias se pensó que en algunas partes debían sonar con mucho aire, sin peso y con una intención dulce, mientras que para otras partes, se decidió que debían sonar gritadas. Para las voces secundarias se pidió a la cantante que emulara las dinámicas fluctuantes de la manera en la que se interpretan las frases melódicas en las cuerdas. Además, es característico en la interpretación de la música ecuatoriana que las voces tengan mucha expresión y muchas dinámicas, de modo que se buscó lograr esto en la interpretación de la cantante (Anexo 14). En las voces

secundarias de *Rising* también se escuchan dinámicas marcadas y timbres diferentes.

Para lograr las líneas vocales más graves, se grabaron las líneas melódicas en otra tonalidad más aguda, para luego bajarles uno o dos tonos hasta que volvieran a la tonalidad del tema. Esto se lo hizo con dos la finalidades: 1) que la misma cantante pudiera grabar todas las voces aunque estuvieran fuera de su rango vocal, 2) lograr un cambio de timbre en las voces.

Además, se pueden escuchar varias voces doblando una melodía, lo cual se inspiró en arreglos de voces de *Rising*. En el Anexo 25, se escucha como en la parte A del tema de Son Lux las voces doblan la melodía; en el Anexo 26, se puede escuchar un fragmento de *Todo cae* en el que ocurre lo mismo.

En el tema *El principio* se grabó también un silbido, el cual tiene la finalidad específica de dar claridad a lo que sucede rítmicamente en el cambio de tempo al final del tema, pues aparece en el *beat* uno de cada compás, remarcando la métrica 5/4.

4.2.4.2. Instrumentación electrónica

Se grabaron los sintetizadores análogos que se habían creado anteriormente utilizando la interfaz Apollo Universal Audio, a fin de que quedaran impresos en la sesión.

4.2.5. Programaciones adicionales y Post-producción

4.2.5.1. Programaciones adicionales

Midi:

Como se mencionó anteriormente, las cuerdas, los vientos y campanas se programaron utilizando *samplers* disparados por *Midis*. En esta fase, se pulió el sonido de estos instrumentos de la siguiente manera:

La información *Midi* se trabajó desde Ableton Live. Para que sonaran más reales los instrumentos, fue necesario tener gran meticulosidad en la programación *Midi*. Se programaron todas las opciones que se tenían disponibles tales como la intensidad, la duración de las notas, etc. Esto se realizó en cada nota de las melodías, por ejemplo: en las líneas de las cuerdas se programó la intensidad de forma diferente para cada una de las notas.

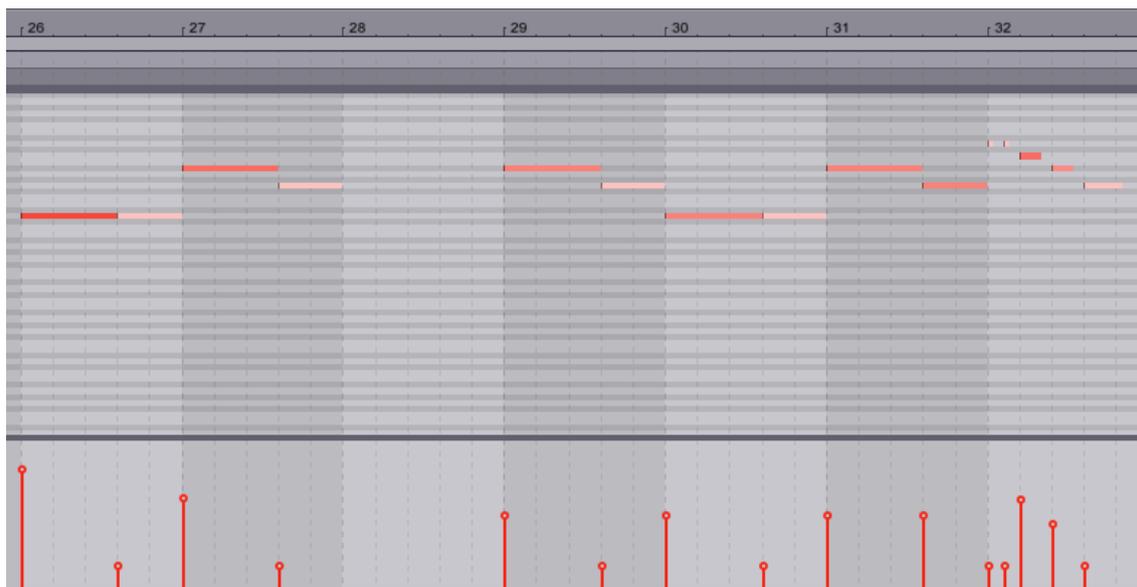


Figura 48. Programación de *velocity*

Para lograr mayor realismo y enriquecer la expresión, se intercambiaron entre partes los distintos *samples* que se tenían del mismo instrumento. Por ejemplo: en el banco de *samples* existían muestras de tres tipos de interpretaciones del cello. Se utilizaron las tres en diferentes partes en cada tema producido. El objetivo fue emular la interpretación de un instrumentista; este nunca interpreta una frase exactamente igual a otra, de modo que el *sample* tampoco debería ser el mismo durante todo un tema (Anexo 15).

Para darle aún más expresión a los *Midis*, se colocó en el canal del instrumento un *plug-in* de *tremolo*, como el Tremolator de Soundtoys. El instrumento fue afectado por una forma de onda (en este caso se usó una onda senoidal para emular un sonido más real) que se configuró en diferentes subdivisiones dependiendo de la intención y el movimiento que quiera dársele a la melodía. En algunas secciones, se trabajó más al detalle, automatizando el *rate* de diferente manera en cada nota de la melodía.

4.2.5.2. Post-producción

Voces:

Las voces fueron afinadas en el *plug-in* Melodyne de Celemony. Además, se les realizaron ediciones correctivas tales como, cortes (eliminación de respiraciones emitidas por la cantante durante la grabación), automatizaciones de nivel y ecualizaciones.

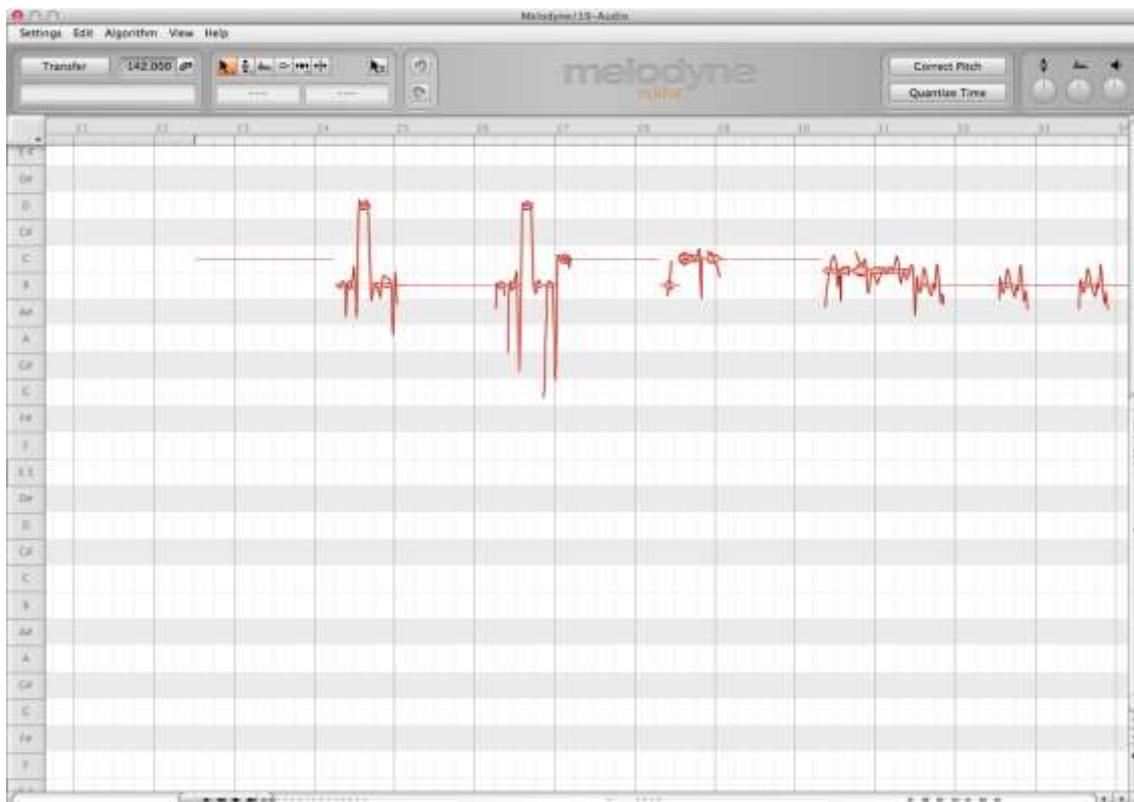


Figura 49. Proceso de afinación de voces en Melodyne

Para diferenciar las sonoridades entre voz principal y voces secundarias se utilizó ecualización, efectos y niveles (Anexo 27). Por ejemplo, en el tema *Todo cae*, la voz principal tiene una *reverb* corta, tiene más frecuencias agudas que las voces secundarias (están exaltadas las frecuencias desde 10K para arriba). Por otra parte, a las voces secundarias se les colocó una gran *reverb* que es comprimida por la señal de un bombo en negras, se les atenuó las frecuencias agudas que fueron exaltadas en la voz principal y en cuanto a nivel están a 1 o 2 dB más abajo que la voz principal.

En *Rising* también ocurre que la voz principal se escucha casi sin efectos la mayor parte de tiempo, mientras que las voces secundarias tienen más *reverb*.

En algunas partes se acentuó el significado de la letra con efectos. Por ejemplo, en *Todo cae*, al final del primer verso, a la frase “se va” se le aumentó el tamaño de la *reverb*, lo cual da la sensación de evaporación de la voz (Anexo 28).

Estos son los efectos que se colocó a las voces: *reverb* (Altiverb de Audio Ease y RealVerb Pro de Universal Audio), *delays* (Filter Delay, nativo de Live), *chorus* (Chorus nativo del Live), distorsión (FAB Filter Saturn). Escúchese el Anexo 29.

Percusión:

Por otro lado, a los audios de las percusiones se les realizaron ediciones correctivas tales como cortes, cuantizaciones, automatizaciones de nivel y ecualizaciones.

Anteriormente se había mencionado que en *Rising* existen instrumentos que fueron procesados o manipulados electrónicamente. Por ejemplo: los platos en el compás 32. Los dos primeros *beats* suenan como orgánicamente lo harían, con el *release* largo y completo. Pero a partir del tercer *beat*, solo suena el *release* del *crash* (“la cola”) desde el *up beat*, es decir que no suena la transiente.

En los temas creados se procuró replicar este tipo de recursos. Por ejemplo: en el tema *Todo cae*, el *release* de los platillos fue cortado a fin de que se sienta una especie de espasmo que contribuye rítmicamente al tema (Anexo 33).

Otras ediciones y automatizaciones:

Se realizaron automatizaciones de niveles, efectos, ecualización y *paneos* a todos los instrumentos, que van variando a lo largo del tema, replicando lo que sucede en *Rising*.

Se realizaron automatizaciones de filtro, especialmente para cambiar la sonoridad entre secciones (Anexo 30). En la siguiente captura de pantalla puede verse la automatización del filtro en la introducción de *Todo cae*.



Figura 50. Automatización filtro

En algunos instrumentos se realizaron *sidechains*. Especialmente se utilizó el recurso de realizarlos con un bombo en negras silenciado, de modo que solo se siente el movimiento que este tiene, pero no se lo escucha. Se lo hizo con la finalidad de darle movimiento al instrumento. En el Anexo 32, se escucha un ejemplo de *sidechain* en *Rising*, seguido por dos ejemplos de los temas creados.

Es parte de la estética de *Rising*, que un mismo instrumento cambie de lugar en el plano horizontal durante el tema. En el Anexo 31 se puede escuchar una automatización de paneo que se realizó en los platillos de *Todo cae*. Así mismo, en la siguiente captura de pantalla pueden verse automatizaciones de paneo realizadas en el mismo tema. Este tipo de automatizaciones se replicaron en *El principio*.

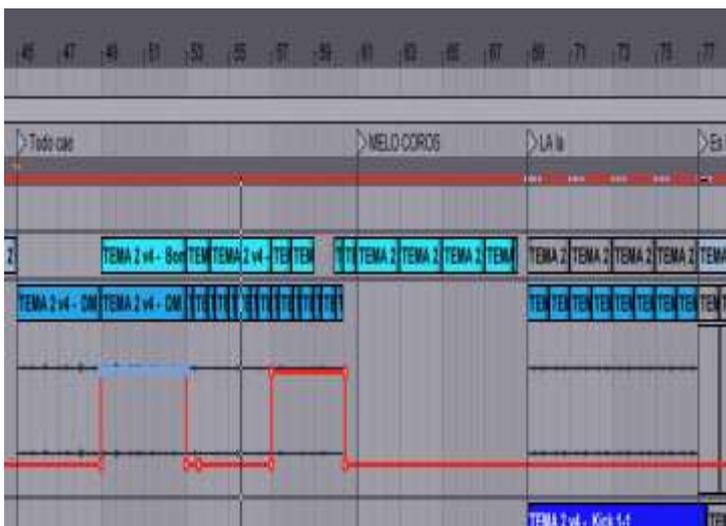


Figura 51. Automatización paneo

Por otra parte, se mantuvieron las estructuras de los temas cómo se las había planteado desde la composición, con excepción del final de *El principio*, donde se modificó la sección en la que existía un cambio de tempo. Este cambio de tempo tiene la particularidad de que al igual que en *Rising*, se logró que convivieran dos tempos y métricas diferentes: el inicial (110 bpm) en 5/4 y uno nuevo (88 bpm) en 6/8. El compás de 5/4 dura exactamente lo mismo que el de 6/8; para acentuar esto se colocó el audio de un silbido al inicio de cada compás para que se sienta que la duración es la misma.

En esta fase se reforzaron elementos que ya se habían trabajado en los arreglos y se reafirmó la estética de *Rising*. Aquí algunos ejemplos:

En la parte B de *Rising*, los platillos aparecen solo cada dos compases, haciendo figuras similares a las que tocaría la percusión en una orquesta sinfónica, en *Todo cae* también se emuló esto durante la edición. Escúchese el Anexo 34.

En la parte B de *Rising* al igual que en la parte B de *El principio*, los instrumentos van apareciendo de a poco. En ambos temas primero entra un Cello y percusión, luego aparece el violín y viola y se le suman vientos y campanas. En *El principio* la sonoridad del Cello es más electrónica y ocupa un lugar más protagónico en la mezcla; se decidió que esto fuera así para que tenga un ambiente épico tal como se lo planteó desde un inicio. Otra variación

es que la figura rítmica de la percusión se pensó para que sonora más cercana a lo ecuatoriano.

Se procuró replicar algunos arreglos de *Rising*, como la manera en la que terminan las partes: En *El principio* la voz repite el motivo base del tema y hace una parada abrupta, tras la cual entra de nuevo de manera enérgica la instrumentación de la siguiente parte (Anexo 34).

4.2.6. Mezcla referencial

Se realizaron algunos procesos técnicos: el primer paso fue regular el nivel de los canales asegurando que no sobrepasara los -18db. Luego, se colocaron ecualizadores y compresores individuales en cada canal, pero también se hicieron canales auxiliares en los que se agrupó a los instrumentos (sintetizadores, cuerdas, etc.) a los que se les colocó compresores y ecualizadores. Esto último se lo realizó con la finalidad de que no existieran picos exagerados dentro de cada grupo. El ecualizador que más se utilizó fue el nativo de Live.

Se utilizaron varios compresores en los instrumentos durante la etapa de mezcla: el compresor nativo de Live para realizar el *sidechain*, pues es más sencillo su ruteo, el compresor multibanda MB-Pro de FAB Filter y el *plug-in* Precision Channel Strip de Universal Audio.

La mezcla de ambos temas se basó en la de *Rising*. En esta mezcla, el lugar que ocupa un instrumento va variando a lo largo del tema. Lo mismo ocurre con los efectos y el paneo de cada instrumento. Esto es una constante en casi todos los instrumentos del tema.

Cabe señalar que las etapas anteriores se trabajaron teniendo en mente aspectos de la mezcla. Es así que, desde los arreglos se pensó en las frecuencias que ocuparía cada instrumento. También se realizaron *paneos*, principalmente con una función estética, pero desde ahí se distribuyeron los instrumentos en el plano horizontal. Las profundidades ya se trabajaron mediante efectos (*reverb* y *delays*) con un enfoque estético pero que ya planteaba una camino para la mezcla.

Las percusiones se grabaron también considerando por anticipado cuestiones de mezcla, por ejemplo: se grabaron dos tipos de bombo con la idea

de que posteriormente a uno de ellos se le eliminaran algunas de sus frecuencias de modo que quedara la fundamental y al otro se le haría lo mismo de modo que quedara el ataque. La idea era que entre ambos bombos se generara una sonoridad compuesta, sin sobrecargar las frecuencias graves.

Durante la fase de mezcla se realizaron algunas correcciones a lo que ya se había trabajado y se reforzaron cuestiones estéticas del tema *Rising*.

Por ejemplo: en relación a la sensación del espacio ocurre en *Rising* que en una parte puede sonar como si se estuviera en un espacio muy amplio y de pronto en la siguiente parte da la sensación de estar en un cuarto muy pequeño. Estas variaciones en plano Z se lograron mediante la utilización de *reverbs* y *delays* en los temas creados.

Otra característica, es la variación de dinámicas entre partes que suele ir de extremo a extremo. Esta característica se replicó en las mezclas referenciales de *Todo cae* y *El principio*.

Así mismo, se ajustaron algunos *paneos* a fin de que distribuir de mejor manera los instrumentos en el plano horizontal.

5. Conclusiones

- Se estableció una referencia teórica de la propuesta musical de Son Lux y Gerardo Guevara, a través de recopilación documental.
- En cuanto al trabajo de análisis que se realizó del tema *Apamuy shungo*, este fue desarrollado en base a las partituras y permitió la comprensión del tema en cuanto a la melodía, armonía y ritmo. Lastimosamente, existen pocas grabaciones de la obra y las que hay no son de buena calidad, lo cual dificultó la comprensión de la intención e interpretación de la obra en su puesta en escena.
- De conformidad con lo establecido en el capítulo donde se planteó el marco metodológico para el presente trabajo, las actividades de transcripción y entrenamiento auditivo no eran parte del enfoque de esta tesis, sin embargo, debida la falta de material para el análisis del tema *Rising* y dada la complejidad del mismo, esta fase terminó abarcando más tiempo del esperado y se requirieron varias tutorías. Esto provocó una reducción del tiempo del que se disponía para el trabajo central de la tesis que era la producción. Para efectos de esta disertación, hubiese tenido más sentido realizar un análisis de un tema del cual hubiera material disponible, de modo que los esfuerzos pudieran enfocarse en la producción, más que en la transcripción.
- Pese a las complicaciones surgidas durante la fase de análisis, se evidencia un proceso de aprendizaje y profundización respecto a los elementos musicales de los temas *Amapuy shungo* y *Rising*, del cual la disertante adquirió lenguaje para sus propias composiciones.
- Los temas creados en el presente trabajo reflejan el uso de elementos de la obra *Apamuy shungo* tales como figuras rítmicas, intervalos y motivos melódicos, modos y progresiones armónicas, estructuras. Se construyeron arreglos vocales y además se trasladaron a los instrumentos las características de las construcciones corales.
- Los temas creados denotan el uso de elementos del tema *Rising* tales como la instrumentación, la estructura de los motivos de las melodías

principales, la manera en cómo interactúan los instrumentos (se doblan, se octavan, se armonizan, se contrapuntean, se intercambian una misma melodía, nunca suenan todos juntos), el cambio de tempo, las estructuras dispuestas aleatoriamente, los efectos y las características de la mezcla.

- Se evidencia en los temas creados, una fusión entre los elementos de *Apamuy shungo* y *Rising*. Así mismo, los temas guardan entre sí una línea conductora en cuanto a la estética, es decir, que aun siendo distintos reflejan un concepto común.
- Ambos temas creados mantienen el ambiente épico que tanto *Apamuy shungo* como *Rising* poseen y que se desde un principio se buscaba reflejar.
- Los temas creados presentan una interacción entre elementos electrónicos (tales como *samples*, sintetizadores, procesamientos de audio, efectos, filtros, entre otros), instrumentos y arreglos orquestales, y elementos de la música ecuatoriana (más específicamente del *yumbo*). Esto dio como resultado una sonoridad *electro-orquestal ecuatoriana*, con lo cual se concluye que fue posible encontrar un camino propositivo para crear música electrónica con raíces ecuatorianas.
- Los temas inéditos presentan una interacción entre la música popular y la música académica, como se pretendía desde un inicio.
- Los temas que se crearon, si bien parten de los elementos de *Rising* y *Apamuy shungo*, también incorporan elementos diferentes a los de los temas referencia, tales como sonoridades, progresiones modificadas, entre otros, teniendo en consideración lo que cada tema necesitaba para realzar sus características particulares.
- Los temas creados en este trabajo, se distancian del *andes step*, que como se mencionó en primeras secciones, es el género con el que se relaciona a la electrónica ecuatoriana y al que se asocia con los términos “aborigen”, “folclor”, “rural”, “ritual”, “chamanismo”. Los temas creados plantean una estética que, aunque mantiene elementos identitarios que se fusionan con lo electrónico, añaden elementos que no han sido

utilizados en el *andes step* o que no juegan un rol trascendental en este género, principalmente la incorporación de instrumentos y arreglos orquestales.

- En relación al proceso de producción, lo óptimo hubiese sido contar con más tiempo, sin embargo como se mencionó anteriormente existieron algunas actividades que se desviaron de los objetivos de la disertación.
- Durante el proceso de producción fue de gran utilidad contar con varios *softwares* que permitieran la construcción de los temas desde diferentes perspectivas. En esta tesis se trabajó con: Finale, Logic Pro X, Reason y Ableton Live.
- Para el desarrollo del trabajo de creación, fue de gran utilidad contar con límites claros en cuanto a las características que debían respetar los nuevos temas. Esto ayudó a la concreción del proceso creativo y al cumplimiento de los objetivos. Además, esto fue una prueba para la creatividad, pues fue un reto encontrar soluciones con los elementos que se tenían.
- Por otra parte, aunque de modo general se respetaron los parámetros autoimpuestos, también fue importante entender en que momento debía permitirse la experimentación fuera de esos límites. Eventualmente, esto llevó a lograr ideas mejores de las esperadas.
- Para el desarrollo de sonoridades fue de gran utilidad contar con varios tipos de sintetizadores que permitieran lograr diferentes texturas. Sin embargo, la utilización de algunos de ellos representó mayor complejidad por la variedad de funciones que presentan y de conexiones internas que son posibles, como en el caso del Tetra. Posiblemente, se hubiesen logrado las sonoridades en menor tiempo si es que se involucraba en el proyecto a profesional especializado en síntesis. En conclusión, a veces es necesario delegar tareas a especialistas.
- Aunque los bancos orquestales de Reason son bastante reales, en un futuro lo ideal sería grabar los arreglos con instrumentos orgánicos.

6. Recomendaciones

- Para continuar el desarrollo de la estética *electro-orquestal ecuatoriana*, se recomienda el estudio de otros autores representantes del Nacionalismo ecuatoriano como Luis Humberto Salgado, Segundo Luis Moreno, Inés Jijón, entre otros autores pertenecientes a esta corriente.
- Es importante que se realicen grabaciones de las obras de Gerardo Guevara y demás autores ecuatorianos, que se encuentren únicamente en partituras, reservadas en audioteclas a las que el público tiene limitado acceso. Esto con la finalidad de que las generaciones presentes y futuras puedan escuchar las obras, estudiarlas y realizar propuestas musicales en torno a estas. Como se manifestó en las conclusiones, la falta de grabaciones de calidad de la obra Apamuy shungo fue una limitación para el análisis de esta. La grabación de fonogramas de obras ecuatorianas que se hallan solo en partituras, plantea un ámbito de trabajo para futuras tesis.
- En las conclusiones se mencionó que la transcripción del tema Rising le restó tiempo al trabajo de producción. En virtud de lo mencionado, se recomienda cuidar que cada etapa del trabajo que se realice (sea este académico o laboral) guarde concordancia con el enfoque y los objetivos del mismo y que se establezca un orden de prioridad en las actividades a realizarse.
- Se recomienda contar con una variedad de *softwares* puesto que cada uno tiene un enfoque de creación distinto que puede nutrir el proceso.
- El enfoque de esta disertación fue que una misma persona realice todo el trabajo. Sin embargo, a momentos esto planteó limitaciones, puesto que es difícil tener un conocimiento profundo sobre tantos temas abarcados. En virtud de lo mencionado, se recomienda incluir a especialistas a fin de que trabajen sobre los asuntos que no sean del conocimiento profundo del productor.
- En ese mismo sentido, es importante escuchar opiniones de terceros respecto al trabajo realizado, pues la percepción que el creador tiene de

su obra podría ser limitada.

- Se recomienda establecer desde un inicio los límites a los que se ha de ceñir el proceso y el producto. Esto hace que el trabajo sea más eficiente y tenga una dirección clara. Sin embargo, también es importante permitir un lugar para lo inesperado y reconocer cuando salirse de los límites puede aportar más al tema que mantenerse estricto a ellos. Esto puede parecer contradictorio y así lo es. Sin embargo, tal como lo mencionaron Leonardo Da Vinci (Gelb, 2004, cap. 2), Philip Toshio (1997, p.157-161) y muchos otros artistas, en el camino del arte siempre se deberá lidiar con paradojas, con lo *sfumato*, con dualidades (perfección-imperfección, aferrarse-dejar ir, límites-divagación, etc.).
- Finalmente, se recomienda continuar con la exploración de los géneros tradicionales ecuatorianos con la finalidad de darles una evolución y adaptarlos a la presente época, pues el artista tiene la responsabilidad de plasmar en su arte el momento al cual pertenece. Esto involucra asimilar todas las conquistas anteriores de la humanidad y, habiendo integrado esa rica herencia de formas de expresión y creación elaboradas por el trabajo de los hombres de todos los siglos, descubrir el lenguaje adecuado para la expresión y creación de realidades y valores del presente tiempo (Garaudy, 2012, p.15).

GLOSARIO

Attack, decay, sustain, release (ADSR): En la síntesis de sonido, estos son envolventes que pueden ser afectar a varios elementos como al VCA (amplificador controlado por voltaje), VCF (filtro controlado por voltaje), VCO (oscilador controlado por voltaje), entre otros. Son parámetros que moldean el sonido. Los sonidos orgánicos también pueden ser analizados en base a estos elementos. La traducción al español sería: ataque, decaimiento, sostenido o cuerpo y relajación o extinción.

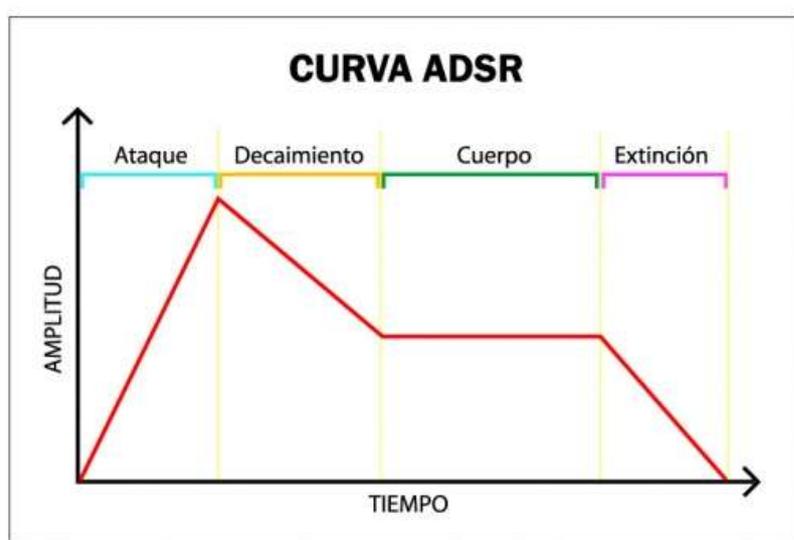


Figura 52. Curva ADSR. Tomado de Musiki, 2016, 28 de mayo de 2017

Cadencia plagal: Una cadencia es una combinación melódica o armónica que produce un efecto de conclusión, de reposo o resolución. La cadencia plagal es aquella en la que el acorde que precede a la tónica es distinto al V o VII. En cambio, va de un subdominante a la tónica. La combinación más empleada es IV-I (Musicnetmaterial, 2015, párr. 1 y 5).

DAW: Corresponde a las siglas en inglés de *Digital Audio Workstation*. La traducción sería "estación de audio digital", que "es un software diseñado para grabar, reproducir y editar audio" (Magix Magazine, 2016, p. 1). En esta tesis se utilizaron Logic Pro X y Live.

Midi: Las siglas MIDI son una abreviatura de *Musical Instrument Digital Interface*. Se trata de un protocolo de comunicación que apareció en el año 1982, fecha en la que distintos fabricantes de instrumentos musicales

electrónicos se pusieron de acuerdo en su implementación.

Aunque originalmente se concibió como un medio para poder interconectar distintos sintetizadores, el protocolo *MIDI* se utiliza actualmente en una gran variedad de aplicaciones: grabación musical, cine, TV, ordenadores domésticos, presentaciones multimedia, etc. El archivo *MIDI* **no** contiene datos de audio muestreado, sino más bien una serie de instrucciones que el sintetizador u otro generador de sonido utiliza para reproducir el sonido en tiempo real. Estas instrucciones son mensajes MIDI que indican al instrumento qué sonidos hay que utilizar, qué notas hay que tocar, el volumen de cada una de ellas, etc. (Mellinas, 2002, párr.1 y 2).

Modo aeólico: El Modo aeólico es también comúnmente conocido como escala menor natural. Se construye a partir del sexto grado de la escala mayor. Si pensamos en el sexto grado de la escala mayor de Do, obtenemos un La, por lo que la escala aeólica estará compuesta por las notas naturales La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La. El modo o escala aeólica tiene b3, b6 y b7 (Central de Jazz, 2016, párr. 1 y 2)



Figura 53. Modo aeólico desde Do

Modo frigio: Es una escala diatónica que se forma a partir las teclas blancas del piano de *mi* a *mi*, así como cualquier transposición de su patrón de intervalos ascendente. En la música moderna occidental desde el siglo XVIII en adelante, el modo frigio se relaciona con la escala menor natural, también conocido como modo aeólico. Aunque, la escala frigia se diferencia en su segundo grado que es un semitono más bajo que el de la escala aeólica (Abromont, 2005, p. 207-210).



Figura 54. Modo frigio desde Do

Plug-in de audio: Es una aplicación que se relaciona con otra para agregarle una función nueva y generalmente muy específica. En audio, un plug-in añade funcionalidades a un software, tales como procesamiento de señal o síntesis (Collins, 2003, p. 15). Por ejemplo: Melodyne es un plug-in de la marca Celemony, que sirve para editar pistas de audio: afinación, *vibrato*, volumen, tiempo, entre otros parámetros.

Reproducción en bucle: Repetición sin cortes, una y otra vez, de un mismo fragmento de una sesión en una estación de audio digital.

Rewire: Sincronización entre dos *DAWs*, en la que se sincroniza el tiempo y se puede realizar un ruteo del audio.

Sampleo: Es tomar una muestra de audio de cualquier sonido (instrumentos acústicos, voces, partes de canciones, sonidos cotidianos,...) que puede ser utilizado en una pieza musical. Puede a su vez ser procesado para crear un nuevo sonido que se distancie del sonido original.

Scaffolding: El término hace referencia al acto de construir una fachada nueva sobre la estructura preexistente de una edificación anterior. En composición se trata de construir una canción sobre la forma y elementos de otra. Si al nuevo tema se le cambian algunos elementos, terminará sonando muy diferente del tema original aunque guardará cierta relación, lo cual es el objetivo de esta técnica.

Sidechain compression: La compresión *sidechain* te permite utilizar una señal para afectar el procesamiento de otra y así el compresor usa el volumen de la primera para reducir la ganancia de la segunda (Producción Hip Hop, 2013, párr. 3).

Sintetizador: Un sintetizador es un instrumento musical electrónico que genera señales eléctricas convertidas a sonidos a través de altavoces o auriculares. Los sintetizadores pueden imitar otros instrumentos o generar nuevos timbres (Música electrónica, 2016, párr. 7).

Sonoridad cuartal: La sonoridad cuartal está conformada por acordes contruidos por intervalos de cuarta justa, en vez de los habituales intervalos de terceras. Dan como resultado formaciones interválicamente simétricas, lo cual le otorga un sonido muy particular fácilmente identificable por el oído. A

diferencia de los acordes por terceras, estos no tiene calidades de mayor o menor (Montoya, 2016, párr.1).

Transiente: Es una forma de onda no cíclica de mucho mayor nivel o amplitud que los sonidos alrededor o el nivel promedio. Un ejemplo de transiente es el ataque de los instrumentos de percusión. La forma de onda de la transiente puede cambiar mucho la naturaleza de un sonido. Es así que, una transiente que llega rápidamente del silencio a su pico suena percutivo y con mucho ataque, como en un tambor o una marimba, por ejemplo. Una transiente que tarda más en subir su nivel desde el silencio a su pico suena más suave, como las notas de un violín (Frecuencia fundamental, 2008, párr. 1 y 5).

Yumbo: Ritmo tradicional ecuatoriano de origen prehispánico, proveniente de la región oriental. Se mezcló con los géneros indígenas y mestizos de la sierra, teniendo gran acogida en la región andina. Se interpreta originalmente con un tamborcillo y pito o con pingullo. Se denomina *yumbo* también al personaje que interpreta la danza de este género (Hernández, 2016, párr. 9)

REFERENCIAS

- Abromont, C. (2005). *Teoría de la música*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- AKG, (2017). *C141 XLS Reference Multipattern Condenser Microphone*. Recuperado de <http://www.akg.com/pro/p/c414xls>
- Alarcón, E. (2016). *Mateo Kingman y el poder amazónico*. Recuperado de: <http://www.indiehooy.com/descubrir/mateo-kingman-poder-amazonico/>
- Altamirano V. (2014). *Música de Fusión*. Recuperado de <http://es.slideshare.net/valentinaaltamiranomolina/http://es.slideshare.net/valentinaaltamiranomolina/msica-de-fusin>
- Altamirano V. (2014). *Música de Fusión*. Recuperado de <http://es.slideshare.net/valentinaaltamiranomolina/http://es.slideshare.net/valentinaaltamiranomolina/msica-de-fusin>
- Banco Mundial (2015). *Población urbana (% del total)*. Recuperado de: <http://datos.bancomundial.org/indicador/SP.URB.TOTL.IN.ZS>
- Beyerdynamic, (2017). *M 88 TG*. Recuperado de: http://europe.beyerdynamic.com/shop/media/datenblaetter/DAT_M88_EN_A2.pdf
- Brown, M., Donelson, M., (2016). *Son Lux. Billboard*. Recuperado de <http://www.billboard.com/artist/279788/son-lux/biography>
- Budweiser. (2016). *Echoes*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DM9SqaQMH98https://www.facebook.com/budweiserecuador/videos/665706823597160/>
- Central de Jazz. (2016). *Modo Eólico o Escala Menor Natural en la Guitarra*. Recuperado de: <http://www.centraldejazz.com/modo-eolico-o-escala-menor-natural-en-la-guitarra/>
- Collins, M. (2003). *Professional Guide to Audio Plug-ins and Virtual Instruments*. Burlington: Focal Press.

- Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA). (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos.
- Garaudy, R. (2012). *Materialismo filosófico y realismo artístico*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Gelbs, M. (2004). *How to think like Leonardo Da Vinci*. Nueva York: Bantam Dell.
- Godoy, F. (2012). *Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara*. (Tesis de Maestría). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Harrison, T. (2011). *Son Lux: A Composer's Mind, a Sampler's Perspective, and an Unlikely 28-Day Challenge*. Recuperado de <http://alarm-magazine.com/2011/son-lux-a-composers-mind-a-samplers-perspective-and-an-unlikely-28-day-challenge/http://alarm-magazine.com/2011/son-lux-a-composers-mind-a-samplers-perspective-and-an-unlikely-28-day-challenge/>
- Hernández, A. (2016). *Género yumbo*. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/alexandragabyhernandez/genero-yumbo>
- Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación del Profesorado de España; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades. (2016). *Sonido y música con ordenador*. Recuperado de http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/60/cd/04_elaudio/1_produccion_musical.html
- Inzillo, H. (2016). *Nicola Cruz, la cara de un Ecuador electrónico*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1860253-nicola-cruz-la-cara-de-un-ecuador-electronico>
- López, M. (2014). *Crítica de "We are Rising" de Son Lux: 28 días de trabajo intensivo y un álbum bajo el brazo*. Recuperado de <https://tengustosdistintos.wordpress.com/2014/12/28/critica-de-we-are-rising-de-son-lux-28-dias-de-trabajo-intensivo-y-un-album-bajo-el-brazo/>

- Lovato, G. (2012). *Gerardo Guevara. Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales*. Quito: Excelprint .
- Magix Magazine. (2016). *Estaciones de trabajo digital (DAW), equipos de grabación de música*. Recuperado de: <http://magazine.magix.com/es/estaciones-de-trabajo-digital-daw-equipos-de-grabacion-de-musica/>
- Mellinas, D. (2002). *Qué es MIDI?*. Recuperado: <http://www.css-audiovisual.com/areas/guias/midi.htm>
- Montoya, D. (2016). *Armonía cuartal*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/298611097/Armonia-Cuartal>
- Música electrónica. (2016). *Elementos utilizados*. Recuperado: <https://electronicamusicablog.wordpress.com/elementos/>
- Musicnetmaterial. (2015). *Las Cadencias 1: Teoría y ejercicios*. Recuperado de: <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/04/03/las-cadencias-1-teoria-y-ejercicios/>
- Musiki. (2016). *Envolvente dinámica*. Recuperado de: [http://musiki.org.ar/Ataque_\(attack\)](http://musiki.org.ar/Ataque_(attack))
- Phillips, L. (2013). *Son Lux interviewed: "The only obstacle I have to overcome is time, and in that way I am incredibly fortunate"*. Recopilado de <https://www.thefourohfive.com/music/article/son-lux-interviewed-the-only-obstacle-i-have-to-overcome-is-time-and-in-that-way-i-am-incredibly-fortunate>
- Producción Hip Hop. (2013). *Compresión sidechain: qué es y cómo funciona*. Recuperado de: <http://www.produccionhiphop.com/compresion-sidechain/>
- Recording Connection. (2015) *What does a music producer do?*. Recuperado de: <https://www.recordingconnection.com/reference-library/recording-entrepreneurs/what-does-a-music-producer-do/>
- Tirro, F. (2001). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: MaNonTroppo-Ediciones Robinbook.
- Toshio, P. (1997). *Zen Guitar*. Nueva York: Simon & Schuster Paperbacks.

Vice. (2017). *La selva, la ciudad y Mateo Kingman*. Recuperado de:
https://noisey.vice.com/es_co/article/mateo-kingman

ANEXOS

Anexo 1. Partitura Apamuy shungo

Apamuy Shungo

(Yumbo)

Texto y arreglo: Gerardo Guevara

Melodía: Tradicional

♩ = 50 Yumbo ♩ = 88

Soprano *f* Ha - tum Ru pay A - pa muy Shun gu *p* tun dum

Contralto *f* Ha tum Ru pay A pa muy Shun gu *p*

Tenor *f* Ha tum Ru - pay A pa - muy Shun - gu tun dum tun dum tun dum

Bajo *f* *p*

mf *p*

tun duntum tundum tun duntum tundum tun dun tun tun dun tun tum

tum

mf Ha - tum ru pay can a -

tundum tundum tundum tundum tundum tundum tun dum tun dum

mf Ha - tum ru - pay can A -

tun - dum tundum

mf

pa - muy cansai cu - nuy *mf* Ha - tum ru pay cu - ya rin chi tu - cuy shun go shun

pa muy can - sai cu - nuy *mf* fa tum ru pay cu ya rin chi tu cuy shun go shun

pa muy can - sai cu - nuy *mf* fa tum ru pay cuya rin chi tu cuy shun go shun

tundum tundum - tun dum *mf* tundum tundum tundum tundum tun - dum - tun dum -

al $\frac{8}{8}$

go *p* tun duntum tun dun tun duntum tun dun tun dun tun tun dun tun tum

go *p* tundun tumduntum tumdum tumduntum tumdum tumduntumtumtumtum tum

go *p* tundum tumdum tumdum tumdum tumdum tumdum tumdumtumtum

tundumtum *p* tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dumtum dum

mf Tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi-chu-ri *mp* Tai-ta-yu-ca-pag

mf Al pa ta Tar puy chic Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag

mf Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag

mf tun dum-tun dum - tun al pa ta - Tu cuy-chu ri cum tun dum *mp* Tai ta yu-ca-pag tun dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dum tun dum tun dum tun dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dum tum dum tum dum tum dum tum dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tum dum tum dum tum dum tum dum

tai-ta-tu-cui-pag tun dum pag tun dum *p* tun dum tun dum tun dum tun dum

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a minor key. The score consists of four staves. The lyrics are: *Ha-tum Ru - pay*. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The score includes rhythmic patterns such as *tun dum tun dum* and *mf* accents.

Lyrics: *Ha-tum Ru - pay*
Ha tum Ru pay
Ha tum Ru pay
Ha tum Ru pay

Anexo 2. Transcripción *Rising*

2

RISING

A musical score for the piece 'Rising', page 2. The score is arranged in a grand staff format with 18 staves. The top two staves (1 and 2) are for the vocal line, featuring a melody with various note values and rests. The next two staves (3 and 4) are for a piano accompaniment, showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The remaining staves (5 through 18) are for other instruments, including what appears to be a guitar or electric bass (staves 5-6), a double bass (staves 7-8), and a drum set (staves 9-18). The drum part includes various rhythmic patterns, including a prominent bass drum line and cymbal work. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

RISING

This page of a musical score, titled "RISING", contains 22 staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2:** Rested.
- Staff 3:** Rested.
- Staff 4:** Rested.
- Staff 5:** Rested.
- Staff 6:** Rested.
- Staff 7:** Rested.
- Staff 8:** Rested.
- Staff 9:** Rested.
- Staff 10:** Rested.
- Staff 11:** Rested.
- Staff 12:** Rested.
- Staff 13:** Rested.
- Staff 14:** Rested.
- Staff 15:** Rested.
- Staff 16:** Rested.
- Staff 17:** Rested.
- Staff 18:** Rested.
- Staff 19:** Rested.
- Staff 20:** Rested.
- Staff 21:** Melodic line with eighth notes.
- Staff 22:** Bass line with eighth notes and slurs.

RISING

This musical score, titled "RISING", is arranged for a large ensemble. It features 15 staves, each with a unique instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a large, bolded "f" (forte) marking at the beginning of the score, indicating a strong dynamic. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a common time signature. The instruments represented include strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Saxophone), brass (Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba), and percussion (Drum set, Cymbals, Snare, Bass Drum). The score is divided into measures, with a vertical bar line indicating the end of a measure. The overall structure is complex, with multiple parts interacting throughout the piece.

RISING

This page of a musical score, titled "RISING", contains measures 111 through 124. The score is arranged in a grand staff format with multiple systems. The first system (measures 111-112) features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The second system (measures 113-114) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 115-116) shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 117-118) features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The fifth system (measures 119-120) continues the piano accompaniment. The sixth system (measures 121-122) features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The seventh system (measures 123-124) continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

RISING

This musical score, titled "RISING", is arranged for a full orchestra. The score is organized into systems of staves. The first system includes the Violin I and II parts, the Viola, and the Violoncello (Cello). The second system features the Flute I and II, the Oboe I and II, and the Clarinet I and II. The third system contains the Bassoon I and II, the Contrabassoon, and the Bass Drum. The fourth system is for the Trumpet I and II, the Trombone I and II, and the Tuba. The fifth system includes the Percussion (Perc.) and the Timpani. The score is written in a standard musical notation with various clefs, time signatures, and dynamic markings. A fermata is present at the end of the piece.

RISING

This page of a musical score, titled "RISING", contains 22 staves. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, mostly rests.
- Staff 2: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 3: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 4: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 5: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 6: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 7: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 8: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 9: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 10: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 11: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 12: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 13: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 14: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 15: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 16: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 17: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 18: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 19: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 20: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 21: Treble clef, vocal line with lyrics.
- Staff 22: Treble clef, vocal line with lyrics.

RISING

This musical score, titled "RISING", is arranged for voice and piano. It consists of 22 staves. The vocal parts are on staves 11, 12, 13, and 14, with lyrics written below them. The piano accompaniment is on staves 15 through 22. The score is divided into two systems. The first system (staves 1-10) contains mostly rests, indicating that the instruments are silent during this section. The second system (staves 11-22) contains the main musical material. The vocal lines feature a melodic line with lyrics and a supporting line. The piano accompaniment includes a right-hand part with a steady eighth-note accompaniment and a left-hand part with a more active bass line.

RISING

This page of a musical score, titled "RISING", contains 18 staves. The score is organized into several systems. The first system (staves 1-4) includes a vocal line (Soprano) and three string staves (Violin I, Violin II, and Viola). The second system (staves 5-8) includes a vocal line (Alto) and three string staves. The third system (staves 9-12) includes a vocal line (Tenor) and three string staves. The fourth system (staves 13-16) includes a vocal line (Bass) and three string staves. The fifth system (staves 17-18) includes a vocal line and two string staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A dynamic marking of f (forte) is present at the beginning of the first system and at the start of the fifth system. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

RISING

This musical score is for the piece "RISING" and is located on page 10. It features a vocal line and piano accompaniment. The score is written on 18 staves. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The piano accompaniment includes parts for the right hand (RH) and left hand (LH). The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Moderato". The score consists of 8 measures. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal line and a bass clef for the piano accompaniment.

RISING

This musical score page, titled "RISING", contains 18 staves of music. The notation includes a vocal line at the top with lyrics, followed by a piano accompaniment. The instruments are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Bsn.), Trumpet 1 (Trp. 1), Trumpet 2 (Trp. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Percussion (Perc.), and Double Bass (Db. Bass). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 18. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score concludes with a final cadence in the 18th measure.

RISING

This musical score, titled "RISING", is arranged for a large ensemble. The score is organized into systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The middle systems feature string ensembles (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) and woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). The bottom systems include brass instruments (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium) and a percussion section. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark "R 200" is present at the top right of the page. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

RISING

This page of a musical score, titled "RISING", contains 18 staves of music. The score is arranged in a standard orchestral layout. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The next two staves are for the Viola and Violoncello (Cello) parts. The fifth and sixth staves are for the Double Bass (Contrabass) part. The seventh and eighth staves are for the Flute I and Flute II parts. The ninth and tenth staves are for the Oboe and Clarinet parts. The eleventh and twelfth staves are for the Bassoon and Contrabassoon parts. The thirteenth and fourteenth staves are for the Trumpet I and Trumpet II parts. The fifteenth and sixteenth staves are for the Trombone I and Trombone II parts. The seventeenth and eighteenth staves are for the Percussion part, which includes a variety of instruments such as snare drum, tom-toms, cymbals, and timpani. The music is written in a common time signature and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns. The score is presented in a clean, professional format with clear notation and staff markings.

This page of a musical score, titled "RISING", contains 20 staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, contains a melodic line with a slur over the first two measures.
- Staff 2:** Treble clef, contains whole rests.
- Staff 3:** Treble clef, contains whole rests.
- Staff 4:** Treble clef, contains whole rests.
- Staff 5:** Treble clef, contains whole rests.
- Staff 6:** Bass clef, contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Staff 7:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 8:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 9:** Bass clef, contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Staff 10:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 11:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 12:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 13:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 14:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 15:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 16:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 17:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 18:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 19:** Bass clef, contains whole rests.
- Staff 20:** Bass clef, contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

RISING

This musical score page, titled "RISING", contains 20 staves. The notation includes:

- Staff 1:** Melodic line with a few notes in the second and seventh measures.
- Staff 2:** Empty.
- Staff 3:** Empty.
- Staff 4:** Empty.
- Staff 5:** Empty.
- Staff 6:** Empty.
- Staff 7:** Empty.
- Staff 8:** Empty.
- Staff 9:** Empty.
- Staff 10:** Empty.
- Staff 11:** Empty.
- Staff 12:** Empty.
- Staff 13:** Empty.
- Staff 14:** Empty.
- Staff 15:** Empty.
- Staff 16:** Empty.
- Staff 17:** Empty.
- Staff 18:** Empty.
- Staff 19:** Empty.
- Staff 20:** Empty.

Additional musical elements include:

- A melodic line in the lower part of the score, starting in the second measure and continuing through the fifth measure.
- A rhythmic pattern of eighth notes in the lower part of the score, starting in the sixth measure and continuing through the tenth measure.
- A melodic line in the lower part of the score, starting in the eleventh measure and continuing through the fifteenth measure.
- A melodic line in the lower part of the score, starting in the sixteenth measure and continuing through the twentieth measure.

Anexo 3. Partitura *Todo cae*

TODO CAE

Renata Nieto

Yumbo

A Cm Cm

Voice

Vocals 1

Vocals 2

Vocals 3

Vocals 4

Bella

Electric Piano

Piccolo

Oboe

Bassoon

Violin

Viola

Cello

Percussion

TODO CAE

2
3

Fm Cm Cm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

The musical score is for the piece 'TODO CAE'. It features a vocal line at the top with a melody in a key of two flats (Bb major or F minor). The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The melody then continues with a half note F4, a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The score includes parts for four vocalists (Vox. 1-4), Bassoon (Bls.), Electric Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The percussion part consists of a steady eighth-note rhythm. The key signature is two flats, and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures, with the first measure containing the vocal melody and the rest of the instruments having rests.

TODO CAE

3

9

Fm Cm Cm Cm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bls.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Ve.

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. The score is for measures 9 through 12. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line (Vox. 1) begins at measure 9 with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There are quarter rests in measures 10 and 11, and a quarter note G4 in measure 12. The instrumental parts (Bls., E. Pno., Picc., Ob., Bsn., Vln., Vla., Ve.) are marked with a dash (-) in all measures, indicating they are silent. The percussion part (Perc.) has a pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3 in measure 9; G2, A2, B2, C3 in measure 10; G2, A2, B2, C3 in measure 11; and G2, A2, B2, C3 in measure 12. Chord markings 'Fm' and 'Cm' are placed above the vocal line in measures 9, 10, 11, and 12 respectively. The page number '3' is in the top right corner.

TODO CAE

17 *Fm* *A^b* *Cm* *Cm* 5

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bis.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vcl.
Perc.

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line (Vox. 1) begins at measure 17 with the lyrics "TODO CAE". The score includes various instrumental parts, including a Bassoon (Bis.), Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Percussion (Perc.). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the vocal line is marked with a double bar line at the end of the first phrase.

TODO CAE

4
13

Fm Cm Cm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bln.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

The score is for a piece titled "TODO CAE". It is in 4/13 time and features a vocal line and a percussion line. The vocal line consists of four parts (Vox. 1-4) and a bass line (Bln.). The instrumental parts include E. Pno., Picc., Ob., Bsn., Vln., Vla., Vc., and Perc. The key signature is F major (two flats). The vocal line starts with a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure. The percussion line plays a steady eighth-note pattern throughout. The score is divided into four measures, with the first measure containing a rest for the vocal parts and a melodic line for the vocal line. The second measure contains a melodic line for the vocal line. The third and fourth measures contain melodic lines for the vocal line. The key signature changes from Fm to Cm in the second measure and remains Cm for the rest of the piece.

TUDO CAE

6
2/

Cm Cm Gm Cm Cm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bls.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

TODO CAE

25 Cm Cm Gm A

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bla.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Ban.

Vin.

Vla.

Vc.

Perc.

TODO CAE

8
30

Cm Cm Fm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Ban.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "TODO CAE". The score is arranged for a vocal ensemble and a symphony orchestra. The vocal parts consist of four voices (Vox. 1-4) and a Baritone (Bls.). The instrumental parts include Electric Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ban.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "30". The piece is divided into four measures. The first measure has a Cm chord, the second Cm, the third Fm, and the fourth Cm. The vocal parts have rests in the first three measures, with the first vocal line starting in the fourth measure. The instrumental parts have rests in the first three measures, with the Violin and Violoncello parts starting in the fourth measure. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes throughout.

TUDO CAE

33 Cm Cm Fm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bts.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Via.
Vc.
Perc.

TODO CAE

10
37

Cm Cm Fm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. The score is in common time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The page number is 10, with a rehearsal mark 37. The title 'TODO CAE' is centered at the top. The score includes parts for four vocalists (Vox. 1-4), a Baritone Soloist (Bls.), Electric Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The vocal line begins with a whole note chord in the first measure, followed by a melodic line in the second measure, and continues with a rhythmic pattern in the third and fourth measures. The instrumental parts are mostly silent, indicated by dashes on the staves.

TODO CAE

Musical score for the piece "TODO CAE", page 11. The score includes the following parts:

- Vox. 1, 2, 3, 4:** Four vocal staves. The first staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The other three staves are mostly silent.
- Hr.:** Horn part with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- E. Pno.:** Electric piano part with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Picc., Ob., Bsu.:** Piccolo, Oboe, and Bassoon parts, all silent.
- Vln.:** Violin part with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Vla.:** Viola part with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Vc.:** Violoncello part with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Perc.:** Percussion part with a rhythmic pattern of eighth notes.

Chord progression: Cm, Cm, Fm, Gm, Ab.

TODO CAE

12 $\frac{4}{5}$ B^{\flat} A^{\flat} Gm Fm A^{\flat}

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Pico.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

The score is for a piece titled "TODO CAE". It begins at measure 12 with a 4/5 time signature and a key signature of two flats (B-flat and A-flat). The music is primarily vocal, with a melody in the top staff. The vocal parts (Vox. 1-4) are currently silent, indicated by dashes. The piano accompaniment (E. Pno.) consists of a simple bass line with quarter notes. The percussion (Perc.) part features a steady eighth-note rhythm. Other instruments (Bls., Pico., Ob., Bsn., Vln., Vla., Vc.) are also silent, indicated by dashes. Chord changes are marked above the staff: B-flat, A-flat, Gm, Fm, and A-flat.

TODO CAE

49

Ab Gm Ab Gm Fm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bla.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vcl.
Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. The score is for a vocal ensemble and a full orchestra. The vocal parts (Vox. 1-4) are in the upper register, with the first vocal line containing a melodic line. The instrumental parts include Flute (Bla.), Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Percussion (Perc.). The piano part has a simple accompaniment in the bass register. The percussion part has a rhythmic pattern. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The tempo is marked 'Picc.' (Piccato). The page number '13' is in the top right corner, and the measure number '49' is in the top left corner. The title 'TODO CAE' is centered at the top. The chord progression is indicated above the vocal line: Ab, Gm, Ab, Gm, Fm.

TODO CAE

14
5.3

Ab Gm Fm Ab

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Ve.
Perc.

TODO CAE

57

Ab Gm Ab Gm Fm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bls.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Via.

Vc.

Perc.

16 *sf* **TODO CAE**

Ab Ab Ab Gm Fm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bls.

E. Pao.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

TODO CAE

65

The musical score is for the piece 'TODO CAE' and is page 17. It features four vocal parts (Vox. 1-4), woodwinds (Bln., Picc., Ob., Bsn.), strings (E. Pno., Vln., Vla., Vc.), and percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four measures. The first measure contains rests for all parts. The second measure contains rests for all parts. The third measure contains rests for all parts. The fourth measure contains rests for all parts. The score is written in a grand staff format with a common time signature. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The woodwinds are in soprano, alto, and bass clefs. The strings are in soprano and bass clefs. The percussion is in a common time signature. The score is written in a grand staff format with a common time signature. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The woodwinds are in soprano, alto, and bass clefs. The strings are in soprano and bass clefs. The percussion is in a common time signature. The score is written in a grand staff format with a common time signature. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The woodwinds are in soprano, alto, and bass clefs. The strings are in soprano and bass clefs. The percussion is in a common time signature.

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bln.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

Ab

Gm

Fm

TODO CAE

73 Cm Cm Cm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bas.
Vla.
Vln.
Vc.
Perc.

TODO CAE

20
77 [A] Cm Cm Fm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Flts.
E. Pro.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

TODO CAE

81 Cm Cm Fm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

TODO CAE

22
85

Cm Cm Fm Cm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Blk.

E. Pno.

Pno.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

TODO CAE

89 Cm Cm Fm Gm Ab

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bln.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked '89'. The score includes four vocal parts (Vox. 1-4), a Baritone Saxophone (Bln.), Electric Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The vocal parts have lyrics that are not clearly legible but appear to be 'TODO CAE'. The instrumental parts include a piano accompaniment with a bass line, a piccolo part, and a percussion part with a steady rhythm. The score is divided into four measures, with chord changes indicated above the first measure of each measure: Cm, Cm, Fm, Gm, and Ab.

24 $\frac{93}{}$ **B** A^b Gm Fm A^b

TODO CAE

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Obs.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

TODO CAE

25

97

Ab Gm Ab Gm Fm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Eb

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

6

Ab

Gm

TODO CAE

Fm

Ab

Musical score for the piece "TODO CAE". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The tempo is marked with a box containing the number 6. The score includes a melodic line at the top and accompaniment for various instruments. The vocal parts (Vox. 1-4) are mostly silent, with some activity in the lower voices. The woodwinds (Bls., Picc., Ob., Bsn.) and strings (Vln., Vla., Vc.) provide accompaniment. The percussion (Perc.) part consists of a steady rhythmic pattern. The score is divided into four measures, with the first measure starting with a melodic line in the top staff. The second measure has a melodic line in the top staff and a bass line in the E. Pno. staff. The third measure has a melodic line in the top staff and a bass line in the E. Pno. staff. The fourth measure has a melodic line in the top staff and a bass line in the E. Pno. staff.

TODO CAE

105

Ab Gm Ab Gm Fm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bls.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

28
109

TODO CAE

A^b

A^b

A^b

G^m

F^m

Musical score for 'TODO CAE' featuring four vocal parts (Vox. 1-4), Harp (Hls.), Electric Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ban.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The vocal parts have lyrics: 'TODO CAE'. The instrumental parts include a Harp accompaniment, a Piccolo part, and a Percussion part. The Electric Piano part is marked with a brace and contains rests. The Viola part is marked with a brace and contains rests. The Violoncello part is marked with a brace and contains rests.

TODO CAE

113

Ab Ab Ab Gm Fm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bss.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. The score is for measures 113-116. It features four vocal parts (Vox. 1-4), a bassoon (Bss.), piano (E. Pno.), piccolo (Picc.), oboe (Ob.), bassoon (Bsn.), violin (Vln.), viola (Vla.), cello (Vc.), and percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Ad libitum' (Ab) for the first three measures and 'Moderato' (Gm) for the last two. The lyrics 'TODO CAE' are written above the vocal staves. The percussion part includes a snare drum and a cymbal. The piano part has a treble and bass clef. The woodwinds and strings are in their standard positions. The score ends with a double bar line and repeat dots.

TODO CAE

30 117 B^b A^b A^b Gm Fm Cm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pno.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. The score is written in B-flat major (two flats) and consists of 30 measures, with the first 17 measures of this page being a repeat of the previous page. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score includes four vocal parts (Vox. 1-4), Bassoon (Bls.), Electric Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The vocal parts have lyrics: 'TODO CAE' in the first measure, 'A' in the second, 'A' in the third, 'G' in the fourth, 'F' in the fifth, and 'C' in the sixth. The instrumental parts are mostly silent in the first 17 measures, with some activity in the final measures of the page. The percussion part has a steady rhythmic pattern of eighth notes.

TODO CAE

121

Ab Ab Gm Fm Cm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bls.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

The musical score is for the piece 'TODO CAE' on page 31. It begins at measure 121. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score includes four vocal parts (Vox. 1-4), Bassoon (Bls.), English Piano (E. Pno.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The vocal parts have lyrics: 'Ab Ab Gm Fm Cm'. The instrumental parts show various rhythmic patterns and melodic lines. The Percussion part features a steady eighth-note accompaniment.

TODO CAE

32
725

Ab

Ab

Gm

Fm

Cm

Musical score for 'TODO CAE'. The score includes the following parts: Vox. 1, Vox. 2, Vox. 3, Vox. 4, Bls., E. Pno., Picc., Ob., Bsn., Vln., Vla., Vc., and Perc. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four measures. Above the first measure, the chord Ab is indicated. Above the second measure, the chord Ab is indicated. Above the third measure, the chord Gm is indicated. Above the fourth measure, the chord Fm is indicated, and above the fifth measure, the chord Cm is indicated. The vocal parts (Vox. 1-4) and the Percussion part (Perc.) have musical notation throughout the score. The other parts (Bls., E. Pno., Picc., Ob., Bsn., Vln., Vla., Vc.) are mostly silent, with some notation in the later measures.

TODO CAE

129

Ab Ab Gm Fm Cm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bss.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. The score is for measures 129-132. It features four vocal parts (Vox. 1-4), a bassoon (Bss.), piano (E. Pno.), and percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats). The vocal parts have lyrics: 'Ab Ab Gm Fm Cm'. The piano part has a simple bass line. The percussion part has a steady eighth-note rhythm. The woodwind and string parts are mostly silent in this section.

TODO CAE

34 B Δb Gm Fm Δb

The musical score is for the piece 'TODO CAE' and consists of 34 measures. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score includes the following parts:

- Vox. 1, 2, 3:** Vocal staves that are mostly silent, with a few notes in the final measure.
- Vox. 4:** A vocal line that begins in the first measure and continues through the fourth measure.
- Bls. (Bassoon):** A part that enters in the third measure with a melodic line.
- E. Pno. (Electric Piano):** A part with a bass line in the left hand and a treble line in the right hand, starting in the first measure.
- Picc. (Piccolo):** A part that enters in the third measure with a melodic line.
- Ob. (Oboe):** A silent part.
- Bsn. (Bassoon):** A silent part.
- Vin. (Violin):** A part that enters in the fourth measure with a melodic line.
- Vla. (Viola):** A silent part.
- Vc. (Violoncello):** A part that enters in the fourth measure with a melodic line.
- Perc. (Percussion):** A part that provides a rhythmic accompaniment throughout the piece.

The score is marked with a 'B' in a box and a Δb symbol, indicating a key signature change or a specific performance instruction. The measures are divided into four measures per system, with a repeat sign at the end of the fourth measure.

TODO CAE

137

Ab Gm Ab Gm Fm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Vox. 4

Bls.

E. Pno.

Picc.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

TODO CAE

36
141

Ab Gm Fm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
Vox. 4
Bls.
E. Pro.
Picc.
Ob.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TODO CAE'. It features four vocal parts (Vox. 1-4), brass (Bls.), piano (E. Pro., Picc.), woodwinds (Ob., Bsn.), strings (Vln., Vla., Vc.), and percussion (Perc.). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The music begins at measure 36. The vocal parts have a melodic line with some rests. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords. The brass and woodwinds have rests. The strings play a simple harmonic accompaniment. The percussion part is marked with a double bar line, indicating it is silent.

Anexo 4. Partitura *El principio*

EL PRINCIPIO

Renata Nieto Moreno

A Gm Gm Dm Gm Dm

Voice

Vocals 1

Vocals 2

Vocals 3

Bells

Electric Piano

Piccoto

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Violin

Viola

Cello

EL PRINCIPIO

3

Chord progression: Gm, bb, Dm, Gm, bb, Dm

Chord progression: Gm, bb, Dm, Gm, bb, Dm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Fl.

Cl.

B. Cl.

Bon.

Vln.

Vln.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

4/4

73

Gm Bb Dm Gm Bb Dm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Ban.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'EL PRINCIPIO'. The score is in 4/4 time and begins at measure 73. The key signature has one flat (B-flat). The top staff is the vocal line, with lyrics 'Gm Bb Dm Gm Bb Dm' above it. Below the vocal line are three vocal staves (Vox. 1, 2, 3) and a grand staff for piano (E. Pno.) with treble and bass clefs. The rest of the score consists of orchestral parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bs. Cl.), Bassoon (Ban.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The vocal line and piano part have some notes in the first two measures, while the rest of the instruments are mostly silent (indicated by dashes) in the first two measures. The piano part has a short melodic phrase in the third measure.

EL PRINCIPIO

17

Chords: Gm Eb Dm Gm bb Dm Gm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Bl.

E. Pho.

Picc.

Fl.

Ob.

Bs Cl.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

6
27

Gm Eb Dm Gm Eb Dm Gm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Hls

E. Pno

Picc

Fl

Ob.

B♭-Cl

Bsn

Vln

Vln

Vc

Perc

EL PRINCIPIO

Score for **EL PRINCIPIO**, page 7. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat, Bass, Violin, Viola, Cello, Percussion, and Piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, with dynamic markings *Gm* and *Dm* above the first two measures. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes in the final measure.

Score for **EL PRINCIPIO**, page 7. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat, Bass, Violin, Viola, Cello, Percussion, and Piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, with dynamic markings *Gm* and *Dm* above the first two measures. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes in the final measure.

EL PRINCIPIO

Chord progression: Gm, Dm, Gm, Dm, Gm

Score components:

- Vox. 1
- Vox. 2
- Vox. 3
- Fls.
- E. Pno
- Picc.
- Fl.
- Ob.
- B. Cl.
- Bsn.
- Vln.
- Vla.
- Vc.
- Perc.

EL PRINCIPIO

33

Gm Eb Dm Gm Gm Eb Dm Gm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Hls.

E. Pno

Picc.

Fl.

Ob.

Bb Cl.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

10
37

C GmD

Gm

Gm

Musical score for 'EL PRINCIPIO' featuring three vocal parts (Vox. 1, 2, 3) and various instruments. The score is in G minor (one flat) and common time (C). The vocal parts have lyrics: 'Cien años de gloria, cien años de gloria, cien años de gloria, cien años de gloria'. The instrumental parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Bassoon (Bor.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Percussion (Perc.). The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into four measures, with the first measure containing the vocal entries and the subsequent measures containing instrumental accompaniment.

EL PRINCIPIO

4/1 Gm GmD Gm Gm

Vox. 1
Vox. 2
Vox. 3
E. Pno.
Picc.
Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Vln.
Vla.
Vc.
Perc.

EL PRINCIPIO

12
45

Gm Gm Eb Dm Gm Gm Eb

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Blk.

E. Pno.

Proc.

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Ban.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

49

Die Ges A Ges Die Ges

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Bbs.

E. Pno.

Picc.

Fl.

Ob.

Bb Cl

Hon.

Vln

Vln

Vc.

Peru.

EL PRINCIPIO

14
53

Dm Gm Dm Gm

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Hls.

E. Pao

Perc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

The musical score is for a piece titled "EL PRINCIPIO". It consists of 14 measures, with a rehearsal mark at measure 53. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The instruments and voices included are: three vocal parts (Vox. 1, 2, 3), Harp (Hls.), Electric Piano (E. Pao), Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and a second Percussion part (Perc.). The vocal parts have lyrics "Dm Gm Dm Gm" above the first measure. The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment.

EL PRINCIPIO

57

Dn Gn Gn Eb Dn Gn Gn Eb

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Bl.

E. Pno.

Picc.

Fl.

Ob.

B.-Cl.

Ban.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

16

61

Do

Re

B

Musical score for 'EL PRINCIPIO' starting at measure 16. The score includes vocal parts (Vox. 1, 2, 3), woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello), and percussion (Perc.). The key signature has one flat and the time signature is 2/4. The vocal line begins with 'Do Re' and a boxed 'B' above it. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

EL PRINCIPIO

65

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Blk.

E. Pno.

Picc.

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Vln.

Vln.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

18

pp

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Bls.

E. Pno.

Picc.

Fl.

Ob.

B. Cl.

Ban.

Vln.

Vla.

Vcl.

Perc.

Graz

EL PRINCIPIO

73

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

Bls.

E. Pno.

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bm.

Vln.

Vln.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

20

77

Vox. 1

Vox. 2

Vox. 3

S

E. Pno

Picc.

Fl.

Ob.

Bb-Cl

Bsa.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

EL PRINCIPIO

57 *mf* *mf* *pp*

Vox 1

Vox 2

Vox 3

Bl.

E. Pno.

Picc.

Fl.

Ob.

B-Cl.

Ban.

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

