



ESCUELA DE MÚSICA

EL RETRATO DE LAS SENSACIONES: ANÁLISIS COMPOSITIVO DE  
LOS TEMAS *SENSACIONES*, *LOS ANDES* Y *DESPEDIDA* DEL  
COMPOSITOR JUAN ESTEBAN CORDERO, DE LA BANDA SONORA  
DEL CORTOMETRAJE *SENSACIONES*, APLICADA EN UN  
PORTAFOLIO DE CUATRO OBRAS INÉDITAS

AUTOR

Luis Gabriel Carpio De la Torre

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

EL RETRATO DE LAS SENSACIONES: ANÁLISIS COMPOSITIVO DE LOS  
TEMAS *SENSACIONES*, *LOS ANDES* Y *DESPEDIDA* DEL COMPOSITOR  
JUAN ESTEBAN CORDERO, DE LA BANDA SONORA DEL  
CORTOMETRAJE *SENSACIONES*, APLICADA EN UN PORTAFOLIO DE  
CUATRO OBRAS INÉDITAS

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

PROFESOR GUIA

Diego Mario Carlisky

AUTOR

Luis Gabriel Carpio De la Torre

AÑO

2018

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo, el retrato de las sensaciones: análisis compositivo de los temas *Sensaciones*, *Despedida*, *Los andes* del compositor Juan Esteban Cordero, de la banda sonora del cortometraje *Sensaciones*, aplicada a un portafolio de cuatro obras inéditas. A través de reuniones periódicas con el estudiante Luis Gabriel Carpio De la Torre, 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”

---

Diego Mario Carlisky

1755854419

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, el retrato de las sensaciones: análisis compositivo de los temas *Sensaciones*, *Despedida*, *Los andes* del compositor Juan Esteban Cordero, de la banda sonora del cortometraje *Sensaciones*, aplicada a un portafolio de cuatro obras inéditas, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

Jonathan Xavier Andrade Yáñez

1719814830

## 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.”

---

Luis Gabriel Carpio De la Torre

1714238266

## **AGRADECIMIENTOS**

A las personas que Dios puso en esta etapa de mi vida:

A mi familia que me apoyo en todo momento y circunstancia.

A Jonathan, Lenin, Diego, Pancho, Evelyn, Edwin, Gabriel Fernández, Alexis y Moisés por su aporte en este proyecto.

A mis maestros quienes decidieron compartir sus conocimientos para mi futuro.

## **DEDICATORIA**

Al creador y dador de la vida.

## RESUMEN

Juan Esteban Cordero fue uno de los compositores ecuatorianos de música contemporánea que ha destacado por su versatilidad en el piano y por sus composiciones. Su portafolio incluye 2 discografías como *improvisaciones* y *sensaciones* (banda sonora de la película *Sensaciones*). Dentro de este álbum se tomó en cuenta tres temas para el análisis que se enfoca en lo melódico y formal; además, en los elementos musicales de la sonoridad Andina utilizados por Cordero.

Este proyecto pertenece al énfasis de composición popular. Por lo cual la entrega final incluye el trabajo escrito y el portafolio con cuatro obras inéditas creadas según los análisis musicales estudiados. El beneficio de este estudio es aportar con recursos compositivos en lo melódico y formal para la creación de nuevas obras.



## **ABSTRACT**

Juan Esteban Cordero was one of the Ecuadorian composers of contemporary music who has stood out for his versatility in the piano and for his compositions. His portfolio includes 2 discographies as improvisations and sensations (soundtrack of the movie Sensations). Within this album three themes were taken into account for the analysis that focuses on the melodic and formal; in addition, in the musical elements of the Andean sonority used by Cordero

This project belongs to the emphasis of popular composition. Therefore, the final delivery includes the written work and the portfolio with four unpublished works created according to the musical analysis studied. The benefit of this study is to provide compositional resources in the melodic and formal for the creation of new works.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Juan Esteban Cordero.....	2
1.1 Biografía de Juan Esteban Cordero (1967 - 1993).....	2
1.2 <i>Sensaciones</i> y Juan Esteban Cordero.....	3
1.3 Vinculación de Juan Esteban Cordero con la sonoridad Andina del Ecuador.....	5
1.3.1 La música popular tradicional del ecuador.....	5
1.3.2 El sonido andino.....	6
1.3.3 La Escala Ecuatoriana.....	10
1.4 Características de géneros influenciados por la música andina.....	12
1.4.1 Yaraví.....	12
1.4.2 San Juanito.....	15
Capítulo 2: Análisis compositivo, melódico y formal.....	16
2.1 Análisis de motivo (elaboración, alteración y tratamiento).....	16
2.1.1 Elaboración del motivo.....	16
2.1.1.1 <i>Los andes</i> .....	17
2.1.1.2 <i>Despedida</i> .....	18
2.1.1.3 <i>Sensaciones</i> .....	19
2.1.2 Alteración del Motivo.....	19
2.1.2.1 <i>Los andes</i> .....	20
2.1.2.3 <i>Sensaciones</i> .....	22
2.1.3 Tratamiento del motivo.....	23
2.1.3.1 <i>Los andes</i> .....	23
2.1.3.2 <i>Despedida</i> .....	24
2.1.3.3 <i>Sensaciones</i> .....	25
2.2 Análisis formal.....	26
2.2.1 La oración musical.....	26
2.2.1.1 <i>Los andes</i> .....	27
2.2.1.2 <i>Despedida</i> .....	28
2.2.1.3 <i>Sensaciones</i> .....	30
2.2.2 Análisis de Macro-forma.....	31
2.2.2.1 <i>Los andes</i> .....	32

2.2.2.2 <i>Despedida</i> .....	33
2.2.2.1 <i>Sensaciones</i> .....	34
2.3 Análisis de recursos compositivos.....	35
2.3.1 Notas de Paso .....	35
2.3.1.1 <i>Los andes</i> .....	36
2.3.1.2 <i>Despedida</i> .....	37
2.3.1.3 <i>Sensaciones</i> .....	38
2.3.2 La apoyatura.....	38
2.3.2.1 <i>Los andes</i> .....	39
2.3.2.2 <i>Despedida</i> .....	40
2.3.2.3 <i>Sensaciones</i> .....	41
2.3.3 La bordadura .....	41
2.3.3.1 <i>Los andes</i> .....	42
2.3.3.2 <i>Sensaciones</i> .....	43
Capítulo 3: El retrato de las sensaciones .....	44
3.1 Principios fundamentales de la composición musical.....	44
3.1.1 Percepción del ser humano sobre una obra .....	44
3.1.2 Unidad y variedad musical.....	47
3.1.3 Elementos estructurales.....	47
3.1.3.1 La introducción .....	47
3.1.3.2 La exposición .....	48
3.1.3.3 Elaboración/Continuación .....	48
3.1.3.4 Transición .....	49
3.1.3.5 Contrastes principales.....	50
3.1.3.6 Clímax musical .....	50
3.1.3.7 Final .....	50
3.2 Composición de la obra <i>Dulce perfume</i> .....	51
3.3 Composición de la obra <i>Paisaje de amor</i> .....	57
3.4 Composición de la obra <i>Ojos azules</i> .....	62
3.5 Composición de la obra <i>Serranía</i> .....	66
Conclusiones y recomendaciones.....	70
REFERENCIAS.....	72
ANEXOS .....	74

## Índice de Figuras

Figura 1: Modos pentafónicos y combinaciones armónicas.....	8
Figura 2: Análisis Mishky note del tema Carabuela .....	9
Figura 3: fragmento del tema Los Andes, vinculación con la sonoridad Andina y uso de la escala modo pentafónica menor en la melodía.....	9
Figura 4: La escala ecuatoriana.....	11
Figura 5: Partitura Puñales de Ulpiano Benítez.....	13
Figura 6: Tema Despedida de Juan Esteban Cordero, comparación con el yaraví.....	15
Figura7: Elaboración del motivo en el tema “ <i>Los andes</i> ”.....	18
Figura 8: Elaboración del Motivo en el tema “ <i>Despedida</i> ”.....	19
Figura 9: Elaboración del motivo en el tema “ <i>Sensaciones</i> ”.....	20
Figura 10: Alteración del motivo en el tema “ <i>Los andes</i> ”.....	21
Figura 11: Alteración del motivo en el tema “ <i>Despedida</i> ”.....	22
Figura 12: Alteración del motivo en el tema “ <i>Sensaciones</i> ”.....	23
Figura 13: Tratamiento del motivo en el tema “ <i>Los andes</i> ”.....	24
Figura 14: célula principal y célula variada de “ <i>Despedida</i> ”.....	25
Figura15: célula principal, desarrollo de la célula y célula variada.....	26
Figura 16: análisis de la oración en el tema “ <i>Los andes</i> ”.....	28
Figura 17: análisis de la oración en “ <i>Despedida</i> ”.....	28
Figura 18: análisis de la oración en “ <i>Despedida</i> ”.....	29
Figura 19: análisis de la oración musical en el tema “ <i>Sensaciones</i> ”.....	30
Figura 20: análisis de Caplin de la forma de tiempo de la sinfonía No. 1, Op 21 de Beethoven.....	31
Figura 21: Análisis formal de la estructura en el tema “ <i>Los andes</i> ”.....	33
Figura 22: análisis formal de la estructura en el tema “ <i>Despedida</i> ”.....	34
Figura 23: análisis formal de la estructura en el tema “ <i>Sensaciones</i> ”.....	35
Figura 24: análisis de recursos compositivos en el tema “ <i>Los andes</i> ”.....	37
Figura 25: análisis de recursos compositivos en el tema “ <i>Despedida</i> ”.....	37
Figura 26: análisis de recursos compositivos en el tema “ <i>Sensaciones</i> ”.....	38
Figura 27: utilización de apoyaturas en el tema “ <i>Los andes</i> ”.....	39

Figura 28: utilización de apoyaturas en el tema “ <i>Despedida</i> ”.....	40
Figura 29: utilización de apoyaturas en el tema “ <i>Sensaciones</i> ” .....	40
Figura 30: uso de bordaduras en melodías y acompañamiento en “ <i>Los andes</i> ” .....	42
Figura 31: uso de bordaduras en melodía y acompañamiento en “ <i>Sensaciones</i> ” .....	43
Figura 32: uso de bordaduras en melodía y acompañamiento en el tema “ <i>Sensaciones</i> ” .....	45
Figura 33: muestra de complejidad melódica en “ <i>Despedida</i> ” .....	46
Figura 34: novedad en la composición en el tema <i>Rapsodie espagnole</i> de Maurice Ravel.....	47
Figura 35: representación de la riqueza tímbrica en el tema “ <i>Concerto for Orchestra</i> ” de Béla Bartók.....	53
Figura 36: forma musical de la obra inédita “ <i>Dulce perfume</i> ” .....	56
Figura 37: elaboración del motivo en <i>Dulce perfume</i> , con respecto “ <i>Sensaciones</i> ” .....	57
Figura 38: uso de bordaduras en el tema “ <i>Dulce perfume</i> ”. .....	57
Figura 39: uso de la escala pentafónica mayor de fa en el tema “ <i>Dulce perfume</i> ” .....	58
Figura 40: uso de la escala pentafónica mayor de Do en “ <i>Dulce perfume</i> ”.....	59
Figura 41: comparación de la Forma entre “ <i>Los Andes y Paisaje de amor</i> ”.....	60
Figura 42: relación de la presentación melódica entre “ <i>Los Andes y Paisaje de amor</i> ”.....	61
Figura 43: relación de las notas de paso diatónicas dobles entre <i>Los andes</i> y <i>Paisaje de amor</i> .....	62
Figura 44: relación del tratamiento del motivo con respecto a las notas de paso entre <i>Los andes</i> y <i>Paisaje de amor</i> .....	62
Figura 45: relación de la forma entre <i>Los andes</i> y <i>Paisaje de amor</i> .....	64
Figura 46: relación del tratamiento del motivo entre <i>Sensaciones</i> y <i>Paisaje de amor</i> .....	65
Figura 47: relación del uso de la apoyatura entre <i>Despedida</i> y el tema inédito <i>Ojos azules</i> .....	66

Figura 48: forma musical del tema <i>Serranía</i> .....	67
Figura 49: uso de la oración musical en el tema <i>Serranía</i> .....	68
Figura 50. Uso de notas de paso en el tema <i>Serranía</i> .....	69
Figura 51. Uso de la escala modo pentafónico neutro en el tema <i>Serranía</i> .....	70

## Introducción

Primeramente, describe la biografía del compositor Juan Cordero y el concepto de su álbum *Sensaciones*. También aborda elementos de la sonoridad andina basados en el libro *Música patrimonial del Ecuador* escrito por el musicólogo Juan Mullo (2009); además, estudia la escala ecuatoriana y la *mishky note* refiriéndonos a la tesis de maestría del musicólogo Lenin Estrella (2017).

En segundo lugar, realiza los análisis de las obras elegidas, así pues, estudia al musicólogo Juan Francisco Sans (s.f) quien presenta elementos del análisis shenkeriano sobre el motivo; el cual divide en elaboración, alteración y tratamiento. Seguidamente, revisa la oración musical basado en el trabajo del investigador Alejandro Martínez (2012) sobre el músico William Caplin, quien estudia las formas de las unidades musicales según Schoenberg. Además, este trabajo expone el análisis de macro forma referente al texto *Musical form, forms formenlehre* escrito por William caplin (2010). Finalmente, estudia los recursos compositivos de las obras elegidas según los libros: *Tratado práctico de armonía* de Rimsky-Korsakov (2009) y *Cómo escribir música popular* de Guillo Espel (2004).

Para finalizar, Describe las definiciones y características importantes que se debe tomar en cuenta para la creación de la estructura en un tema como son: introducción, exposición, transición, clímax y final basados en el *libro Principios fundamentales de la composición musical* de Belklin (1998). Así pues, presenta los recursos compositivos utilizados en las cuatro obras inéditas.

## Capítulo 1: Juan Esteban Cordero

El presente capítulo profundiza la vida del compositor ecuatoriano Juan Esteban Cordero y el concepto musical de las obras elegidas para el análisis. Primeramente, muestra la biografía, las influencias musicales de la obra *Sensaciones* y presenta una breve historia de la misma. Asimismo, toma en cuenta tres temas del álbum a analizar. Finalmente, analizará los elementos compositivos importantes de la música tradicional de Ecuador que sirven para encontrar un vínculo entre este álbum de estudio y otros trabajos musicales de Cordero.

### 1.1 Biografía de Juan Esteban Cordero (1967 - 1993)

Juan Esteban Cordero fue un compositor ecuatoriano que empezó sus estudios musicales desde muy pequeño en el Instituto de Música Sacra, donde desarrolla sus habilidades pianísticas. A los 13 años tuvo la oportunidad de mudarse con su familia a París donde estudió con la reconocida maestra Monique Deschaussées. Esta fue una gran oportunidad para ampliar sus conocimientos y técnicas musicales, pues se enfocó en la interpretación de obras clásicas para piano (Ecu Rockmusica, 2015, párr. 2).

Igualmente, Cordero inició su carrera como compositor cuando tenía 17 años con su primer álbum *Improvisación* realizado en Ecuador. De la misma manera, su amigo Juan Terneus asume que su principal fuente de inspiración, fue la belleza de los Andes, ya que frecuentaba visitar el norte de Ecuador donde su familia tenía una hacienda rodeada de montañas; este lugar fue el mejor escenario para sus composiciones. De regreso a París e impresionado con el material compositivo que había adquirido, Cordero mostró las composiciones a su maestra quien las rechazó al no entender de dónde provenían. Esto marcó un nuevo comienzo para Cordero como compositor, ya que se alejó de lo clásico y experimentó con nuevos estilos regresando a vivir a su país de origen (Ecu rockmusica, 2015, párr.2-3).



Por consiguiente, al regresar a Quito Cordero comenzó a tener varias influencias musicales junto a Juan Terneus y al ingresar a la banda *Estrés*, experimentaron varios estilos como el rock, jazz y géneros musicales que se alejaban de la música académica. Además, su mayor influencia fue estar en contacto con tradiciones musicales andinas; es así que Cordero idealiza su álbum *Sensaciones* (1991), el mismo que utiliza instrumentación con quenás, toyo, sampañas transformándolas en otro estilo musical más libre (Terneus, 2017). Cordero falleció a los 25 años en 1993, dejando todo un legado de proyectos y sueños a realizar (Ecu rockmusica, 2015, párr.5).

## **1.2 *Sensaciones* y Juan Esteban Cordero**

Esta investigación aborda el concepto musical de la banda sonora *Sensaciones* (1991) basándose en la entrevista a Juan Terneus quien compartió muchos años con Juan Esteban Cordero en la búsqueda de nuevo material compositivo. De esta forma, se escoge tres temas de análisis para obtener algunos parámetros compositivos importantes.

La Banda sonora *Sensaciones* es un conjunto de 11 composiciones dirigidas por Juan Esteban Cordero. En la entrevista realizada a Juan Terneus comenta lo siguiente: “el concepto de la película es totalmente relacionada a la vida de Juan Cordero y a lo que vivía en esa época como músico” (Terneus, 2017).

Además de realizar las composiciones para la banda sonora Juan Cordero participo como personaje principal y productor junto a su hermana Viviana Cordero; en la película cuenta la vida de un grupo de jóvenes músicos que cansados de interpretar obras pertenecientes a países extranjeros especialmente de los Estados Unidos, deciden buscar nuevas composiciones y recursos compositivos. Este grupo de jóvenes encuentra su destino en una hacienda ubicada al norte de Ecuador.

Asimismo, el entorno de la hacienda estaba cubierto por montañas y totalmente alejada de la ciudad, el ambiente de estas montañas, la naturaleza y todo el ecosistema fue fuente de inspiración para nuevas obras. Además, Juan Terneus en la entrevista realizada comenta lo siguiente: “Mi amigo Juan Cordero buscaba el mismo ambiente natural que sirviera de inspiración para la creación de obras musicales vinculados entre el sonido de los Andes y su música” (Terneus, 2017).

De esta forma, las composiciones de Cordero tomaron protagonismo en la película llevándola a ganar el premio a mejor sonido en el Festival internacional de cine en Bogotá. Las obras musicales mencionadas fueron interpretadas con la siguiente instrumentación: queñas, toyo, bombos andinos, piano, metales, percusión, sintetizadores y cuerdas. Además, Carmen Grijalva improvisaba con su voz en el tema *Sensaciones* (Terneus, 2017).

Por lo tanto, las obras musicales elegidas para dicho análisis son: *Los andes*, *Despedida* y *Sensaciones* pertenecientes a la banda sonora mencionada; que en el siguiente estudio definen la relación que poseen estas con la sonoridad Andina

### **1.3 Vinculación de Juan Esteban Cordero con la sonoridad Andina del Ecuador**

Por otro lado, Este estudio se basa en los elementos, características y definiciones de la sonoridad andina por medio de los libros *Música patrimonial del Ecuador* escrito por Juan Mullo (2009) y artículos de Pablo Guerrero (2002). En primer lugar, define la música popular tradicional del Ecuador como introducción a los elementos de la música andina y presenta las características de los géneros influenciados por esta sonoridad. (Mullo, 2009, pp. 29-35). Finalmente, estos estudios buscan una vinculación con las obras de Juan Esteban Cordero.

#### **1.3.1 La música popular tradicional del ecuador**

En el libro de *Música patrimonial del Ecuador* el maestro Juan Mullo, explica que la música popular es todo el conjunto de intercambios culturales e históricos que han sucedido hasta la actualidad. Partiendo de este concepto, el libro muestra la definición de lo popular y lo tradicional y cómo este ha influenciado en la misma. Para concluir, Mullo habla sobre las influencias culturales en la música ecuatoriana. (Mullo, 2009, pp. 29-35).

En primer lugar, Juan Mullo define la música popular como la unión de raíces culturales con costumbres nuevas, combinando la imagen musical más pura con características de la música actual, provenientes de otras regiones. También, define a la música tradicional de la siguiente manera: la primera nace de culturas no capitalistas, refiriéndose a lo social y a lo económico; la segunda, contiene la herencia de elementos trabajados a lo largo de la historia. Asimismo, estos conceptos demuestran las características que debe tener una obra para poder llamarla como música tradicional de Ecuador (Mullo, 2009, pp. 16-25).

Por consiguiente, Juan Mullo menciona que la diversidad cultural en la música participa de costumbres cultivadas por diversas identidades. Es decir, que hoy la música popular tradicional es el conjunto de elementos propios de nuestra región

con elementos que se han adoptado de otras culturas externas. También, Juan Mullo cita al músico Jaime Urrutia en el libro *Patrimonio inmaterial, identidad y ciudadanía* (2004) para expresar que el reforzamiento y conocimiento de estas diferencias culturales son convertidas en un componente fundamental al momento de componer o crear música propia de la región. Finalmente, afirma que al reconocer estas diversas identidades los ecuatorianos están siendo partícipes de una continuidad cultural (Mullo, 2009, pp. 16-25).

Para finalizar, la música popular tradicional del Ecuador utiliza elementos musicales que pertenecen a sus raíces y a otras regiones. Así pues, por lo dicho anteriormente la intención de Juan Esteban Cordero no era categorizar sus obras dentro de la música popular tradicional sino, reflejar el sonido de los andes y crear algo propio; sin embargo, los temas *Los andes*, *despedida* y *sensaciones* pueden ser catalogados como música popular o como música académica con sonoridad andina.

### **1.3.2 El sonido andino**

A partir de las investigaciones del músico Juan Mullo (2009) sobre el origen y caracterización de la música andina define los elementos musicales que usa esta sonoridad. También, se presenta los modos que salen de la pentafonía andina y el concepto de la *mishki note*, basados en la tesis de maestría del musicólogo Lenin Estrella (2017) donde realizó entrevistas al músico Quique Sánchez sobre estos elementos.

Primeramente, el estudio de Juan Mullo (2009) menciona que el sonido andino aparece desde la época pre-colonial, con un color musical definido por el entorno que acompañaban a las culturas andinas desde su inicio. Además, este sonido era transmitido por medio de ritmos ancestrales con un tambor o un pingullo (instrumento de viento andino), que pueden ser identificados como los instrumentos más antiguos. Finalmente, el uso de esta sonoridad comenzó a

mezclarse con la música mestiza incorporando ritmos y escalas extranjeras. (Mullo, 2009, pp. 48-49).

Así pues, Mullo presenta las definiciones de los músicos Luis Humberto Salgado y Segundo Luis Moreno mencionando que los sistemas musicales de esta sonoridad iban desde sonidos pentafónicos andinos (cinco sonidos), hasta el sistema tonal funcional europeo (siete sonidos). Esta escala pentafónica se utiliza generalmente en menor con un acompañamiento armónico en tonalidad mayor. Además, añaden que todos estos elementos y sonidos se encuentran presentes en los siguientes estilos como: el yaraví, yumbo, danzante y san Juanito; con la diferencia en su movimiento rítmico (Mullo, 2009, p. 48).

Además, el musicólogo Lenin Estrella cita a Quique Sánchez y explica que el centro de una estética pentafónica dirigida hacia una sonoridad andina más moderna es la utilización de modos que salen de la pentafonía, como los modos neutros y la superposición de intervalos (Estrella, 2017, pp. 23-25).

Asimismo, especifica que las peculiaridades melódicas de estilos ecuatorianos están en la utilización de dos notas de color. En el caso de la escala pentafónica menor la nota de color es la oncena y la séptima es nota de paso; en la escala pentafónica mayor la novena es nota de paso y la trecena es la nota de color, esta última la nombra lloradito por su sonoridad de llanto. Del mismo modo, explica que la escala pentafónica menor se utiliza sobre un acorde mayor (Estrella, 2017, pp. 23-25). La figura 1 ejemplifica los modos salientes de la escala pentafónica mayor y menor; además forma acordes a partir de la superposición de intervalos de estas escalas.

## Modos De la Pentafonía

1 Escala Pentafónica Mayor



2 Modo Pentafónico Neutro



3 Modo Pentafónico menor



4 Modo Pentafónico Neutro 1



5 Escala Pentafónica menor



6 Ejemplo de las posibilidades armónicas basadas en la superposición interválica



Figura 1: Modos pentafónicos y combinaciones armónicas.

Por otro lado, explica la utilización de la *mishki note* usando un acorde dominante en la armonía con la tercera menor en la melodía obteniendo un  $V7\#9$  esta le da un sonido peculiar a la melodía como muestra la figura 2 (Estrella, 2015, p. 25-26).

The image shows a musical score for the piece 'Carabuela'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two measures. The first measure is marked with a chord of A7 and contains the lyrics 'de la ma - nu - ten - ci - ón,'. The second measure is marked with a chord of Dm and contains the lyrics 'por que'. A specific note in the vocal line of the first measure is circled in red. The piano accompaniment consists of a bass line and a treble line with chords.

Figura 2: Análisis Mishky note en la obra *Carabuela*. Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Arauz e interpretaciones editadas. Por Lenin Estrella.

Por otra parte, la obra *Los andes* presenta elementos de esta sonoridad andina en la instrumentación con: quenás, toyo, zampoñas e instrumentos de percusión; también utiliza la escala modo pentafónica menor sobre un acorde mayor y menor en la melodía desde el compás 40, como se observa en la figura 3.

The image shows a musical score for the piece 'Los Andes'. It features a piano accompaniment with a treble and bass line. The key signature has two flats. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 39 and ends at measure 42. The second system starts at measure 43 and ends at measure 46. The piano accompaniment includes chords labeled D5, Am, and D5. A specific melodic phrase in the treble line of the first system is highlighted with a red box. The piano part consists of a bass line and a treble line with chords.

Figura 3: fragmento del tema Los andes, vinculación con la sonoridad andina y uso de la escala modo pentafónica menor en la melodía.

En la parte A del tema *Los andes* la quena lleva la melodía usando la escala modo pentafónico menor. Esta escala está formada por: la raíz que en este caso es La, la tercera bemol es Do, la oncena es Re, la trecena bemol es Fa, y la séptima bemol es Sol. Toda esta melodía es ejecutada en varias secciones del tema, lo que da un color y sonoridad andina en una visión general del tema.

### **1.3.3 La Escala Ecuatoriana**

El musicólogo Lenin Estrella (2017) en su tesis de maestría *Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Arauz* cita al músico Quique Sánchez el cual presenta una postura sobre la escala ecuatoriana, sus conceptos, definiciones y forma; además de el origen y ejecución de esta.

En primer lugar, el músico Quique Sánchez comenta que al estudiar las peculiaridades y obras de la música ecuatoriana se percató que existe una similitud en la sonoridad, denominándola a esta como escala ecuatoriana. (Estrella, 2016).

En segundo lugar, expone que la escala ecuatoriana proviene de la música indígena especialmente de la sierra y de lo occidental europeo español. Por lo tanto, ejemplifica la forma de ejecutar esta escala con nueve sonidos ascendentes y cinco descendentes pentafónicos (Estrella, 2016, pp. 26-27). La figura 4 presenta como está conformada la escala ecuatoriana.



### La Escala Ecuatoriana



Figura 4: La escala ecuatoriana. Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Arauz e interpretaciones editadas. Por Lenin Estrella.

Finalmente, el musicólogo Lenin Estrella (2017) en su tesis de maestría presenta posturas de artistas sobre esta escala, definiéndola como aproximaciones cromáticas y combinaciones entre la escala menor y la pentafonía; sin embargo, Sánchez expone que la escala ecuatoriana no utiliza aproximaciones debido a que estas notas se prolongan y aparecen en tiempos fuertes. (Estrella, 2016, pp. 26-27).

Por otro lado, en las obras de análisis no hay una vinculación específica con la utilización de esta escala ecuatoriana debido a que según Quique Sánchez se ejecuta primero de forma ascendente por los nueve sonidos y descendente por los cinco sonidos. Sin embargo, se utilizará esta escala como recurso compositivo en las obras inéditas.

A continuación, se explica características de estilos influenciados por la música andina.

## 1.4 Características de géneros influenciados por la música andina

Según Pablo Guerrero existen estilos influenciados por la música andina indígena de la sierra y combinados con características de la música occidental europea. Así pues, revisa las teorías propuestas por investigadores y compositores acerca del Yaraví y el San Juanito (Guerrero, 2002, p. 106).

### 1.4.1 Yaraví

En el libro *Enciclopedia de la música ecuatoriana* Pablo Guerrero sostiene que El yaraví es un género muy importante dentro de la música ecuatoriana, pues posee características rítmicas y melódicas presentes en otros géneros musicales mestizos y de influencia indígena. A esto lo denomina *yaravización*, que es la adaptación de la pentafonía andina a un ritmo más tranquilo y lento. También el yaraví muestra una similitud con el albazo y este se desencadena en la bomba, el capishca, el cachullapi, entre otros (Guerrero, 2002, p. 106).

Primeramente, el compositor ecuatoriano Sixto María Durán menciona que el yaraví es melancólico, con tempo lento y composición cuadrada. Con respecto a la forma presenta el tema A y tema B repitiendo cada uno, y la melodía en pentafónico menor (Guerrero, 2002, p. 106).

Así mismo, Luis Humberto Salgado percibe al yaraví como de vals indo-andina, con movimiento *larghetto*. Divide al Yaraví en: indígena con melodía en pentafonía menor y métrica binaria en 6/8; criollo, con melodías en escala pentatónica menor y métrica ternaria  $\frac{3}{4}$  (Mullo, 2005, pp. 45-47).

Además, Juan Mullo menciona que es un canto-lamento prehispánico apropiado de elementos culturales indígenas. Presenta las melodías con lenguaje pentafónico, métrica entre lo binario y ternario. De la misma forma que Luis Humberto Salgado lo divide como yaraví indígena y criollo (Mullo, 2005, p. 53).

Por otro lado, el yaraví *Puñales* se interpretó por el Dúo Benítez en 1939 con movimiento lento y el discurso musical está dentro del esquema pentafónico con

sentimiento dramático. En la figura 5 muestra una adaptación de esta obra para piano por Fidel Pablo Guerrero y transcrita por César Santos (Panchi, 2012, p.16).

*Puñales*  
Yaraví

Ulpiano Benítez Endara  
(Ecuatoriano, ca. 1872-s. XX)

Mi vi - das - cual ho - ja  
 Llo - ran - do mis po - cas  
 se - ca que va - ro dan - des - el man - do, que va - ro dan -  
 di - chas can - tan - do mis des - ven - tu - ras can - do ras  
 des - el man - do, No  
 des - ven - tu - ras Ca -  
 tie - ne nin - gún coe - so - lo no tie - ne nin - gún ha -  
 mí - no sin ram - bo cise - ro su - frim - des - ta - en gel he -  
 la - go por e - so - cian - do me  
 ri - da yul fin meña de dar la

Figura 5: Partitura Puñales de Ulpiano Benítez. Tomado de Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo. (Tesis de maestría).

En la figura 5 la obra puñales se plantea en tres partes. El tema A, se caracteriza por dos frases propuestas sobre movimientos armónicos Im – III – VI – V – Im en tonalidad de Re menor. El tema B está en tonalidad menor con frase melódica

en ocho compases. Finalmente, el tema C tiene dos frases que primeramente está en la tonalidad original, para seguir a Sol menor, Fa mayor y resolver con una frase en la tonalidad original (Panchi, 2012, p. 33).

Para concluir, la obra que presenta una relación con el yaraví es *Despedida* de Juan Esteban Cordero compuesta en el año 1990. En la parte A la melodía se mueve en una escala modo pentafónico neutro en do, utiliza la trecena bemol sobre un acorde menor y la rítmica está en tempo lento, en el siguiente gráfico se puede notar estas características.

Juan Esteban Cordero

The image displays a musical score for the piece "Despedida" by Juan Esteban Cordero. It consists of three systems of music, each with a piano part and a Pno. (Piano) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as "♩ = 60".

The first system (measures 1-5) features a piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked with *mf* and includes a red box highlighting measures 3-5. Above the red box, the text "Fa(9)" is written, and below it, "legato" is written. The Pno. part is marked with *mf* and includes a red box highlighting measures 3-5. The second system (measures 6-11) features a piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked with *mf* and includes a red box highlighting measures 7-10. The Pno. part is marked with *mf* and includes a red box highlighting measures 7-10. The third system (measures 12-17) features a piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked with *f* and includes a red box highlighting measures 13-16. The Pno. part is marked with *ff* and includes a red box highlighting measures 13-16. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 6: Obra *Despedida* de Juan Esteban Cordero, comparación con el yaraví.

### **1.4.2 San Juanito**

Luis Humberto Salgado define como una danza con métrica binaria en un compás de  $2/4$  conceptualizado en *allegro*, presenta un estribillo que divide en dos formas parte A y B. Juan Mullo sostiene que los san juanes de Otavalo y Cayambe presentan métricas binarias y ternarias como  $2/4+1/4$  o  $2/4+6/8$  (Mullo, 2009, pp. 52-63).

Para concluir, El concepto de las obras de Juan Esteban Cordero y las características de la sonoridad andina, presentan recursos compositivos para la creación de nuevas obras y vincular con la sonoridad Andina. En el siguiente capítulo analiza las obras de estudio con el objetivo de tener recursos compositivos melódicos y de forma.

## Capítulo 2: Análisis compositivo, melódico y formal

En el segundo capítulo analiza las obras *Sensaciones*, *Despedida* y *Los andes*, pertenecientes a la banda sonora del filme *Sensaciones*. Así pues, estudia al musicólogo Juan Francisco Sans (s.f) quien presenta elementos del análisis shenkeriano sobre el motivo; el cual divide en elaboración, alteración y tratamiento. Seguidamente, revisa la oración musical basado en el trabajo del investigador Alejandro Martínez (2012) sobre el músico William Caplin, quien estudia las formas de las unidades musicales según Schoenberg. Además, este trabajo expone el análisis de macro forma referente al texto *Musical form, forms formenlehre* escrito por Willian caplin (2010). Finalmente, estudia los recursos compositivos de las obras elegidas según los libros: *Tratado práctico de armonía* de Rimsky-Korsakov (2009) y *Cómo escribir música popular* de Guillo Espel (2004).

### 2.1 Análisis de motivo (elaboración, alteración y tratamiento).

El músico Juan Sans explica el concepto shenkeriano sobre el motivo, el cual inicia la frase musical con una nota que conforma la triada de la tónica llamada cortons; además, el movimiento melódico se origina a partir de las disminuciones (notas de adorno) y de la línea fundamental (movimiento del motivo que abarca toda la obra). En este caso analiza los motivos según su construcción, que consiste en la elaboración del motivo, alteración y tratamiento del mismo. De esta manera, obtiene la caracterización de las melodías de Juan Esteban Cordero. (Sans, pp. 2-3).

#### 2.1.1 Elaboración del motivo

Principalmente, estudia a Sans (s.f) sobre el análisis shenkeriano en cuanto a las disminuciones, que son: notas de paso (P), bordaduras (B) y salto constante (SC). Las notas de paso se clasifican en: directa (por grado conjunto) e indirecta (uso de bordaduras y saltos constantes); las bordaduras clasifica en: completa (superior e inferior) e incompleta (Sans, pp. 2-3).

Asimismo, utiliza la variación (V) que es la elaboración y transformación de estas notas de adorno. También añade elementos como la célula principal (C) y nota principal (NP) para la comprensión del motivo (Sans, pp. 2-5). A continuación, la figura 7 muestra un ejemplo de la elaboración del motivo.

Notas de paso (P)

Célula principal (C)

Bordaduras (B)

Nota principal (NP)

Salto constante (SC)

variación (V)

### 2.1.1.1 *Los andes*

Figura7: Elaboración del motivo en el tema *Los andes*.

En la figura 7 el compás cinco del tema *Los andes* la melodía se construye alrededor de dos notas principales que son: la tercera (Fa) del I grado Rem y la segunda sobre la nota Sol que es la raíz del IV grado menor. Además, muestra el uso de tres células principales con notas de paso para unir a las notas principales. En las células rítmicas presenta el motivo compuesto por notas principales en blancas y con notas de paso; primero en tresillo y posteriormente en semicorcheas. En la tercera frase repite el motivo pero añade una variación a la raíz del grado I menor, siendo esta la quinta de la nota principal y se caracteriza por empezar en el segundo tiempo. Finalmente, en la armonía el motivo se mueve alrededor de la obra por el grado I menor y el grado IV menor.

2.1.1. 2 *Despedida*

The image shows a musical score for the piece 'Despedida'. It consists of two staves: a piano accompaniment (bottom) and a violin part (top). The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part starts with a dynamic marking of *mf* and a *rit.* marking. The violin part starts with a dynamic marking of *mf* and a *rit.* marking. The score is divided into four measures. The first measure has a *rit.* marking. The second measure has a *rit.* marking and a *legato* marking. The third measure has a *rit.* marking. The fourth measure has a *rit.* marking and an *a tempo* marking. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a *rit.* marking. The violin part features a melodic line with a *rit.* marking. Annotations include yellow circles around specific notes in both parts, green circles around notes in the violin part, and a red circle around a note in the violin part. A blue box highlights the first two measures of the violin part. A red double-headed arrow is placed below the third measure of the violin part. A red double-headed arrow is placed below the fourth measure of the violin part. The piano part has asterisks under the first, second, and third measures. The violin part has asterisks under the first, second, and third measures. The piano part has a *rit.* marking under the first measure. The violin part has a *rit.* marking under the first measure. The piano part has a *rit.* marking under the second measure. The violin part has a *rit.* marking under the second measure. The piano part has a *rit.* marking under the third measure. The violin part has a *rit.* marking under the third measure. The piano part has a *rit.* marking under the fourth measure. The violin part has a *rit.* marking under the fourth measure. The piano part has a *rit.* marking under the first measure. The violin part has a *rit.* marking under the first measure. The piano part has a *rit.* marking under the second measure. The violin part has a *rit.* marking under the second measure. The piano part has a *rit.* marking under the third measure. The violin part has a *rit.* marking under the third measure. The piano part has a *rit.* marking under the fourth measure. The violin part has a *rit.* marking under the fourth measure.

Figura 8: Elaboración del Motivo en la obra *Despedida*.

En la figura 8 en la parte A del tema *Despedida* el motivo principal se ejecuta alrededor de la raíz y quinta del acorde F#m7. Además, utiliza apoyaturas al concluir cada frase resolviendo a las notas del acorde como a la tercera y a la raíz. En cuanto al ritmo, la frase principal desarrolla en una figura de tresillo, que ejecuta con las notas características fa# y do#. De esta forma se mantiene la misma figura rítmica de la mano izquierda del piano en todo el tema.



### 2.1.1.3 Sensaciones

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sx. T.), Piano (Pno.), and Contrabass (C.B.). The score is in 4/4 time and B-flat major. The Saxophone part features a melodic motif in the first two measures, which is then transposed up a fourth in the next two measures. Annotations include a blue box around the first two measures, a red circle around a triplet in the first measure, and a yellow circle around a note in the second measure. The Piano part has a 'pp' dynamic marking and a rhythmic accompaniment. The Contrabass part is mostly silent.

Figura 9: Elaboración del motivo en la obra *Sensaciones*.

En la figura 9 la parte A de la obra *Sensaciones* presenta motivos melódicos recurrentes en toda la obra. Esta frase principal se repite transponiendo una cuarta ascendente de la original. También, presenta las notas de paso con trisillos de semicorcheas para así resolver a las notas principales que aparecen en los tiempos fuertes.

### 2.1.2 Alteración del Motivo

En la alteración o variación del motivo según Sans s.f), repite el motivo principal modificándolo con respecto a la armonía y estructura del tema. Además, reconoce los elementos más importantes del motivo para omitir notas de paso, ornamentos, entre otros y así acoplar la armonía y melodía al nuevo motivo (Sans, pp. 2-5). Por otro lado, los términos que utiliza para el análisis gráfico son:

Motivo principal (MP)

Alteración melódica (AM)

Alteración rítmica y melódica (ARM).

## 2.1.2.1 Los andes

The image shows a musical score for 'Los Andes'. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. A red box highlights a melodic phrase in the vocal line (measures 4-8) marked '(MP)'. A green box highlights a melodic phrase in the vocal line (measures 10-14) marked '(ARM)'. A blue box highlights a melodic phrase in the vocal line (measures 10-14) marked '(AM)'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'a tempo', 'rubato', 'rit', 'p', 'ff', 'pp', 'f', and 'subito p'. Chord symbols Dm, Gm, F, Dm, and Cm are present below the piano part.

Figura 10: Alteración del motivo en la obra *Los andes*.

En la figura 10 la parte A de la obra *Los andes* varía la melodía un tono arriba y repitiendo la figura rítmica. Seguidamente, en la nueva frase presenta una alteración rítmica con la misma curva melódica aproximándose a las notas de la melodía principal.

### 2.1.2.2 Despedida

The image displays a musical score for the piece 'Despedida'. It consists of two systems of music. The first system is for the Piano, with a tempo marking of quarter note = 60. The right-hand part (treble clef) features a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes, and ending with a dotted quarter note. This section is annotated with '(MP)' in red, 'F#m7(9)', 'rit.', and 'a tempo'. The left-hand part (bass clef) provides accompaniment with a 'mf' dynamic and a 'legato' marking. The second system is for the Piano Solo (Pno.), starting at measure 6. It shows a variation of the melodic motif with a blue box highlighting a specific phrase and a red curve indicating the melodic contour. This section is annotated with '(ARM)' in blue.

Figura 11: Alteración del motivo en la obra *Despedida*.

En la figura 11 en la parte A de la obra *Despedida* varía la rítmica del motivo principal, en esta nueva frase anticipa la melodía al añadir notas largas y al final cambia la duración de estas. Además, la curva melódica se usa sobre todo el tema conservando las notas principales.

### 2.1.2.3 Sensaciones

The image displays a musical score for the piece 'Sensaciones'. It is divided into two systems. The first system includes parts for Saxophone (Sx. T), Piano (Pno.), and Contrabass (C.B.). The piano part in the first system is highlighted with a red box. The second system starts at measure 101 and shows an alteration of the motif, with the piano part highlighted by a blue box. The score includes dynamic markings such as (MP) and (ARM), and various musical notations like slurs and accents.

Figura 12: Alteración del motivo en el tema *Sensaciones*.

En la figura 12 el compás 101 del tema *Sensaciones* presenta un nuevo motivo en el cual conserva las notas principales Re y Do, pero varía las notas de paso tanto en la melodía como en el ritmo. Además, interpreta estas frases respondiendo a la mano izquierda del piano y de esta forma, resuelve a las notas principales de la melodía original.

### 2.1.3 Tratamiento del motivo

Según Sans define al tratamiento como la repetición del motivo. Que pueden ser: exacta (mantiene todos los elementos del motivo original con notas nuevas) y desarrollada (varia y presenta frases nuevas) (Sans, pp. 2-5). Los siguientes gráficos identifican las células principales y su tratamiento, representado por:

- Célula Principal (CP)
- Célula exacta (C)
- Célula variada (CV)

#### 2.1.3.1 Los andes

The image shows a musical score for 'Los andes'. The top system (measures 5-8) features a vocal line with two red boxes: one labeled '(CP)' covering measures 5-6, and another covering measures 7-8. The piano accompaniment is shown below. The second system (measures 9-12) shows a vocal line with a purple box labeled '(C)' around measure 10 and a blue box labeled '(CV)' around measure 12. The piano accompaniment includes markings such as 'a tempo', 'rubato', and 'rit.'.

Figura 13: Tratamiento del motivo en la obra *Los andes*.

En la figura 13 en la parte A de la obra “*Los andes*” conserva la célula con el mismo motivo rítmico en un tono más arriba. En el compás 14 expone el final de la frase con figuras de corcheas para resolver a la nota principal (Sol) y semicorcheas (notas de paso Re y Fa) para variar a la célula con respecto a la primera y llegar a la nota principal (Sol).

### 2.1.3.2 Despedida

The image displays a piano score for the piece 'Despedida'. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 11, shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A red box labeled '(CP)' highlights the first two measures (11-12), which contain the notes F4, E4, D4, and C4. A blue box labeled '(CV)' highlights measures 15-18, where the same notes (F4, E4, D4, C4) are repeated but with a different rhythmic pattern and a longer duration. The second system, starting at measure 18, continues the piece with various dynamics and articulations, including accents and a forte (f) dynamic.

Figura 14: célula principal y célula variada en la obra *Despedida*.

En el tema B de la obra *Despedida* la célula variada aparece manteniendo las mismas notas (Fa, Re, Do, Si) pero repitiendo notas y con diferente rítmica; de esta forma prolongando la duración del motivo y resuelve en la nota Do.

### 2.1.3.3 Sensaciones

(CP)

(C)

(CV)

Figura15: célula principal, desarrollo de la célula y célula variada en la obra *Sensaciones*.

En el compás 69 de la obra *Sensaciones* el tratamiento de la melodía pasa por el desarrollo de la célula quitando las notas (Si, Do) y aumenta figuras rítmicas en el compás 71; esto con el fin de resolver en la misma nota principal de la célula original. Seguidamente, varía la célula ocupando otras notas musicales acortando las notas y sin abandonar la misma curva melódica.

## **2.2 Análisis formal**

Seguidamente, revisa la oración musical basado en el trabajo del investigador Alejandro Martínez (2012) sobre el músico William Caplin, quien estudia las diferentes combinaciones fraseológicas en la melodía por medio de la oración musical según Schoenberg. Además, este trabajo expone el análisis de macro forma referente al texto *Musical form, forms for menlehre* escrito por William Caplin (2010).

### **2.2.1 La oración musical**

Musicalmente, la oración está conformada por tres aspectos importantes. En primer lugar está la presentación que, según Martínez (2012) puede estar representado de tres formas: pregunta-respuesta (relación tónica – dominante u otro patrón); secuenciación (transponer a otro grado la segunda idea) y repetición de la idea principal. En segundo lugar, está la continuación que, según Martínez, existen tres variantes:

- la primera forma es la 3era repetición de la idea básica o principal;
- la segunda es la mini oración que presenta agrupaciones rítmicas a mayor densidad (igualmente la melodía es tomada de la idea principal).

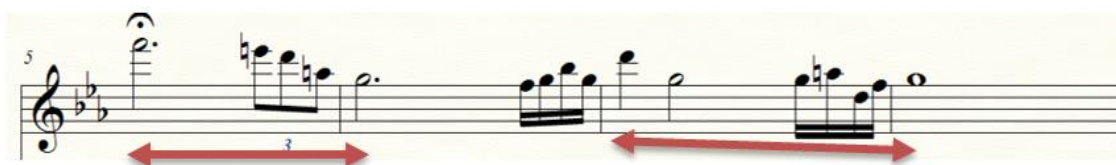
Por último, está la resolución del motivo a través de una cadencia (Martínez, 2012, pp. 2-15).

A continuación, la figura 16 muestra el análisis de la oración en las obras estudiadas.



### 2.2.1.1 *Los andes*

**Presentación: idea básica, repetición.**



**Continuación: repetición y mini oración.**

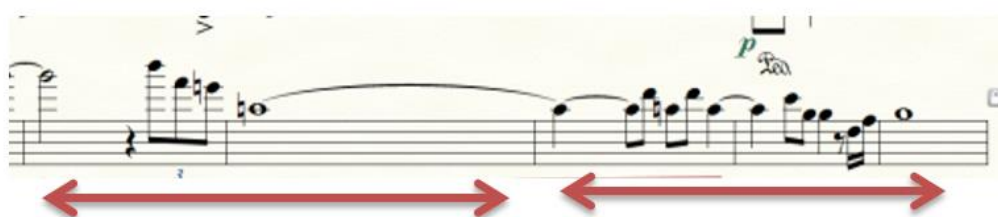


Figura 16: análisis de la oración en la obra *Los andes*.

En la parte A de la obra *Los andes* compuesto por Juan Cordero la presentación contiene la idea básica o pregunta representada con las notas (blanca con punto y tresillos de corcheas); la respuesta o repetición presenta dos motivos en semicorcheas (notas de paso), en blanca y redonda (notas principales). Seguidamente, la continuación presenta la repetición del motivo principal pero exponiéndola un tono arriba; también contiene una mini oración que responde a la repetición del motivo con figuras rítmicas en corcheas y semicorcheas resolviendo a la nota principal (sol).

### 2.2.1.2 *Despedida*

**Presentación: pregunta y respuesta.**

**Continuación: Repetición.**

Figura 17: análisis de la oración en la obra *Despedida*.

En la parte A de la obra *Despedida* la presentación muestra el motivo compuesto por una pregunta en corcheas con las notas principales (fa, do); la respuesta expone la melodía con la misma figura, pero añade una bordadura para llegar a la nota principal do. Seguidamente, en la continuación presenta la repetición del motivo con la diferencia que al final de la frase la bordadura utiliza corcheas prolongando la resolución a la nota principal do.

## Resolución: mini oración y resolución

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins at measure 11 and the second at measure 18. Both systems are in G major (one sharp) and 3/4 time. Red arrows are drawn across the notes in both systems, indicating the resolution of phrases. In the first system, a 'ff' dynamic marking is present. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 18: análisis de la oración en *Despedida*.

Por otro lado, en la parte A de la obra *Despedida* la resolución se expone con mini oraciones compuestas por figuras de corcheas y negras en las notas (fa#, re) para resolver en la nota principal sol#.

### 2.2.1.3 Sensaciones

**Presentación: idea básica, repetición.**

**Continuación: repetición y mini oración.**

**Resolución: repetición y resolución**

Figura 19: análisis de la oración musical en el tema *Sensaciones*.

En la parte B de la obra *Sensaciones* la oración musical conforma la presentación en el cual la idea básica contiene figuras en negras y relación con la tónica; la continuación presenta la repetición del motivo pero añade figuras de corcheas manteniendo las notas principales (fa, do). Finalmente resuelve el motivo con nuevas figuras melódicas en el que termina con notas de paso descendentes para llegar a do y así dar paso a una nueva sección.

### 2.2.2 Análisis de Macro-forma

En el texto *Musical form, forms formenlehre*, Caplin (2010) plantea la teoría de la forma en la que involucra conceptos generales como la organización, estructura, patrones, funciones y jerarquía. También, habla sobre las diversas formas de estructurar una obra como la forma de canción, sonata, rondó y concierto. Estas estructuras se pueden relacionar con géneros de distintos periodos y con estilos musicales tradicionales (Caplin, 2010, p. 21-23).

De esta manera, al relacionar la forma con un estilo en específico se puede hablar de nuevos términos, conocidos como partes de la forma. Estas partes son la frase, idea enunciado, repetición, secuencia y sección; seguidas por parámetros de la forma como el motivo, ritmo, melodía, armonía, cadencia y textura (Caplin, 2010, p. 21-23)

Además, Caplin (2010) separa la estructura por niveles en forma jerárquica y los divide por periodos de tiempo; estos tiempos son definidos como la capacidad de percibir dónde comienza una sección, dónde produce su desarrollo, y dónde termina este. Finalmente, compara las relaciones entre dichos periodos. Los términos usados en este análisis son los siguientes:

- Introducción.
- Exposición.
- Tema Principal
- Transición
- Tema subordinado
- Antecedente y consecuente
- Desarrollo
- Cierre sección
- Resolución
- Re-exposición

- Coda.

(Caplin, 2010, p. 21-23)

A continuación, se presenta el análisis estructural de los temas seleccionados, según los ejemplos presentados por Caplin (2010); lo cual ayuda a la comprensión y diferenciación de cada parte del tema.

### 2.2.2.1 Los andes

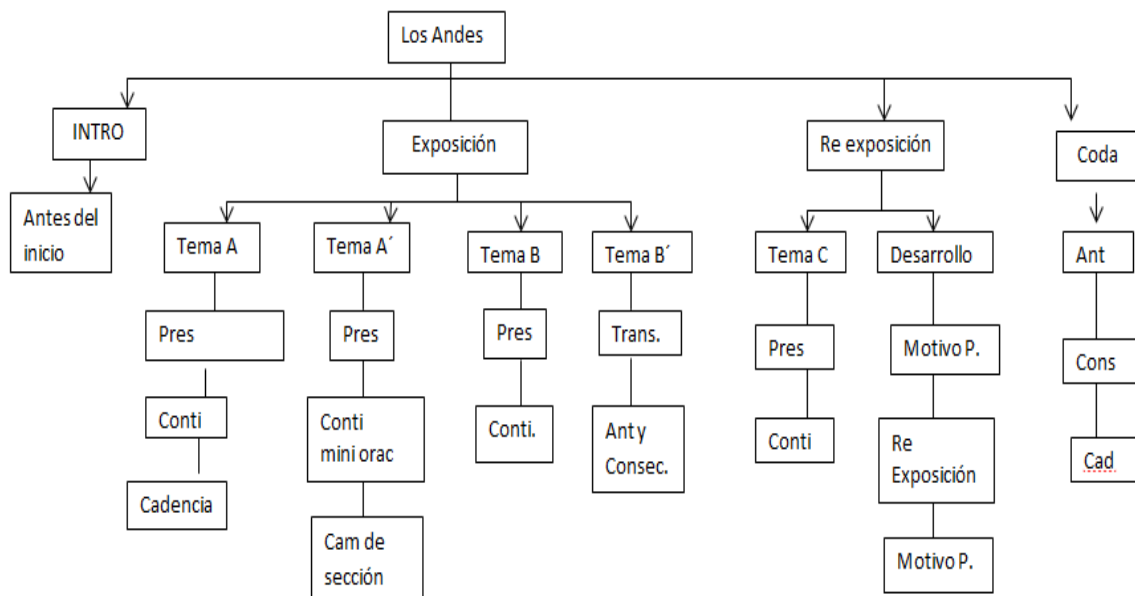


Figura 20: Análisis formal de la estructura en la obra *Los andes*.

En la figura 20 de la obra *Los andes* el análisis muestra una anticipación en la introducción o una preparación por medio de técnicas como rubato, calderones y notas de paso que resuelven en la nota principal; así llega a la primera parte de la exposición principal y motivo principal. Este motivo se posiciona a lo largo del tema A y A'; para utilizar la misma nota principal en un tema B, con más densidad rítmica en el acompañamiento del piano.

En la parte C, utiliza un motivo como presentación y una continuación del mismo para llevar la obra a un desarrollo el cual contiene las ideas melódicas de la parte C. Para concluir la obra utiliza motivos de la introducción utilizando retardos.

### 2.2.2.2 Despedida

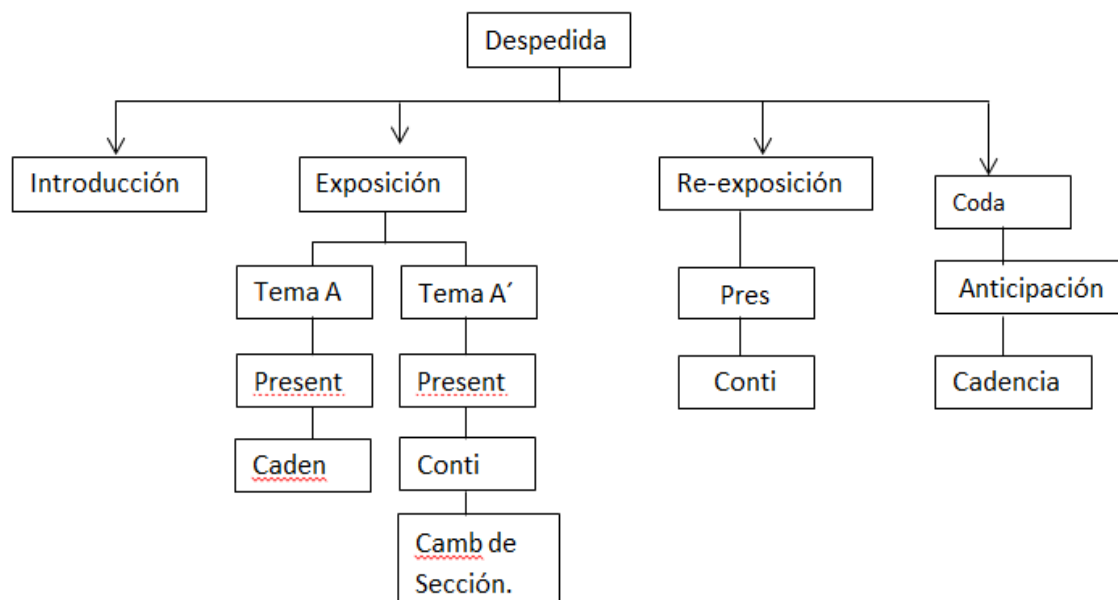


Figura 21: análisis formal de la estructura en la obra *Despedida*.

En la figura 21 la obra *Despedida* la introducción gira alrededor de un movimiento melódico principal que ejecuta la mano izquierda del piano. Seguidamente, la exposición muestra en la parte A una melodía principal junto al ostinato que lleva la mano izquierda, cuyo periodo de tiempo concluye con una cadencia. Este movimiento se expone nuevamente en el tema A' con una pequeña variación al final de la frase. En la re-exposición, el motivo aparece como una transición corta para llegar a la coda; finalizando la melodía con dinámicas de expresión para concluir la frase final.

### 2.2.2.1 Sensaciones

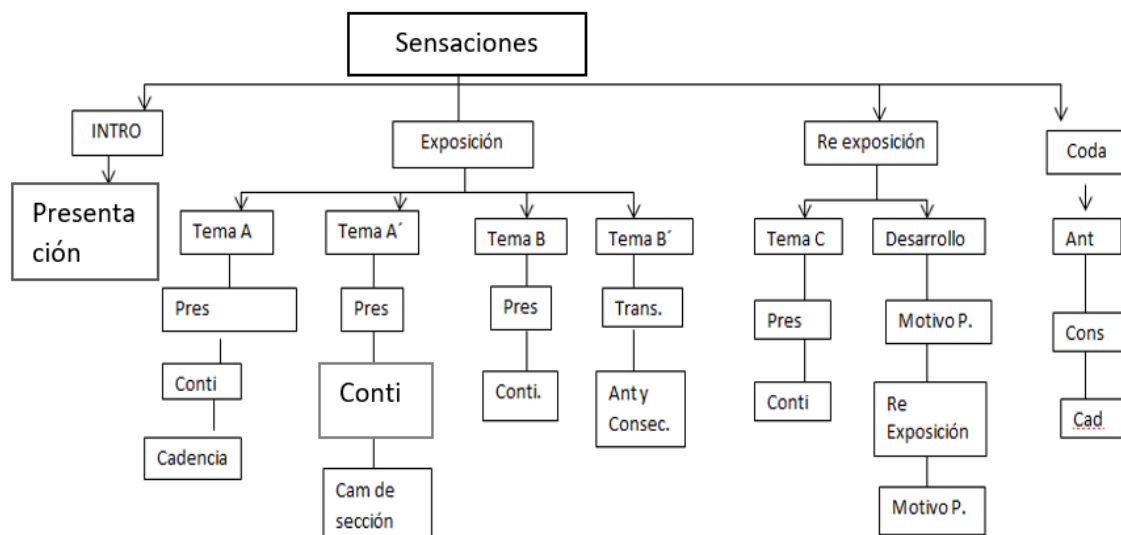


Figura 22: análisis formal de la estructura en la obra *Sensaciones*.

Como muestra la figura 22 en la obra *Sensaciones* la introducción empieza con el saxo tenor el cual presenta una melodía seguida de tambores. En la parte A, expone la misma melodía expresada con la voz de Carmen Grijalva; y en la parte A' junto al piano. En la parte B aparece la variación de la melodía principal ejecutada con quena para exponerla con la voz en el tema B'. La re-exposición es todo un desarrollo de la misma melodía con preguntas y respuestas entre todos los instrumentos, para terminar con un solo del saxo tenor. “*Sensaciones*” es un ejemplo de la utilización de la misma melodía sobre todo el tema, pero variada y con diferentes recursos que la hacen sentir bella y pura cada vez que un nuevo instrumento la expone.



## **2.3 Análisis de recursos compositivos**

Este análisis presenta las definiciones de algunos recursos compositivos utilizados en los tres temas de estudio. Se basa en el libro *Tratado práctico de armonía*, escrito por Rimsky-Korsakov (2004). También, reconoce las principales características de las apoyaturas, bordaduras y la expansión melódica gracias al estudio del musicólogo Guillo Espel (2009). Así pues, caracteriza cada recurso compositivo que aparece en las composiciones de Juan Cordero.

### **2.3.1 Notas de Paso**

Las notas de paso son aquellos sonidos que aparecen de dos formas en los momentos débiles del compás. La primera forma ocurre en los espacios que existen entre dos notas de la melodía, que se pueden clasificar en diatónicas y cromáticas. En las diatónicas se coloca una nota de paso cuando hay una distancia de tercera entre dos sonidos y dos notas de paso cuando hay una distancia de cuarta entre dos sonidos; en las cromáticas se pueden usar entre dos sonidos propios de la melodía y también entre dos notas de paso diatónicas.

Por otro lado, en la segunda forma la nota de paso aparece en los espacios que existen entre un acorde y otro; en ellos se puede colocar notas de paso de dos o más veces llamadas dobles, triples y así simultáneamente. La regla observada para este uso de notas de paso a dos voces es que deben tener un movimiento de terceras, sextas paralelas o tener un movimiento contrario. (Rimsky-Korsakov, 2004, pp. 38-39).

Los siguientes gráficos analíticos presentan el uso de estos recursos mencionados en las composiciones de Cordero.

### 2.3.1.1 *Los andes*

Notas de paso: Dobles y Diatónica.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Los andes'. It consists of three staves. The top staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a series of chords: Dm, Gm, F, Dm, Cm. The notes between these chords are marked with red circles, highlighting double passing notes (double chromaticism) and diatonic passing notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and performance directions like *a tempo* and *rubato*. A triplet of eighth notes is also indicated in the lower part of the accompaniment.

Figura 23: análisis de recursos compositivos en la obra *Los andes*.

Como muestra la figura 23 en la obra *Los andes* del compositor Juan Esteban Cordero utiliza las notas de pazo dobles (aparece en los espacios que existen entre un acorde y otro); este recurso es característico en esta obra ya que se presenta en el acompañamiento del piano en la parte A y B. Por otro lado, utiliza las notas de paso diatónicas (nota que aparece en una distancia de tercera entre dos sonidos); el cual aparece de la misma forma en el acompañamiento del piano, pero con la característica de llevar la contra melodía.

### 2.3.1.2 *Despedida*

Notas de paso: diatónicas entre un intervalo de cuarta.

Figura 24: análisis de recursos compositivos en la obra *Despedida*.

Como muestra la figura 24 en la obra *Despedida* del compositor Juan Cordero utiliza las notas de paso diatónicas entre un intervalo de cuarta (dos notas de paso en una distancia de cuarta entre dos sonidos); este recurso aparece en la melodía principal de la obra y en todo el desarrollo de la misma.

### 2.3.1.3 Sensaciones

Notas de paso: diatónicas entre un intervalo de cuarta.

The image shows a musical score for the piece 'Sensaciones'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled 'Sax.' and is also a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Both staves have a '6' above the first measure. In the top staff, the melody consists of several notes, with a red circle highlighting a passing note (a quarter note) between two notes of a fourth interval. In the bottom staff, the saxophone accompaniment features a triplet of eighth notes in the third measure, also highlighted with a red circle.

Figura 25: análisis de recursos compositivos en la obra *Sensaciones*.

Como muestra la figura 25 en la obra *Sensaciones* del compositor Juan Cordero utiliza las notas de paso diatónicas entre un intervalo de cuarta (dos notas de paso en una distancia de cuarta entre dos sonidos); este recurso aparece en la melodía principal de la obra resolviendo a la nota principal y orquestada con la quena y el saxo tenor.

### 2.3.2 La apoyatura

Según Guillo Espel (2004) define a la apoyatura como nota musical que adorna a la melodía y resuelve o se liga a la nota principal. Se representa con una corchea pequeña y en su plica una línea cruzada pues no tiene duración específica, sino forma parte de la nota principal. Por otro lado, la apoyatura que no aparece como adorno, pero si en un tiempo fuerte resuelve por grado conjunto en el tiempo débil (Espel, 2004, pp. 60-61).

### 2.3.2.1 Los andes

The image displays a musical score for the piece "Los andes". It consists of three systems of staves. The top system features a Quena part on a single staff and a Piano part on two staves. The middle system features a Pno. part on two staves. The bottom system features a Pno. part on two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *rubato*, *p*, *a tempo*, and *rit*. Red boxes highlight specific musical phrases in the piano accompaniment, including a triplet in the upper right of the first system and a rhythmic pattern in the lower left of the second system.

Figura 26: utilización de apoyaturas en la obra *Los andes*.

Como muestra la figura 26 en la obra *Los andes* utiliza la bordadura adornando a la contra melodía que ejecuta el piano en la parte A; también ejecuta este recurso en la mano izquierda del piano elaborando un patrón de acompañamiento sobre toda la parte A y B.

### 2.3.2.2 Despedida

The image displays a musical score for the piece 'Despedida'. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'Piano' and includes a tempo marking of quarter note = 60, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 6/8. The music is marked with dynamics such as *mf* and *legato*, and includes performance instructions like *rit.* and *a tempo*. The second system is labeled 'Pno.' and the third is also labeled 'Pno.'. Red boxes highlight specific instances of grace notes used in the accompaniment, particularly in the bass line, where they serve to connect and resolve phrases.

Figura 27: utilización de apoyaturas en la obra *Despedida*.

En la figura 27 de la obra *Despedida* muestra el uso de este recurso en el acompañamiento del piano adornando y ligando a las notas de la melodía; lo cual es algo característico de esta obra pues lleva este patrón sobre todas las partes. Además, utiliza las apoyaturas al final de cada frase resolviendo a una nota principal del motivo.

### 2.3.2.3 Sensaciones

Figura 28: utilización de apoyaturas en la obra *Sensaciones*.

En compas 87 y 88 de la obra *Sensaciones* aparece la apoyatura en un tiempo fuerte que resuelve por grado conjunto en el tiempo débil a la nota principal re; en la obra usa este recurso en la re-exposición como contra melodías y al final de cada frase principal.

### 2.3.3 La bordadura

Según Guillo Espel, las bordaduras son usadas para dar interés rítmico al movimiento melódico. En un inicio, Espel sostiene que estas rodean a la nota melódica, ubicándolas cromáticamente o por grados conjuntos. El uso cromático es el más frecuente, debido a la fuerte resolución de semitonos que posee. Además, clasifica su uso de dos formas: superior cuando resuelve de forma ascendente, e inferior cuando resuelve de forma descendente.

De esta manera, se obtiene el adorno requerido para la melodía (Espel, 2004). En los siguientes análisis se observa el empleo de este recurso en el movimiento melódico, y en su patrón de acompañamiento.

### 2.3.3.1 Los andes

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Los Andes' by Juan Cordero. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 17-20) shows a melody in the treble clef with dynamic markings *mf* and *mp*, and a bass clef accompaniment with *pp* and *mf*. The second system (measures 21-23) features a melody in the treble clef with a *f* dynamic and a bass clef accompaniment. The third system (measures 24-26) shows a melody in the treble clef and a bass clef accompaniment with a *f* dynamic. Green boxes highlight specific melodic phrases in the treble clef of measures 18, 19, 20, 22, and 24, illustrating the use of ornaments (bordaduras) as described in the text.

Figura 29: uso de bordaduras en melodías y acompañamiento de la obra *Los andes*.

Como muestra la figura 29 en la obra *Los andes* del compositor Juan Cordero primeramente utiliza una bordadura ascendente por grado conjunto que resuelve a la nota Sol; seguidamente utiliza este mismo recurso un tono abajo resolviendo a la nota Fa, estos elementos son usados sobre la barra del compás en la melodía que lleva el piano. Además, lo característico en esta obra es la melodía que ejecuta la quena compuesta por bordaduras descendentes, cuya resolución es por semitonos y por grado conjunto a las notas principales como se visualiza en el compás 22 y 24.



### 2.3.3.2 Sensaciones

The image shows a musical score for the piece 'Sensaciones'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. It contains a melody with four measures, each featuring a descending ornament (a beamed eighth-note pair) highlighted by a green box. The bottom staff is labeled 'Sx. T' (Saxophone Tenor) and contains an accompaniment with four measures, each featuring an ascending ornament (a beamed eighth-note pair) highlighted by a green box. The first measure of the accompaniment is marked with a first ending bracket and the number '113'.

Figura 30: uso de bordaduras en melodía y acompañamiento en *Sensaciones*.

The image shows a musical score for the piece 'Sensaciones'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. It contains a melody with three measures, each featuring a descending ornament (a beamed eighth-note pair) highlighted by a green box. The bottom staff is labeled 'Sx. T' (Saxophone Tenor) and contains an accompaniment with three measures, each featuring an ascending ornament (a beamed eighth-note pair) highlighted by a green box. The first measure of the accompaniment is marked with a first ending bracket and the number '115'. The piece concludes with a dynamic marking of *f* (forte).

Figura 31: uso de bordaduras en melodía y acompañamiento en la obra *Sensaciones*.

En la obra *Sensaciones* del compositor Juan Cordero utiliza bordaduras descendentes como notas de paso en la melodía principal que es ejecutada por la quena; además, presenta la bordadura ascendente como contra melodías cuya resolución es por semitonos y ejecutada por el saxo tenor. Todo este elemento aparece en la re-exposición de la obra.

### **Capítulo 3: El retrato de las sensaciones**

Este capítulo presenta el proceso compositivo de *El retrato de las sensaciones*, que abarca el conjunto de cuatro obras inéditas. Comienza con un estudio del escrito de Alan Belkin (1999), sobre los principios fundamentales de la composición musical, especialmente respecto a la forma. De esta manera, se tiene en cuenta estos elementos, importantes en la elaboración del esquema estructural de las composiciones. Posteriormente, se detalla el concepto de cada tema, y se expone el trabajo compositivo.

#### **3.1 Principios fundamentales de la composición musical**

Según Belkin (1999), para comprender los aspectos prácticos de composición con respecto a la forma musical, se comienza por conocer y priorizar la percepción que tiene el ser humano sobre una obra. Además, se debe exponer los requisitos estructurales del inicio, la exposición, el desarrollo, y el final requerido de la composición (Belkin, 1999, pp. 20-30).

##### **3.1.1 Percepción del ser humano sobre una obra**

Belkin sostiene que la percepción auditiva opera de diferente manera sobre los sonidos, dependiendo del tiempo y cómo se presente. Así pues, divide esta percepción en primer plano y secundaria. Dentro de esta división, Belkin (1999) clasifica elementos generales encontrados en la forma musical, como la complejidad, novedad y volumen, que el ser humano percibe inmediatamente. Luego de la percepción viene la definición de unidad y variedad como lo fundamental en una obra artística, para concluir con los elementos estructurales (Belkin, 1999, pp. 20-30).

Al escuchar una melodía o una obra musical completa, uno se da cuenta de no poder prestar la misma atención a todos los elementos percibidos. Es por eso que Belkin (1999) divide a esta percepción en primer plano y secundaria, donde

la primera es textura, melodía, acompañamiento, y semejantes, que llaman más la atención del oyente en un momento de la obra. Mientras que la percepción secundaria es el fondo que contiene la obra. En base a esta división se puede considerar algunos recursos para captar al oyente (Belkin, 1999, pp. 20-30).

Para empezar, dentro del primer plano, Belkin (1999) plantea el recurso de complejidad, que es el elemento melódico con mayor actividad y que toma precedencia a lo largo del tema (Belkin, 1999, pp. 20-30).



Figura 32: muestra de complejidad melódica en la obra *Despedida*.

En la figura 32 a partir del compás 16, la línea melódica sobresale en ritmo y altura frente a las notas del acompañamiento. Seguidamente, como segundo elemento dentro del primer plano existe la novedad, que es el sonido simultáneo de una melodía o acompañamiento dado con sonidos nuevos.

Figura 33: novedad en la composición en el tema *Rapsodie espagnole* de Maurice Ravel.

En este ejemplo dado por Belkin, se ve que la melodía presenta una novedad desde el compás 28. Es algo distinto que da paso a otra sección, con respecto al ostinato que se ha interpretado desde el inicio de la obra (Belkin, 1999, pp. 20-30).

Para finalizar esta clasificación está el volumen o riqueza tímbrica, que es la misma línea melódica interpretada por dos instrumentos distintos (Belkin, 1999, pp. 20-30).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'molto ritenuto' and 'a tempo', with dynamics 'cresc.' and 'f'. The second system is marked '95' and 'L.H.', with dynamics 'f' and 'p'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 34: representación de la riqueza tímbrica en la obra *Concerto for Orchestra* de Béla Bartók.

En la figura 34, se ve la riqueza tímbrica desde el compás 90, donde se distingue la línea principal interpretada por las trompetas, a pesar del acompañamiento de los violines en el mismo registro.

Finalmente, Belkin (1999) habla de la necesidad de unir eficazmente los tres elementos estudiados, para lo cual es importante conocer qué existe en cada parte de la obra musical para poder unirlos de la mejor forma. Así pues, Belkin (1999) presenta las siguientes definiciones.

### **3.1.2 Unidad y variedad musical**

Belkin expone los conceptos de unidad y variedad musical como la piedra angular de una composición, ya que dan continuidad y unidad a distintas partes de la obra. La unidad puede actuar de dos formas, ya sea como flujo de la obra, que es la conexión entre una parte del tema con otra a venir; y también, las asociaciones de rangos amplios y balances entre los instrumentos. Esta definición está relacionada con duración y longitud. Es muy importante asegurarse que el flujo de una obra no se rompa en el cambio de secciones, sin embargo, debe presentar variedad entre ellos (Belkin, 1999, pp. 20-30).

### **3.1.3 Elementos estructurales**

Para Belkin, este estudio sirve para presentar elementos estructurales usados en cada sección de una obra musical, que generalmente aparecen en temas estudiados de Juan Cordero, y además en obras como la *9na sinfonía* de Beethoven, el *Concierto para orquesta* de Bartok, entre otras. A continuación, se observa la participación de estos elementos en cada sección, y así categorizar los recursos usados en obras inéditas (Belkin, 1999, pp. 20-30).

#### **3.1.3.1 La introducción**

La principal función que debe cumplir una introducción es provocar interés en el oyente. Para esto es aconsejable, en tempos lentos, utilizar movimientos melódicos o armónicos más rápidos. La continuación del material introductorio no necesita estar relacionada con la nueva parte del tema, pero sí debe anunciarlo. Para el paso a una nueva sección es habitual utilizar un efecto que resalte la parte final de la introducción (Belkin, 1999, pp. 20-30).

Por ejemplo, usar un *acelerando* en lo rítmico, como en *Concierto para orquesta* de Bartok. En lo armónico, en cambio se puede usar un acorde inestable que

tienda a resolver al siguiente. Por otra parte, en lo dinámico, emplear un crescendo y demás elementos que eleven a la melodía (Belkin, 1999, pp. 20-30).

### **3.1.3.2 La exposición**

En esta sección del tema es importante exponer movimientos melódicos y orquestales que sea memorable para el oyente. Para poder lograr esto lo mejor es utilizar este movimiento sobre una estructura constante y estable. Además, evita cambios melódicos grandes y aprovecha el uso de dinámicas balanceadas. Finalmente, el uso de la simetría y ostinatos ayudan a mantener movimientos repetitivos (Belkin, 1999, pp. 20-30).

### **3.1.3.3 Elaboración/Continuación**

Esta sección es partícipe en la mitad del tema, donde el compositor lleva al oyente a la exploración y conocimiento profundo del tema. Belkin sostiene que las exigencias para esta etapa son muy altas, por ello lo divide en flujo satisfactorio, contraste, suspensión, puntos de referencia y clímax. Los cuales veremos detalladamente a continuación (Belkin, 1999, pp. 20-30).

En el flujo musical satisfactorio, Belkin habla de la prudencia a la hora de exponer algo nuevo, para evitar toda clase de incoherencias. Además, se tiene que llevar continuidad para no perder el movimiento de la obra, y que exista sentido para el oyente con lo que se ha venido escuchando. Para esto se puede aprovechar el uso de las cadencias, porque su aparición en un momento importante da continuidad al oído humano con lo que vendrá después. Es importante presentar algunos ejemplos de cadencias (Belkin, 1999, pp. 20-30).

- Cadencia perfecta: las notas, acordes, dinámicas se unen para enfatizar una resolución.

- Semicadencia: la armonía resuelve de forma clara, mientras que la melodía, ritmo y timbre siguen sin resolver. Un ejemplo es cuando un instrumento presenta un crescendo mientras la orquesta genera un disminuyendo.
- Cadencia de engaño: al tener la sensación culminante que presenta la obra, puede aparecer otro elemento que evite resolver dando una continuidad. Retomando el anterior ejemplo, mientras la orquesta se desvanece, aparece un instrumento que da continuidad.
- Cesura: es una parada repentina en medio de una frase, por ejemplo en *The rake's progress, de Stravinsky, Acto III, Escena I*, donde en medio de ostinatos con notas ligadas aparece un acorde en staccato, dando la sensación de interrupción sin resolución (Belkin, 1999, pp. 20-30).

#### 3.1.3.4 Transición

Belkin la presenta como una sección inestable, que evoluciona y muestra ideas melódicas, cuyo resultado es la unión de otras frases. La transición sirve para preparar una idea nueva sin perder la idea anterior. Para ello se estudiaron los siguientes elementos:

- Evolución gradual, que es un puente utilizado en el cambio de elementos, por ejemplo, no producir cambios entre registro y ritmo al mismo tiempo, lo que permite conocer en qué momento expandir o no la transición.
- Repetición con una variación nueva: consiste en usar una melodía repetida, pero con dirección diferente en su respuesta.
- Anticipación: el compositor presenta algún elemento de la nueva idea musical, puede ser con un contorno melódico, motivo rítmico, entre otros.
- Elisión: la nota final de la anterior idea sirve como nota principal de una nueva melodía.

- Superposición: aprovecha del uso del contrapunto para generar nuevas melodías, mientras la antigua se interpreta.
- Clímax: se usa para generar un nuevo cambio, con el uso de crescendo y demás elementos. (Belkin, 1999, pp. 20-30).

### **3.1.3.5 Contrastes principales**

Según el autor, se usa después de un fragmento largo, para lograr transformación o renovación en la obra. En cambio, en obras pequeñas, se usa como una modulación sutil. Para ocupar contrastes entre secciones se puede emplear las siguientes técnicas:

- Cambio de carácter: motivico, ritmo armónico, orquestal y de registro.
- Cambio en la longitud de las secciones.
- Cambio de la frase. (Belkin, 1999, pp. 20-30).

### **3.1.3.6 Clímax musical**

Alrededor de toda la obra se producen algunos clímax, pero el de mayor prolongación ocurre al final. Este estudio presenta algunos elementos importantes en este tipo de clímax. La intensidad de un clímax va en aumento con respecto a la duración y longitud de este. Los puntos de referencia son diferentes momentos de clímax, bastante importantes, pues ubican al oyente en el momento donde se encuentra el clímax (Belkin, 1999, pp. 20-30).

### **3.1.3.7 Final**

El final de la obra debe presentar al oyente una resolución agradable, por ello el compositor tiene que estar atento a resolver varios elementos como el motivo, ritmo, dinámicas y melodías. En especial, la cadencia debe ser general y ser



presente en la armonía, en la línea melódica, ritmo y dinámica. Belkin concluye con la importancia de resolver fuertemente una obra, y que esta no puede ir después de una novedad, pues resultaría en una continuidad (Belkin, 1999, pp. 20-30).

### **3.2 Composición de la obra Dulce perfume**

En este tema inédito se presenta los siguientes recursos compositivos según lo estudiado, que son: la forma, la oración musical, elaboración del motivo, bordaduras, notas de paso, resolución, el uso de la escala pentafónica, progresión armónica del yaraví en una sección y el uso de los conceptos sobre los principios fundamentales de la composición.

En la parte formal de la estructura del tema *Despedida*, hay la diferencia que en cada sección hay más compases, y el desarrollo se encuentra antes de la re-exposición, presentados en la siguiente figura. Además, es importante mencionar que los instrumentos utilizados son el piano y el chelo.

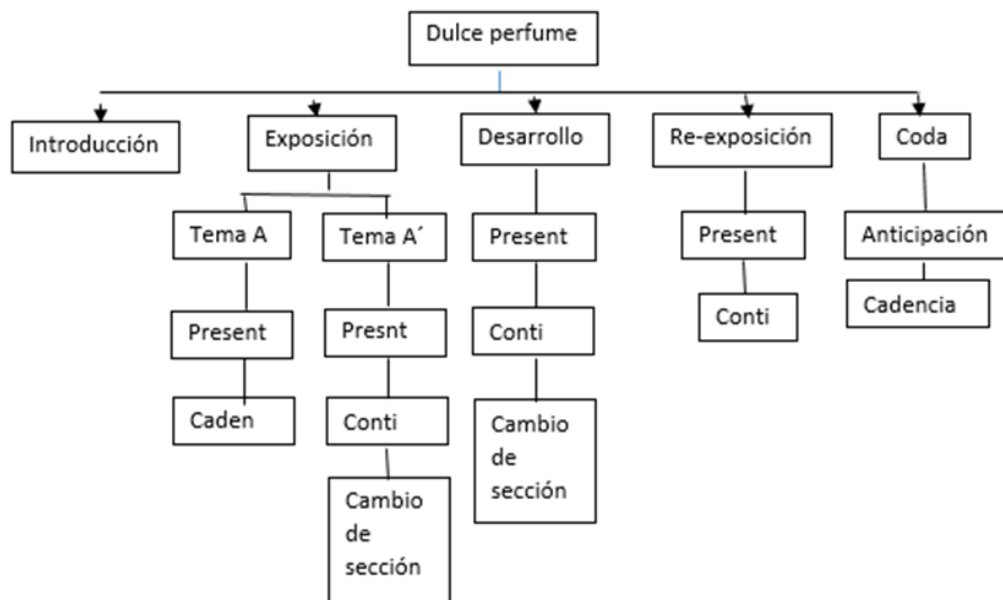
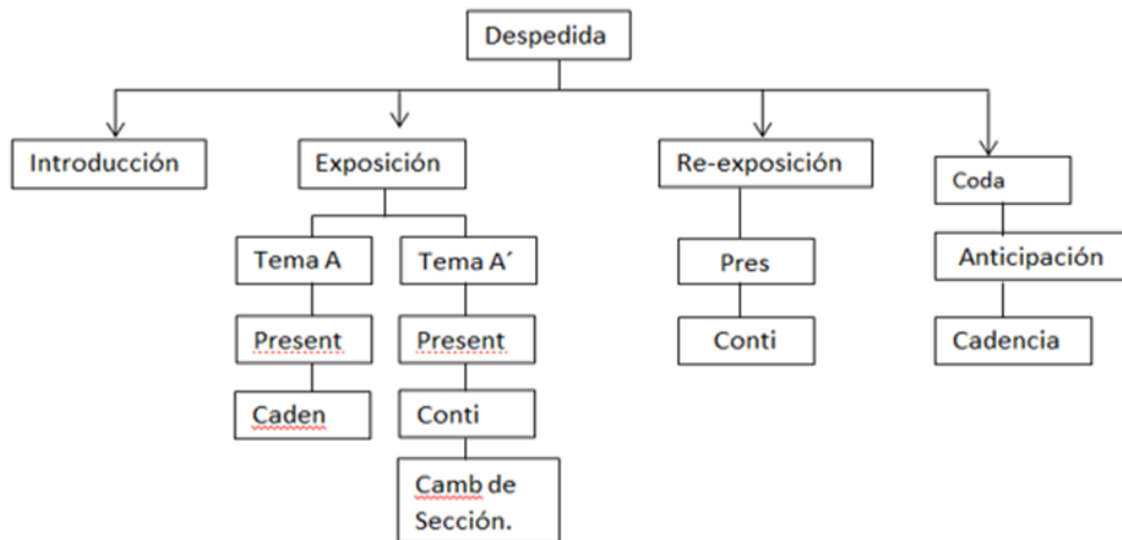


Figura 35: forma musical de la obra inédita *Dulce perfume*.

La oración musical es otro elemento utilizado en *Dulce perfume*. Este análisis se basa en la obra *Despedida*, cuyo motivo está conformado por: presentación (pregunta-repuesta), continuación (repetición), y resolución.

Presentación: pregunta y respuesta.

♩ = 60

F#m7(9) rit. a tempo

Continuación: Repetición.

Resolución

11

no. p ff

18

no.

**Presentación: Pregunta y respuesta**

Musical score for the 'Presentación: Pregunta y respuesta' section. It features a Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.) part. The Vc. part starts with a dynamic marking of *f* and ends with *mf*. The Pno. part starts with *f* and *mp*. Orange arrows indicate musical phrases in both parts.

**Continuación: repetición.**

Musical score for the 'Continuación: repetición.' section. It features a Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.) part. The Vc. part starts with a dynamic marking of *f*. The Pno. part starts with *f* and *mf*. Orange arrows indicate musical phrases in both parts.

**Resolución: repetición, cadencia. |**

Musical score for the 'Resolución: repetición, cadencia. |' section. It features a Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.) part. The Vc. part starts with a dynamic marking of *f* and ends with *ff*. The Pno. part starts with *f* and *ff*. Orange arrows indicate musical phrases in both parts. The section is titled "Dulce perfume" and includes a measure number "2".

Figura 36: uso de la oración musical en *Despedida* y *Dulce perfume*.

De la misma forma, se usan los elementos de la elaboración del motivo como las notas de paso (P), bordaduras (B), célula principal (CV) y las notas principales (P). De esta manera se estructuró el motivo que se expone en la parte A, siendo la nota principal Fa, raíz del acorde que acompaña, y también Re para terminar el motivo. Así se utilizaron las notas de paso y bordaduras, para resolver a Fa y a Re. A continuación, se presenta la relación del tema inédito con *Sensaciones*.

The image displays a musical score for the piece *Dulce perfume*, illustrating the relationship between a new theme and the piece *Sensaciones*. The score is arranged in three systems. The first system features the Saxophone (Sx. T) part in the upper staff, the Piano (Pno.) part in the middle, and the Cello/Bass (C.B.) part in the lower. The Saxophone part contains two measures of music, with a blue box highlighting a specific motif. Within this motif, notes are circled in red, yellow, and green. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with a *pp* dynamic. The second system shows the Violoncello (Vc.) part in the upper staff and the Piano (Pno.) part in the lower. The Vc. part has a *mf* dynamic and a *V* marking. The Piano part continues with a *mp* dynamic. A blue box highlights a motif in the Piano part, with notes circled in red and green, mirroring the motifs in the Saxophone part. The key signature is three flats and the time signature is 4/4.

Figura 37: elaboración del motivo en *Dulce perfume*, con respecto *Sensaciones*.

También se utilizó bordaduras como adorno para los motivos y acompañamientos, basándose en la obra *Los andes*, presentado en el ejemplo musical 29, en el que Cordero utiliza este recurso para enfatizar las notas principales, y dar realce al motivo. En este tema se empleó la bordadura en la melodía que lleva el chelo, y también para concluir un motivo, como se ve en el siguiente ejemplo.

2 Dulce perfume

The image shows a musical score for the piece "Dulce perfume". It consists of two staves: Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The Violin staff is in bass clef and has a circled ornament on the note G2 in the second measure and another circled ornament on the note G2 in the fourth measure. The Piano staff is in treble and bass clefs and has a circled ornament on the note G2 in the second measure. The score is marked with a "2" at the beginning and "13" at the start of the first measure. The title "Dulce perfume" is written above the Violin staff. The dynamic marking "ff" is present at the end of the Violin staff. The Piano staff has "Reo." markings with asterisks below it, indicating ornaments.

Figura 38: uso de bordaduras en el tema *Dulce perfume*.

Por último está el uso de las escalas pentafónicas estudiadas, con el objetivo de buscar esa sonoridad andina. Se utilizó la escala pentafónica de Fa mayor y Do menor sobre todo el tema, y con diferentes calidades de acorde, como se muestra en los siguientes ejemplos.

### Escala pentafónica mayor: R, 9, b3, 5j, 13.

Figura 39: uso de la escala pentafónica mayor de fa en el tema *Dulce perfume*.

Figura 39: uso de la escala pentafónica mayor de Do en *Dulce perfume*.

### 3.3 Composición de la obra *Paisaje de amor*

El estudio de este tema se basa en los siguientes temas abordados: forma, según el tema *Los andes*; presentación del motivo en la oración musical; notas de paso diatónicas, tratamiento del motivo, y bordadura.

La forma de *Paisaje de amor* es similar a la obra *Los andes* en cuanto al uso del motivo con la única diferencia que añade un desarrollo, el cual aparece antes de la re-exposición, donde los instrumentos como la quena y el piano juegan un papel fundamental en el uso de los motivos. Se buscó tener el mismo movimiento melódico de *Los Andes* entre sección, para obtener una sonoridad andina.

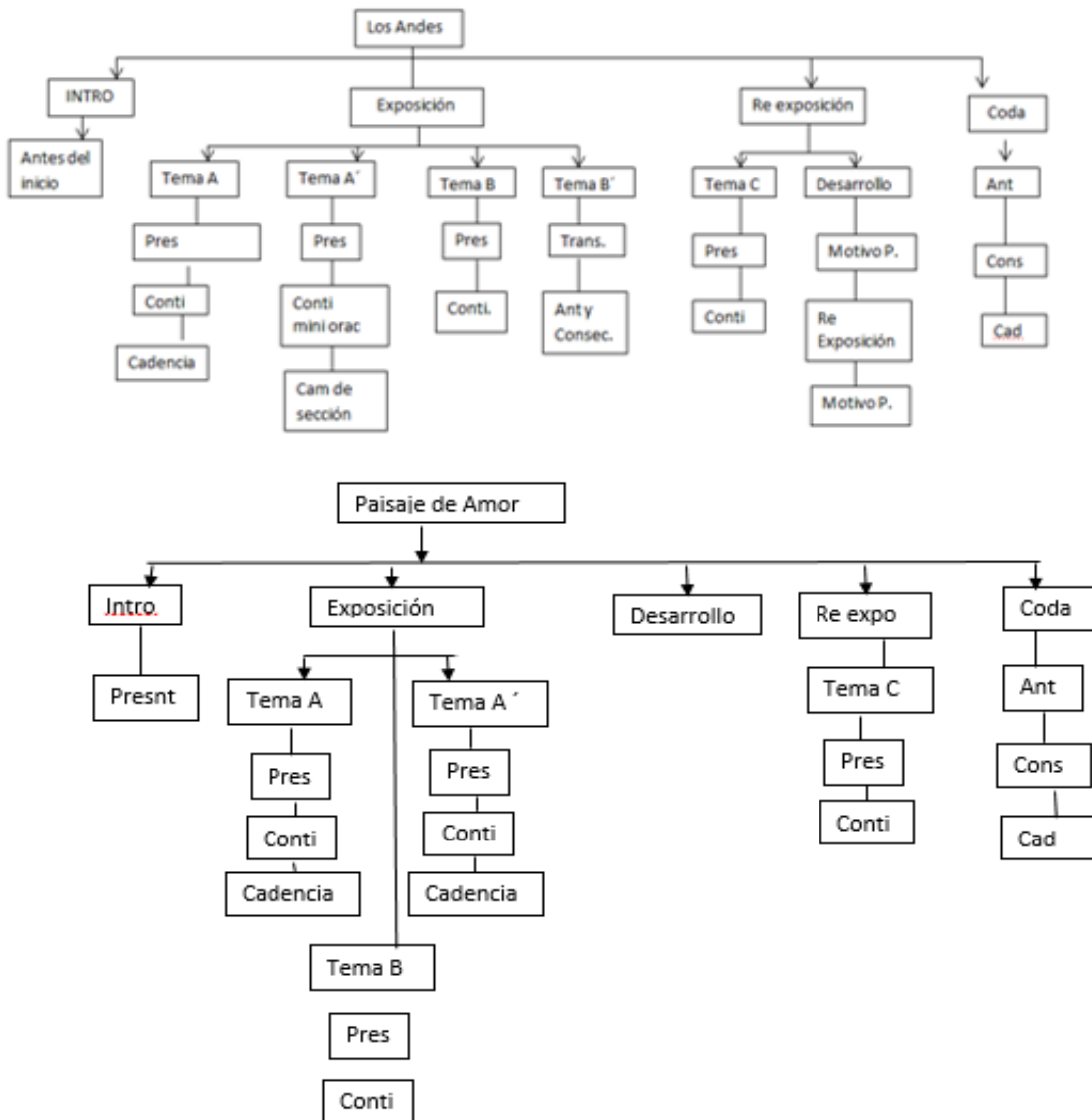


Figura 40: comparación de la Forma entre *Los Andes* y *Paisaje de amor*.

En segundo lugar, este estudio se basó en la presentación del motivo de *Los andes*, para elaborar la melodía de *Paisaje de amor*. Se creó un motivo principal corto que se va moviendo en la exposición de la obra y en la coda. A



continuación, se presenta la relación del motivo entre *Los andes* y *Paisaje de amor*.

**Presentación: idea básica, repetición.**

The figure displays a musical score for piano, illustrating the relationship between two pieces. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1:** Shows a melodic line starting with a fermata on a note. Two red arrows indicate a motif. The piano accompaniment consists of chords.
- System 2:** The melodic line continues with a fermata. Red arrows indicate the motif's repetition. Chords *Am* and *Em* are marked. The piano accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking.
- System 3:** The melodic line continues with a fermata. Red arrows indicate the motif's repetition. Chords *F* and *C* are marked. The piano accompaniment includes an *a tempo* marking.

Figura 41: relación de la presentación melódica entre *Los Andes* y *Paisaje de amor*.

También se usó las notas de paso diatónicas dobles, que es un recurso tomado de la obra *Los andes*, como se aprecia en el siguiente ejemplo.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is from 'Los Andes' and consists of three staves. The first staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff shows a piano accompaniment with chords Dm, Gm, F, Dm, and Cm. Red circles highlight double diatonic passing notes: a G4 note between Gm and F, and a C4 note between Dm and Cm. Performance markings include 'a tempo' and 'rubato'. The bottom excerpt is from 'Paisaje de amor' and consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff shows a piano accompaniment with chords Am and Em. Red circles highlight double diatonic passing notes: a G4 note between Am and Em, and a C4 note between Am and Em. Performance markings include 'rit.' and 'Pno.'.

Figura 42: relación de las notas de paso diatónicas dobles entre *Los andes* y *Paisaje de amor*.

En este tema, también se abordó el tratamiento del motivo para ir desarrollando las secciones A y A', y lograr el flujo de la célula principal (CP), célula exacta (DC) y célula variada (CV), como se observa en el siguiente ejemplo.

The image shows a musical score for piano. The top staff is the melodic line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The melodic line starts with a red box around the first few notes. Further down, there is a purple box around a group of notes, and a blue box around the final notes of the phrase. The piano accompaniment includes markings such as 'a tempo', 'rit.', and 'rubato'. The score is in a minor key, indicated by the key signature.

The image shows a second musical score for piano. The top staff is the melodic line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The melodic line has a red box at the beginning, a purple box in the middle, and a blue box at the end. The piano accompaniment includes markings such as 'rit.' and 'a tempo'. The score is in a minor key, indicated by the key signature.

Figura 43: relación del tratamiento del motivo con respecto a las notas de paso entre *Los Andes* y *Paisaje de amor*.

Por último tenemos el uso de las bordaduras, que fueron usadas para adornar a las notas principales en esta sección en específica.

The image shows a musical score for piano (Pno.) with two staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The score is in G major, with chords Am and Em. The melodic line starts at measure 19. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with grace notes (pedal points) marked with asterisks. Red circles highlight specific notes in the melodic line that correspond to the grace notes in the piano accompaniment.

Figura 44: relación del tratamiento del motivo as notas de paso entre *Los andes* y *Paisaje de amor*.

### 3.4 Composición de la obra *Ojos azules*

Esta obra se basa en los siguientes estudios: forma según la obra *Despedida*; notas de paso diatónico, tratamiento del motivo, apoyaturas, y uso de las escalas pentafónicas. La instrumentación elegida para esta ocasión es: tres quenenas, un toyo, piano y bajo.

La forma musical de *Ojos Azules* es similar a la de *Despedida*, con la diferencia de que el desarrollo es corto y aparece antes de la re-exposición, adaptándose a la melodía que lleva el piano.

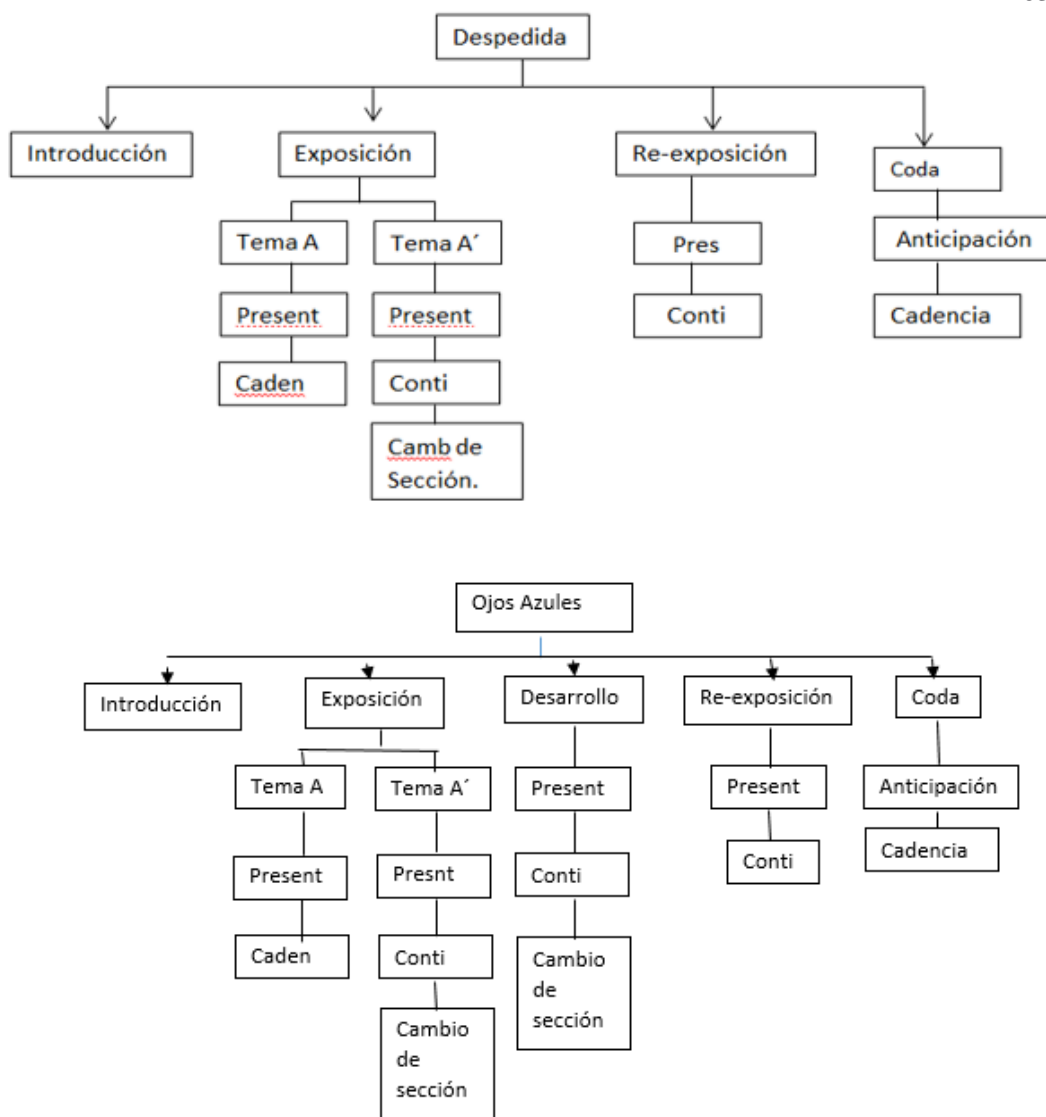


Figura 45: relación de la forma entre *Los Andes* y *Paisaje de amor*.

En segundo lugar, en este tema se abordó el tratamiento del motivo para ir desarrollando la exposición y la re-exposición, y lograr el flujo de la célula principal (CP), célula exacta (C) y célula variada (CV), basados en el tema *Sensaciones*. Como se observa en el siguiente ejemplo, el motivo principal en *Ojos azules* se repite en la célula exacta, y presenta un nuevo motivo en la célula variada.

The image displays musical notation for saxophone parts. The top section shows three systems of staves, each labeled 'Sx. T'. The first system (measures 64-67) features a red box highlighting a specific melodic motif. The second system (measures 69-72) has a purple box highlighting a variation of that motif. The third system (measures 74-77) has a blue box highlighting another variation. Below this, the title 'Ojos Azules' is written. Underneath, system 'A' (measures 7-10) includes a red box and a dynamic marking 'p'. System 'B' (measures 11-14) includes a blue box.

Figura 46: relación del tratamiento del motivo entre las obras *Sensaciones* y *Paisaje de amor*.

Por último, se usó el recurso de las apoyaturas. De igual forma, como característico en los temas de Cordero, este recurso se presenta al inicio de una de las partes de la obra, adornando a la melodía. A continuación, se presenta el uso de este recurso en *Despedida* y en la obra inédita.

The image shows two systems of piano music. The first system, starting at measure 6, features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A red box highlights a grace note (apoyatura) on the melody in measure 10. The second system, starting at measure 12, also shows a melody and bass line. A red box highlights a grace note on the melody in measure 13. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

### Ojos Azules

The image shows a musical score for 'Ojos Azules' consisting of four staves. The score is marked with a 'B' in the top left and a 'C' in the top right. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and slurs across the four staves.

Figura 47: relación del uso de la apoyatura entre *Despedida* y la obra inédita *Ojos azules*.

### 3.5 Composición de la obra *Serranía*

Esta obra se basa en los siguientes recursos: la forma, la oración musical, notas de paso, el uso de la escala pentafónica y el uso de los conceptos sobre los principios fundamentales de la composición.

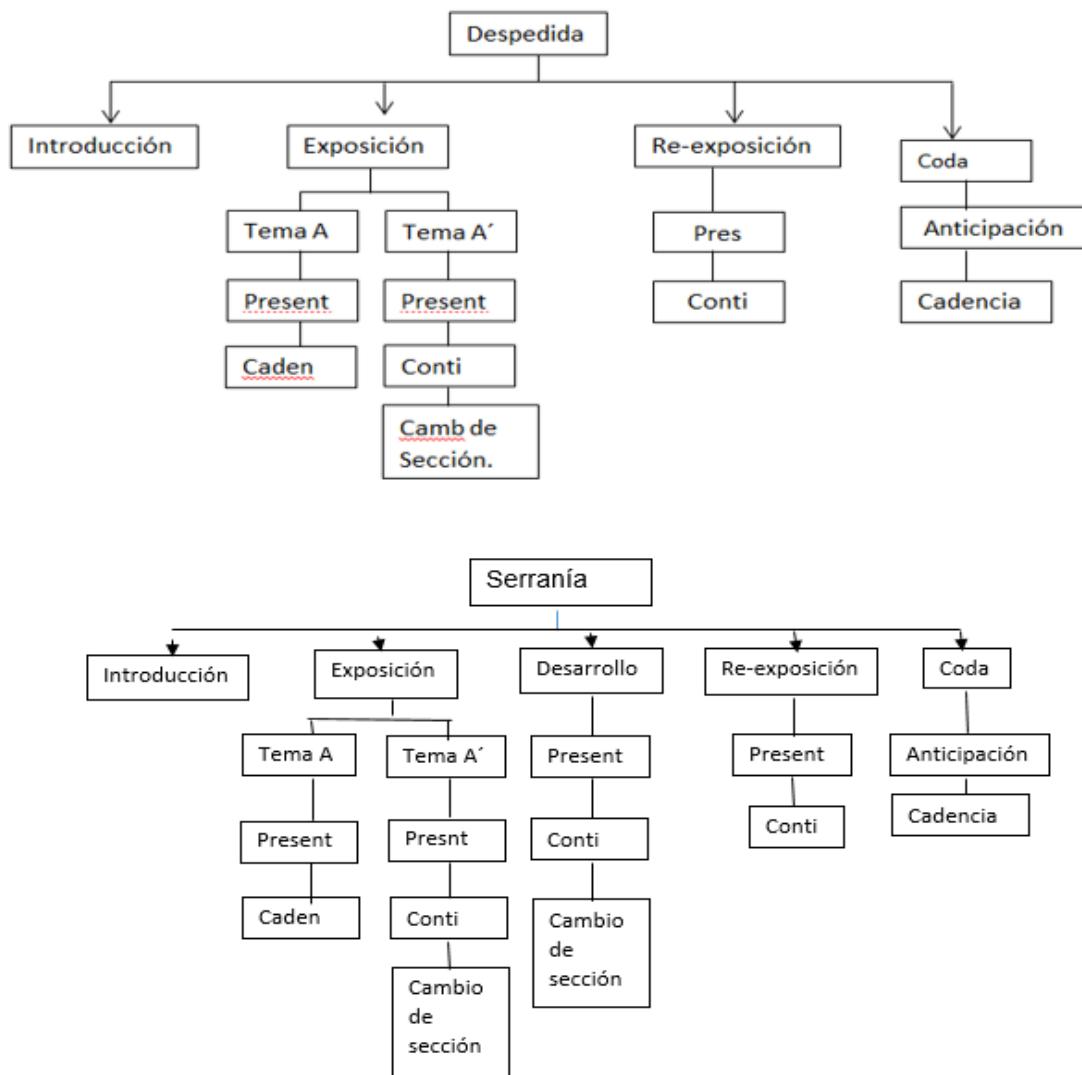


Figura 48: forma musical de la obra *Serranía*.



En segundo lugar, la melodía de *Serranía* se basó en la presentación del motivo de la obra *Los andes*. Se creó un motivo principal corto que se va moviendo a lo largo de toda la obra. A continuación, se presenta la relación del motivo entre *Los andes* y *Serranía*. La idea básica se expone en un motivo simple y la respuesta se repite.

### *Los Andes*

Presentación: idea básica, repetición.



### *Serranía*

Adagio ♩ = 75

E♭maj7 A♭maj7

Piano

Two staves of piano accompaniment in 3/4 time, key of B-flat major. The top staff (Piano) shows the right hand with a melodic line. The bottom staff (Pno.) shows the left hand with chords. The first system (measures 1-6) has chords E♭maj7 and A♭maj7. The second system (measures 7-12) has chords F, Gm, Gm7, Cm, and F. Red arrows in both staves indicate the movement of the motif from the first system to the second.

F Gm Gm7 Cm F

Pno.

Figura 49: uso de la oración musical en la obra *Serranía*.

Seguidamente, se usó las notas de paso entre un intervalo de cuarta, para adornar la melodía.

**Los andes**



**Serranía**

The image shows a musical score for 'Serranía' in F major (two flats). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure containing a half note F4 and a quarter note G4. The second measure contains a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. A red circle highlights the Bb4 note, which is a passing note between A4 and C5. Above the treble staff, the chord symbols 'F', 'Gm', 'Gm7', and 'C' are written. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of chords and notes. The piece is marked 'Pno.' and has a measure number '7' at the beginning.

Figura 50: Uso de notas de paso en la obra *Serranía*.

Además, el uso de la escala modo pentafónico neutro de fa, ayudó a obtener una sonoridad nueva semejante a la andina. Esta escala se forma de la pentafónica de do mayor, empezando desde su cuarto grado que en este caso es fa. Cabe recalcar que a esta escala se lo llama neutro porque no presenta el tercer grado. En el siguiente gráfico podemos observar este uso sobre el acorde de la bemol.

Modo pentafónico neutro: R, 9, 11, 5j, b7

The image displays a musical score for a piece titled 'Serranía'. It consists of two staves. The upper staff is a single melodic line, and the lower staff provides harmonic accompaniment with chords. The key signature is one flat (Bb), indicated by the 'Ab' symbol above the staff. The melody is written in a pentatonic mode, specifically the neutral pentatonic mode (R, 9, 11, 5j, b7). A red oval highlights a specific melodic phrase in the upper staff, which is a sequence of five notes: G4, A4, Bb4, C5, and Bb4. The lower staff features chords that support the melody, primarily using triads and dyads that are consistent with the pentatonic mode.

Figura 51. Uso de la escala modo pentafónico neutro en la obra *Serranía*.

### **Conclusiones y recomendaciones**

Juan Esteban Cordero era un compositor ecuatoriano que se caracterizó por buscar una sonoridad original en las composiciones para la banda sonora de la película *Sensaciones*. Sus obras pianísticas muestran un alto conocimiento sobre la composición clásica y además de la utilización de elementos pertenecientes a la música tradicional del Ecuador andina. Así estableció su estilo musical lleno de recursos melódicos como las apoyaturas, bordaduras y notas de paso.

Para analizar las obras de Cordero fue necesario entender primeramente elementos de la sonoridad andina, ya que en sus melodías presentan algunas características de este sonido. Por medio de los estudios realizados se clasifica la sonoridad andina dentro de la música popular tradicional del Ecuador; debido a que con el pasar del tiempo ha adquirido algunos elementos musicales extranjeros. Así pues, se estudió elementos de este estilo como las escalas pentafónicas, sus modos y la mishky note.

Además, a partir de los análisis realizados sobre los recursos compositivos melódicos que utiliza Cordero; se encontró en la obra *Despedida* que las apoyaturas son utilizadas como acompañamiento que ejecuta la mano izquierda a lo largo de toda la obra resolviendo siempre a una nota principal y por grado conjunto.

También en sus melodías, es muy común encontrar las bordaduras y las notas de paso; especialmente Cordero utiliza estos recursos para enfatizar el final de cada motivo musical y también para dar paso a otra sección. Asimismo, utiliza bordaduras ascendentes por grado conjunto para resolver en una nota principal; todo esto escrito sobre la barra produciendo desplazamiento en la melodía.

En las obras inéditas se usaron todos estos elementos estudiados, facilitando la creación de melodías y su distribución en la forma de la obra. También se aprovechó la investigación sobre los principios fundamentales de la composición musical para dar flujo a las obras y coherencia en su forma y motivos.

Se recomienda en una investigación posterior tener un panorama general de lo que se analizará. Esto nos direcciona correctamente hacia nuestro objetivo y además ayuda a descartar lo innecesario para nuestro proyecto. Es importante conocer el concepto e influencias que el compositor tiene, para direccionar un análisis musical.

## REFERENCIAS

- Albornoz, V. (2 de Junio de 2013). *Juan Esteban. El Comercio*. Sección opinión. p. 4. Recuperado de: <http://www.elcomercio.com/opinion/juan-esteban.html>
- Anónimo, (2015). *Sensaciones*. Ecu rockmusic. Recuperado de: <http://descargarockecuadoriano.blogspot.com/2014/04/sensaciones.html>
- Belklin, A. (1999). *Una guía práctica de composición musical*. [versión electrónica] Recuperado de: [http://www2.udla.edu.ec/udlapresencial/pluginfile.php/187644/mod\\_resource/content/1/Alan%20Belkin%20-%20Una%20Gu%C3%ADa%20Pr%C3%A1ctica%20de%20Composici%C3%B3n%20Musical.pdf](http://www2.udla.edu.ec/udlapresencial/pluginfile.php/187644/mod_resource/content/1/Alan%20Belkin%20-%20Una%20Gu%C3%ADa%20Pr%C3%A1ctica%20de%20Composici%C3%B3n%20Musical.pdf)
- Caplin, W. (2010) *Musical form, forms y formenlehre*. [versión electrónica] Recuperado de: [http://www2.udla.edu.ec/udlapresencial/pluginfile.php/187629/mod\\_resource/content/1/William%20Caplin%20MUSICAL%20FORM%2C%20FORMS%20%20%20FORMENLEHRE.pdf](http://www2.udla.edu.ec/udlapresencial/pluginfile.php/187629/mod_resource/content/1/William%20Caplin%20MUSICAL%20FORM%2C%20FORMS%20%20%20FORMENLEHRE.pdf)
- Estrella, L. (2017). *Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Arauz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo*. (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular* (1. a ed.). Ciudad de Córdoba, Argentina: Melos editorial S.A.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito, Ecuador: CONMUSICA.

- Martínez, A. (2012). El Análisis Formal de la Música Popular. Universidad Central de Argentina. Recuperado de:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musica-popular-martinez.pdf>
- Panchi, J. (2012). Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo. (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca.
- Rimsky-Korsakov, N. (2004). Tratado de armonía. Buenos Aires, Argentina: Editorial Morello S.A.
- Shoenberg, A. (2000). Fundamentos de la composición musical. Madrid, España. Recuperado de: [https://monoskop.org/images/4/43/Schoenberg\\_Arnold\\_Fundamentos\\_de\\_la\\_composicion\\_musical.pdf](https://monoskop.org/images/4/43/Schoenberg_Arnold_Fundamentos_de_la_composicion_musical.pdf)
- Sans, F. (s.f). Elementos de análisis shenkeriano. Universidad de Venezuela. Recuperado de: [http://www.academia.edu/2556575/Elementos\\_del\\_An%C3%A1lisis\\_Schenkeriano](http://www.academia.edu/2556575/Elementos_del_An%C3%A1lisis_Schenkeriano)
- Urrutia Ceruti, J. (2004). Patrimonio inmaterial, identidad y ciudadanía. Culturas tradicionales, territorio y región. Bogotá, Colombia:

## **ANEXOS**



# Transcripción del tema *Los Andes*

## Los Andes

Score

Juan Esteban Cordero

♩ = 65

The musical score for "Los Andes" is presented in a system of four staves. The top staff is for the Quena, and the bottom three staves are for the Piano (Pno.). 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 as ♩ = 65. The score is divided into four systems, with measures 1-4, 5-8, 9-12, and 13-16. The Quena part features melodic lines with various ornaments and dynamics. The Piano part provides a harmonic and rhythmic accompaniment, including a steady bass line and chords. Dynamics such as *rubato*, *a tempo*, *ff*, *f*, and *rubato pp* are indicated throughout the score. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Los Andes

2

$\text{♩} = 65$

27

Pno. *mf*

21

Pno. *f* *mp*

24

Pno. *f*

$\text{♩} = 125$

27

Pno.

Los Andes

4

The image displays a piano accompaniment score for the piece "Los Andes". The score is organized into four systems, each consisting of a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. Measure numbers 16, 20, 24, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment throughout. The right hand features more complex melodic lines with various dynamics and articulations. Dynamics include *ff* (fortissimo) at measure 24, *mf* (mezzo-forte) at measure 25, and *p* (piano) at measures 20 and 23. Articulation marks such as accents and slurs are used to shape the melodic phrases. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and ties.

Los Andes

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is labeled 'Pno.' on the left. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**System 1 (Measures 41-43):** The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

**System 2 (Measures 44-46):** The vocal line has a long rest followed by a final note. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamic markings of *fff* (fortissimo) are used in both the vocal and piano parts.

**System 3 (Measures 47-50):** The vocal line consists of a series of notes with a slur. The piano accompaniment features a complex texture with chords and eighth-note patterns.

**System 4 (Measures 51-54):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking towards the end of the system.

Los Andes

6

$\text{♩} = 50$

The musical score is for the piano accompaniment of 'Los Andes'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 75 to 78, and the second system covers measures 79 to 82. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 50. The score includes various performance instructions such as *rubato*, *espress.*, and *rit.*, along with dynamic markings like *f*. The piano part features intricate textures, including triplets and rapid sixteenth-note passages.

75

Pno.

*rubato*  
*espress.*

*rit.*

79

Pno.

*rubato*

*f*

Transcripción del tema *Despedida*

2

*Despedida*

Pno.

24

*mf*

*ppp*

8<sup>va</sup>

Pno.

6

*mf*

*ppp*

Pno.

12

*f*

*ff*

Pno.

18

*mp*

*f*

# Transcripción del tema *Sensaciones*

The musical score is arranged in ten staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4, with a 2/4 section in the second measure of each staff. The score includes various musical notations such as rests, notes, triplets, and dynamic markings.

- Voz femenina:** Female voice part, mostly silent with a few notes in the final measure.
- Quena:** Flute part, mostly silent with a few notes in the final measure.
- Saxo tenor:** Tenor saxophone part, featuring a melodic line with triplets and a *rubato* marking.
- Piano:** Piano part, featuring a rhythmic accompaniment in the bass clef with a *pp* (pianissimo) marking.
- Contrabajo:** Double bass part, mostly silent.
- Triangulo y accesorios:** Triangle and accessories part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Conga macho:** Male conga part, featuring a rhythmic pattern with a *f* (forte) marking.
- Conga hembra:** Female conga part, featuring a rhythmic pattern with a *f* (forte) marking.
- JAmBlocks y Cuica:** Percussion part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Drum Set:** Drum set part, mostly silent.

Sensaciones

2

The musical score is arranged in a system with eight staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 8/8. The score includes the following parts:

- Sax. T:** Tenor Saxophone part, starting with a melodic line in the second measure, marked *p*.
- Pno.:** Piano part, featuring a rhythmic accompaniment in the left hand and melodic lines in the right hand, marked *p* and *espress.* with *subito p* dynamics.
- C.B.:** Contrabass part, mostly silent with some notes in the second measure.
- Trgl. y accesorios:** Trigon and accessories part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- C. M.:** Clarinet in Middle C part, featuring a melodic line with accents.
- C. H.:** Clarinet in High C part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- JamB. y Cuica:** Jamban and Cuica part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bateria:** Drum part, mostly silent.



Sensaciones

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Sax. T:** Tenor Saxophone, starting at measure 14 with a melodic line in 3/4 time.
- Pno.:** Piano, featuring a complex rhythmic accompaniment with triplets and dynamic markings such as *espress.*, *subito p*, and *mp*.
- C.B.:** Contrabass, providing a steady bass line.
- Trgl. y accesorios:** Traps and accessories, including a snare drum pattern and a cymbal flourish.
- C. M.:** Conga, playing a rhythmic pattern.
- C.H.:** Cuica, playing a rhythmic pattern.
- JamB. y Cuica:** JamBongo and Cuica, playing a rhythmic pattern.
- Bateria.:** Drums, including a snare and cymbal pattern, with a dynamic marking of *ff*.

The score is divided into two time signatures: 3/4 and 4/4. Measure numbers 14 and 15 are indicated at the beginning of each staff.

Sensaciones

4  
20

Sx. T

Pno.

C. B

Trgl.  
accesorios

C. M.

C. H.

mB. y Cuica

Bateria.

Vivace

agitato

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Sensaciones'. It consists of nine staves. The top staff is for Saxophone Tenor (Sx. T) in G major, with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It begins with a melodic line starting at measure 20. The second staff is for Piano (Pno.), which is mostly silent. The third staff is for Contrabass (C. B.), also mostly silent. The fourth staff is for Tambourine and accessories (Trgl. accesorios), featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fifth staff is for Conga (C. M.), which is mostly silent. The sixth staff is for Conga Hand (C. H.), featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The seventh staff is for Maracas and Cuica (mB. y Cuica), which is mostly silent. The eighth staff is for Drums (Bateria.), featuring a complex rhythmic pattern with accents. The score includes dynamic markings 'Vivace' and 'agitato' in the saxophone part. There are also some performance instructions like 'V' and 'v' above notes.

Sensaciones

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the title 'Sensaciones' and page number '5' are centered. The score begins at measure 28. The Saxophone (Sx. T.) part is the most active, starting with a melodic line marked 'con brio' and featuring various articulations like accents and slurs. The Piano (Pno.) part is mostly silent, with some faint markings in the bass clef. The Percussion section includes Trgl. y accesorios, C. M., C.H., JamB. y Cuica, and Bateria. The Bateria part shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The JamB. y Cuica part has a similar rhythmic pattern with accents. The Trgl. y accesorios part has a few notes with accents. The C. M. and C.H. parts are mostly silent.

Sensaciones

♩ = 170

6

36

Sx. T

Pno.

C.B.

Trgl. y accesorios

C. M.

C.H.

JamB. y Cuica

Batería.

*f*

*mf*

*p*

*pizz.*

Sensaciones

This musical score is for the piece "Sensaciones" and is page 7 of the score. It features a multi-instrumental arrangement. The instruments and their parts are as follows:

- Saxophone (Sx. T):** The top staff shows a saxophone part with a melodic line starting at measure 43, featuring eighth-note runs and a final phrase.
- Piano (Pno.):** The piano part is mostly silent, with a single note in the right hand at the end of the piece, marked *pp* (pianissimo).
- Double Bass (C.B.):** The bass line provides a harmonic foundation with a sequence of chords and notes, including some triplets.
- Trigonometric and Accessories (Trgl. y accesorios):** This part includes a few notes at the end of the score, marked *p* (piano).
- Contra-Melody (C.M.):** This staff is empty, indicating no part for this instrument.
- Contra-High (C.H.):** This staff is empty, indicating no part for this instrument.
- Jambú and Cuica (JamB. y Cuica):** This staff is empty, indicating no part for these instruments.
- Drum Set (Bateria):** The bottom staff shows a complex drum pattern with various rhythms, including triplets and accents.

8

Sensaciones

62

Sx. T

Pno. *p*

C.B. *f*

Trgl. accesorios

C. M.

C.H.

tamB. y Cuica

Bateria. *f*

10

Sensaciones



Sensaciones

84  $\text{♩} = 85$

Sx. T

Pno.

C.B.

Trgl.  
y accesorios

C. M.

C.H.

JamB. y Cuica

Batería.

*pp*

*dolce*

12

Sensaciones

92

92

Sx. T

92

Pno.

92

C.B.

arco

*f*

92

Trgl.  
y accesorios

92

C. M.

92

C.H.

92

JamB. y Cuica

92

Bateria.

Sensaciones

100

Sx. T

Pno.

C.B.

Trgl.  
y accesorios

C. M.

C.H.

JamB. y Cuica

Bateria.

cuica

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Sensaciones" on page 13. The score is written for a large ensemble. It begins at measure 100. The instruments and their parts are: Saxophone Tenor (Sx. T), Piano (Pno.), Bass (C.B.), Trumpet and accessories (Trgl. y accesorios), Clarinet in B-flat (C. M.), Clarinet in C (C.H.), Jamban and Cuica (JamB. y Cuica), and Drums (Bateria.). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The bass line is a steady eighth-note pattern. The percussion parts include a consistent pattern for the Jamban and Cuica, and a simple pattern for the drums. The saxophone part has some melodic lines with accents and slurs. The trumpet and clarinet parts are mostly rests with some rhythmic markings. The score is in a key with three flats and a 4/4 time signature.

14

Sensaciones

107

Sx. T

Pno.

C.B.

Trgl. y accesorios

C. M.

C.H.

JamB. y Cuica

Bateria.

pizz.

The musical score is written for a jazz ensemble. It begins at measure 14, marked with rehearsal cue 107. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system (measures 14-17) features a saxophone solo with a melodic line and a piano accompaniment of eighth-note chords. The second system (measures 18-21) includes a bass line with a walking bass pattern, a conga part with a rhythmic pattern, a maraca part with a steady eighth-note accompaniment, and a drum set part with a simple groove. The score concludes with a final measure in the second system.

Sensaciones

Musical score for the piece "Sensaciones", page 15. The score is written for a band and includes the following parts:

- Sax. T:** Tenor Saxophone part, starting at measure 114. It features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *f* (forte).
- Pno.:** Piano part, starting at measure 114. It consists of a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.
- C.B.:** Contrabass part, starting at measure 114. It provides a steady bass line with quarter notes.
- Trgl. accesorios:** Trap and accessory percussion part, starting at measure 114. It features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.
- C.M.:** Conga part, starting at measure 114. It has a simple rhythmic pattern.
- C.H.:** Conga part, starting at measure 114. It has a simple rhythmic pattern.
- CamB. y Cuica:** Camisa 5 and Cuica part, starting at measure 114. It features a rhythmic pattern with accents.
- Bateria:** Drum part, starting at measure 114. It provides a steady bass drum pattern.

16

Sensaciones

121

121

Sx. T

121

Pno.

121

C.B.

121

Trgl.  
y accesorios

121

C. M.

121

C.H.

121

JamB. y Cuica

121

Bateria.

Sensaciones

Musical score for the piece "Sensaciones" on page 17. The score includes staves for the following instruments:

- Sax. T (Saxophone Tenor): Shows a melodic line starting at measure 129 with notes G4, A4, B4, C5, and D5.
- Pno. (Piano): Grand staff with treble and bass clefs, showing a sustained chord.
- C.B. (Contrabass): Bass clef staff with a sustained chord.
- Trgl. y accesorios (Trigon and accessories): Percussion staff with a sustained chord.
- C. M. (Caja M): Percussion staff with a sustained chord.
- C.H. (Caja H): Percussion staff with a sustained chord.
- JamB. y Cuica (Jambú and Cuica): Percussion staff with a sustained chord.
- Bateria (Bateria): Percussion staff with a sustained chord.

All percussion parts (Trgl. y accesorios, C. M., C.H., JamB. y Cuica, and Bateria) are marked with a double bar line and a vertical line, indicating a sustained or continuous sound throughout the measures shown.

Obras inéditas por el autor de la tesis

**Ojos Azules**

Ojos Azules

Intro

Luis Carpio De la Torre

♩ = 90

The musical score is written for a 4/4 time signature. It features six staves: Quena 1, Quena 2, Quena 3, Toyo 4, Piano, and Electric Bass. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains rests for all instruments. The second measure begins with a double bar line and a repeat sign. The Quena parts (1, 2, and 3) and the Toyo 4 part enter with a forte (*sf*) dynamic. The Piano part enters with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Electric Bass part enters with a forte (*f*) dynamic. The Quena 1 part has a crescendo hairpin. The Toyo 4 part has a hairpin labeled *sf* with a circled 9 below it. The Piano part has a hairpin labeled *sf* with *A-7sus4* written below it. The Electric Bass part has a hairpin labeled *f*.



A

*p*

*p*

*p*

*p*

*Gm*

*Cm*

*Dsus4*

*Bbmaj7*

*mf*

*mp*

Pno.

E.B.

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system has four staves: three treble clefs and one bass clef. The first two treble staves have a dynamic marking of *p*. The third treble staff has a *p* dynamic and a whole rest in the first measure. The bass staff has a *p* dynamic. The second system has two staves: a grand staff for Piano (Pno.) and a single bass staff for Electric Bass (E.B.). The Pno. staff has a *mf* dynamic. The E.B. staff has a *mp* dynamic. Chord markings *Gm*, *Cm*, *Dsus4*, and *Bbmaj7* are placed above the Pno. staff. A fermata is present over the final notes of the Pno. staff.

13

*mp*

*mp*

*mp*

*mp* Cm B $\flat$  A $\flat$ maj7 Cm B $\flat$  A $\flat$ maj7 Cm Gm A $\flat$ maj7

Pno.

*mp*

*cresc.* *p*

E.B.

*mp*

**B**

Musical notation for three staves (treble clef, middle clef, bass clef) with *mf* dynamics. The notation includes notes, rests, and slurs across six measures.

Cm *mf* Gm Abmaj7 Cm Gm Abmaj7

Pno.

Musical notation for Piano (Pno.) with *mf* dynamics. The notation includes notes, rests, and slurs across six measures, starting at measure 20.

E.B.

Musical notation for E.B. with *mf* dynamics. The notation includes notes, rests, and slurs across six measures, starting at measure 20.



26

Musical score for four staves. The first staff (treble clef) starts with a dynamic of *f* and changes to *mf* in the third measure. The second staff (treble clef) starts with *f* and changes to *mf* in the third measure. The third staff (treble clef) starts with *f* and changes to *mf* in the third measure. The fourth staff (bass clef) starts with *f* and changes to *mf* in the third measure. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

26

Pno.

Piano accompaniment staves (Pno.) consisting of two staves (treble and bass clef). Both staves contain whole rests throughout the entire section.

26

E.B.

E.B. staff (bass clef) containing a melodic line with slurs and dynamics. The dynamics are *f* in the first measure and *mf* in the third measure.

39

The score consists of four systems of staves. The first system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The piano accompaniment is marked with a forte (*f*) dynamic. The vocal parts feature various dynamics including *f*, *p*, and *mf*. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment marked *mf*. The third system includes a guitar part (E.B.) and continues the vocal and piano parts. The guitar part is marked *mf* and includes chord markings: Gm, Fm, Gm, Cm, Dm, and Bb. The score concludes with a final measure in the fourth system.

*f* *mf* *p* *mf* *f* *p* *mf* *mf*

Gm Fm Gm Cm Dm Bb

Pno.

E.B.

Ojos Azules

50

The musical score is divided into three systems. The first system contains four staves: two vocal staves (treble clef), a piano accompaniment staff (treble clef), and an electric bass staff (bass clef). The second system contains two staves: a piano accompaniment staff (treble clef) and an electric bass staff (bass clef). The third system contains one staff: an electric bass staff (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Chord symbols are provided below the piano and bass staves.

*p*

*p*

*p*

Fm Gm Cm Dsus4 Bbmaj7

Pno.

E.B.

46

*f*

*f*

*f*

Gm *f* Fm Gm Cm Dmb5 Bb Fm

Pno.

46

E.B.

46

56

Vocal score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) starting at measure 56. The music is in a minor key and features a melodic line with a long note in the final measure. Dynamics include piano (*p*).

Gm *p* Cm Dsus4 Bbmaj7 Cm Bb Abmaj7

Pno.

Piano accompaniment for measures 56-60. The right hand has a melodic line with a trill-like figure in measure 57. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

E.B.

Electric Bass (E.B.) line for measures 56-60, following the harmonic structure of the piano accompaniment.



61

*mf*

*mf*

*mf*

Cm Gm A♭maj7 Cm Gm A♭maj7

Pno. *p* *mf*

E.B. *mf*

# Obra inédita Serranía

Score

## Serranía

Luis Carpio De la Torre

**Adagio** ♩ - 75

**Piano**

*p*

*mf*

*f*

*mp*

*rit*

*a tempo*

*mf*

*Reo* \* *Reo* \* *simile*

*Reo* \* *Reo* \* *Reo* \* *Reo* \*

**Chords:** E<sup>b</sup>maj7, A<sup>b</sup>maj7, F, Gm, Gm7, Cm, F, F A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>

24

Pno.

Ab Em Cm Cm

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Obra inédita *Dulce perfume*

Score

# Dulce perfume

Luis Carpio De la Torre

INTRO  $\text{♩} = 75$

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Cello and Piano parts. The Cello part is a single line with rests. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The tempo is marked  $\text{♩} = 75$ . The second system includes Violin (Vc.) and Piano (Pno.) parts. The Violin part has a single line with rests and a final note. The Piano part has two staves with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The third system also includes Violin (Vc.) and Piano (Pno.) parts. The Violin part has a single line with notes and rests. The Piano part has two staves with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as dynamics (*dolce p*, *mf*, *mp*), articulation (*acc*, *simile*), and performance instructions (*sc*, *scv*, *v*, *mf*). Chord symbols *Fm*, *Gm*, *Fm*, and *Cm* are present above the piano staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

13

Vc.

Pno.

*ff*

Fm Cm

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \*

B

17

Vc.

Pno.

*marcato*

8<sup>va</sup> Am

Tea \*

21

Vc.

Pno.

*accel* **Moderato** (♩ = c. 108)

Am Gm Fm Em Cm

*f* *cresc.*

Tea \*

25

Vc.

Pno.

Am GmFm Fm Cm

DESARROLLO

29

Vc.

Pno.

Cm Fm Em Cm ff Bb Cm

33

Vc.

Pno.

Cm Fm-Em Em Cm sf

Re-exposicion  
37

Vc.

Pno.

*mp*

Ab Eb C5b7 Gm

Detailed description: This system covers measures 37 to 40. The Violoncello (Vc.) part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with block chords in the left hand and rests in the right hand. The dynamics are marked *mp*.

*a tempo*

41

Vc.

Pno.

Ab Eb C5b7 Gm

Detailed description: This system covers measures 41 to 44. The Violoncello (Vc.) part continues with a similar melodic pattern. The Piano (Pno.) part remains with block chords in the left hand and rests in the right hand. The tempo is marked *a tempo*.

45

Vc.

Pno.

*legato*

Fm Cm

Lo \* Lo \*

Detailed description: This system covers measures 45 to 48. The Violoncello (Vc.) part has a more active melodic line with slurs and accents. The Piano (Pno.) part features a flowing eighth-note accompaniment in the left hand and rests in the right hand. The dynamics are marked *legato*. The system concludes with the markings 'Lo \* Lo \*'.

Dulce perfume

5

50 **Outro**

Vc.

Fm *p* Cm

Pno.

*legato*

55

Vc.

Pno.

*rit.*



Obra inédita *Paisaje de Amor*

## Paisaje de Amor

Luis Carpio De la Torre

INTRO

Adagio ♩ - 75

Quena

Piano

Pno.

*f*

*p*

*mp*

*rit.*

*a tempo*

*mf*

*mf*

A

Am

Em

F

C

F

F

3

3

3

A' 15  
 Pno. *p*  
 Am Em  
 15

Pno. *mf*  
*cresc.*  
 Am Em  
 19

Pno. *f*  
*f*  
 F9 Am Esus4 Dsus4  
 22

Paisaje de Amor

B  
Allegro (M.M. ♩ = c. 100)

25

Am Em F G

Pno. *p*

30

Am Em F

Pno. *mf*

34

Am Em F

Pno. *mf*

B'

38

*ff* Am Em

Pno.

*Cresc.* \*

41

F Am7 Em

Pno.

*Cresc.* \*

45

Fmaj7(9) Am Em7

Pno.

*Cresc.* \*

49

F 13

Pno.

53

Am Em7 Fmaj7

Pno.

RE-exposicion

58

Am Em7 F

*pp* *f*

Pno.

62 *f*

Pno.

Xen \* Xen \* Xen \* Xen

OUTRO  
Adagio ♩ = 75

66 Am

Pno.

Xen \* Xen \* Xen \* Xen \* Xen

67 Em Am

Pno.

Xen \* Xen \* Xen \* Xen

### **Link de descarga de temas inéditos mp3**

<https://drive.google.com/file/d/1P-pVDFcmk3VRA6vIVfBI85F94GU4EsF3/view?usp=sharing>

