



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas
Tecnologías

Creación y análisis de composiciones
tradicionales ecuatorianas con voz solista
y vocoder como parte de la
instrumentación.

Trabajo fin de estudio presentado por:	Camilo Isaac Granda Llivigañay
Tipo de trabajo:	Trabajo de Fin de Máster
Directora:	Edith Alonso Sánchez
Fecha:	Miércoles 13 de julio de 2022

Resumen

La música tradicional de un pueblo define su identidad ante el mundo entero. De esta manera, los compositores jóvenes se enfrentan a la tarea de preservar todas aquellas costumbres y tradiciones culturales que enmarcan sus raíces sociales.

En el presente proyecto de estudios, a manera de conclusión del Máster en Composición Musical con Nuevas tecnologías, se presentan tres obras alineadas a la tradición popular ecuatoriana con carácter orquestal, la voz tenor de solista y el uso del sintetizador *vocoder* como parte de la instrumentación base. Además, se expone de manera práctica un sistema tonal creado y desarrollado por el autor del presente trabajo durante el máster, con el fin de presentar e incentivar a nuevos compositores ecuatorianos de música mestiza, a la creación de nuevas corrientes y tendencias sonoras del folclor latinoamericano.

Finalmente, se anexa las partituras de las obras expuestas para que sean sujetas a análisis y cualquier otra actividad sin fines de lucro.

Palabras clave: Composición musical, análisis espectral, análisis musical, vocoder, cinta digital.

Abstract

Traditional music of a town defines its identity to the entire world. In this way, young composers face the task of preserving all those customs and cultural traditions that frame their social roots.

In the present study project, in a way of the end of Master in Music Composition with New Technologies, three works are presented in the style of Ecuadorian popular music with orchestral character, tenor voice as soloist and using a vocoder synthesizer as a part of the instrumentation. In addition, a tonal system is exposed that has been created and developed by the author of this study work, to introduce and encourage young Ecuadorian composers to create new sound trends and currents for the folklore and traditional music of Latin America.

Finally, sheet music is attached at the end of this work to be used for analysis and any other non-profit activity.

Keywords: Musical composition, spectrum analysis, music analysis, vocoder, digital tape.

Índice de contenidos

1. Introducción.....	6
2. Objetivos generales y específicos	7
3. Marco teórico	8
3.1. La música tradicional ecuatoriana	8
3.2. El albazo.....	8
3.3. El pasillo.....	9
3.4. El vocoder	10
4. Marco metodológico.....	12
5. Análisis de las obras creadas.....	14
5.1. Tierrita linda	14
5.2. La loma	17
5.3. Vilcabamba	20
6. Conclusiones	23
7. Bibliografía	24
Anexo A. Link para escuchar y visualizar las obras	25

Índice de figuras

Figura 1. Albazo célula rítmica (Elaboración propia)	9
Figura 2. Vilcabamba sección F. (Elaboración propia)	13
Figura 3: Tierrita linda. Introducción vocoder (Elaboración propia).	15
Figura 4. Escala de tonos enteros (Elaboración propia).	15
Figura 5. Estribillo tierrita linda (Elaboración propia).....	16
Figura 6. La loma. Acorde generador (Elaboración propia).....	17
Figura 7. Escala cromática (Elaboración propia).	18
Figura 8. Recorrido de la melodía (Elaboración propia).....	18
Figura 9. Cluster de piano (Elaboración propia).	19
Figura 10. Cluster 2 de piano (Elaboración propia).....	19
Figura 11. Sección A. Vilcabamba (Elaboración propia).....	20
Figura 12. Introducción vibráfono. Vilcabamba (Elaboración propia).	21
Figura 13. Sección F. Vilcabamba (Elaboración propia).	22
Figura 14. Sección I. Vilcabamba (Elaboración propia).	23

1. Introducción

En el presente trabajo, figuran las obras creadas y analizadas en el ámbito vocal e instrumental, es decir, obras con voz solista y piano, otra con sexteto y la última con orquesta, que se han ido desarrollando a lo largo de la segunda fase del Máster en Composición Musical con Nuevas Tecnologías, impartido por la Universidad Internacional de la Rioja. Dentro de la estética pretendida para la creación de las presentes obras se enfoca el carácter popular tradicional de Ecuador. Dentro del análisis utilizado para las mismas, se encuentra el método de composición tonal ternario que es de creación y desarrollo propio. Es importante recalcar que todas estas interacciones sonoras obedecen a una búsqueda de una sonoridad renovadora dentro del mundo tradicional.

Cabe mencionar que, los distintos métodos de composición empleados en las presentes obras, obedecen a un proceso de análisis y búsqueda de una sonoridad y método propio, basándose inicialmente en el descubrimiento y análisis de las obras de compositores como: Franz List y el uso de acordes por cuartas, Gerardo Guevara y su influencia en la música ecuatoriana, Igor Stravinsky y sus ritmos tribales, entre otros.

Por último, cabe señalar que las presentes obras tienen un claro propósito nacionalista de revivir la tradición compositora ecuatoriana, que lleva años sin presentar propuestas nuevas y que se espera tenga el mejor recibimiento por parte del público.

2. Objetivos generales y específicos

Objetivo general:

- Exponer una nueva estética aplicable a la música tradicional latinoamericana mediante el uso de elementos digitales sonoros.

Objetivos específicos:

- Explorar los alcances sonoros al introducir un sintetizador vocal dentro de una obra para piano y voz.
- Ampliar el repertorio tradicional de la música mestiza ecuatoriana.
- Fomentar la innovación musical creando una nueva estética compositiva.

3. Marco teórico

3.1. La música tradicional ecuatoriana

En su investigación (Mullo, 2009) expuso que tanto el nacionalismo como la música nacional ecuatoriana se desarrollan en un proceso que inicia en el siglo XVIII y tiene su máximo desarrollo en el siglo XX. Parte de la ruptura del racionalismo y el iluminismo, en donde la "razón" y el "espíritu" ya no rigen los principios del hombre, si no, la tendencia denominada "naturaleza". Se da paso entonces al estilo romántico, que, en el ámbito musical, busca el encuentro de lo propio y particular, dejando atrás la actividad religiosa. Ahora bien, el nacionalismo pertenece a aquellos intelectuales y artistas románticos que buscan una identidad. De esta forma, nacen compositores cuya herencia musical es desarrollada desde tiempos coloniales, que, sumada a una educación formal, imprimen fundamentos teóricos dirigidos por las bases nacionalistas.

Para finalizar este prefacio histórico, cabe añadir que la música nacional ecuatoriana, es un mestizaje cultural entre el indigenismo andino y los textos románticos, convertidos en cancioneros, cuyo contenido estigmatiza la defensa indígena, y a su vez, convirtiendo su marginalidad en identificativo social. (Mullo, 2009).

3.2. El albazo

Se conoce como albazo al ritmo tradicional de la sierra centro del Ecuador, cuyo nombre hace referencia al alba, el amanecer. Los cánticos de albazos son interpretados camino a la iglesia en las mañanas y a manera de festejo en los banquetes ofrecidos por los priostes (Mullo, 2009).

EL albazo se escribe en el compás binario compuesto de seis por ocho, cuya acentuación siempre se encuentra en el primer tiempo de cada compás, dado que, internamente varía el acompañamiento y funciona muy bien como guía rítmica.

Dos de los instrumentos principales que interpretan el Albazo en el Ecuador son los pífanos y flautas, característicos de provincias del centro del país, Chimborazo, Cotopaxi y Pichincha. Estos instrumentistas interpretan los repertorios del albazo en su estado original. A

continuación, se muestra la célula rítmica que generalmente interpreta el bombo o caja junto a los pífanos y flautas (Andrade, 2020).



Figura 1. Albazo célula rítmica (Elaboración propia)

En el desarrollo de los repertorios nacionales, siglos XIX y XX, la guitarra tomó protagonismo como principal instrumento de acompañamiento, siendo la encargada de llevar los variables y sincopados ritmos del albazo. Además, como claro ejemplo se tiene a la tonada, ritmo transformado a partir del danzante por la guitarra (Andrade, 2020).

Guerrero (2002) sostiene que: “El yaraví es la fuente generadora del albazo, y éste a su vez tiene mucho que ver con la bomba, el capishca, el cachullapi, etc”. De tal manera que, el yaraví se constituye como la célula generadora de gran parte de la música andino-ecuatoriana.

Habiendo definido todo esto, se puede reunir todos estos ritmos ecuatorianos en compás de seis por ocho, bajo la denominación de albazo, entre las que se puede enlistar las siguientes: aire típico, cachullapi, bomba, alza, chilena y samba ecuatoriana. De las cuales, el factor rítmico analítico diferenciará unas de otras y se ubicarán en ritmos individuales (Andrade, 2020).

Algo que se debe tomar en cuenta con la métrica del albazo, es su acentuación en el quinto pulso de corchea, el cual brinda una sensación de síncopa, y de compás ternario. Esto es importante reconocer porque dada la riqueza musical del Ecuador, son detalles que mientras se descubre el repertorio, se van interiorizando en la interpretación. (Andrade, 2020)

3.3. El pasillo

“El pasillo ha sido una pieza fundamental en la construcción musical de la identidad nacional ecuatoriana, al ser una música polisémica que genera múltiples significados en sus oyentes” (Wong Cruz, 2010, p. 3)

El pasillo ecuatoriano remonta sus orígenes al vals europeo, que se introdujo en América como un baile de pasos cortos, de ahí su nombre, y que se popularizó en Colombia, Venezuela y Ecuador. Particularmente en Ecuador tomó un sentido melancólico, debido a la implementación del requinto como instrumento encargado de los interludios, y que, a su vez, adorna el repertorio adaptado a la literatura romántica ecuatoriana. Debido a esto se populariza muy rápido y también se llega a mezclar con ritmos indígenas autóctonos, como el yaraví, el sanjuanito y las rockolas. (García Vera, Maluncín Tuarez, & Alarcón Fuentes, 2018).

Técnicamente, el pasillo ecuatoriano es un ritmo ternario simple de tres por cuatro, en donde los principales instrumentos popularizados a lo largo del tiempo son las guitarras y el requinto. Usualmente es acompañado con una sección rítmica completa: piano, bajo y batería, y a su vez, se suele ampliar la instrumentación a distintos formatos de orquesta, siendo un ritmo muy versátil y con muchas posibilidades sonoras.

Grandes letristas, compositores e intérpretes a lo largo de la historia, establecieron el cancionero del pasillo ecuatoriano, llegando a distinguir dos tipos de pasillo: el pasillo alegre y fiestero, y el lento vocal instrumental. Dentro de los principales exponentes del pasillo a inicios de su desarrollo tenemos a Enrique Ibáñez, Marco Tulio Hidrobo, Francisco Paredes Herrera, Cristóbal Ojeda Dávila, José Ignacio Canelos, Carlos Rubira Infante, Nicassio Safadi, Julio Jaramillo, entre muchos más, que permitieron que el pasillo se extendiera y popularice en toda Latinoamérica. (García Vera, Maluncín Tuarez, & Alarcón Fuentes, 2018).

3.4. El vocoder

El *vocoder* es un dispositivo que se usó a principio para transmisiones telefónicas intercontinentales. En los años treinta fue creado y no ha parado de desarrollarse, a manera de compresor-descompresor, para facilitar las conversaciones por teléfono. Todo esto fue desarrollado por Homer W. Dudley. Dentro de sus estudios, destaca el descubrimiento del rango frecuencial necesario para ser legible un mensaje telefónico, que abarca de los 200 Hz y 3000 Hz. (Real, 2008).

Dudley en sus modelos inició estudiando el sistema vocal, dividiendo las partes fisiológicas en dos grupos: los elementos variables, que cambian de posición al emitir un sonido u otro,

labios, dientes o lengua y los elementos fijos, la laringe, resonadores nasales y la faringe. Los pliegues vocales se categorizan en ambos grupos. Así mismo, Dudley elaboró una teoría donde el habla tiene un nivel de predicción que el receptor va generando mientras escucha. Este principio fue trasladado al transmisor y receptor para la comunicación de mensajes, y así reducir la información y el ancho de banda, este factor predecible fue descubierto posteriormente (Real, 2008).

Fletcher (1953) describe un circuito eléctrico que se asemeja al órgano fonador, y consiste en un oscilador armónico, como elemento fijo, que es moldeado por filtros que se seleccionan con interruptores, elementos variables, para producir el sonido indicado.

Después de esta exposición Dudley analizó la voz desde el punto de vista de la distribución de la energía espectral de los sonidos, de esta manera, se clasifican los sonidos en dos tipos: los sonoros y los sordos. Los primeros producidos por las cuerdas vocales y los sordos aquellos ruidos oclusivos. Todo esto se resume en que Dudley se encontró con la necesidad de transmitir solo las variaciones de ciertos parámetros al circuito compresor, que conjuntamente con un regenerador completarían el mensaje sonoro al oyente (Real, 2008).

Habiendo mencionado todo lo anterior, es preciso introducirse al *vocoder* (Voice Operated Recorder) como proyecto. Este permitió mezclar sonoridades. Las frecuencias fundamentales podrían ser cambiadas por sonidos grabados previamente. La función compresora mencionada en el párrafo anterior fue sustituida por la modulación por pulsos codificados (PCM), para de esta manera ser usado en la Segunda Guerra Mundial como encriptador de comunicaciones secretas del ejército aliado, y después de la guerra se convirtió en un instrumento musical electrónico más (Real, 2008).

A partir de los años setenta se popularizó mucho el *vocoder* como instrumento de la música pop, funk y electrónica que empezaba surgir. Los pioneros de este último género mencionado, Wendy Carlos y Robert Moog, desarrollaron los primeros *vocoder* como instrumentos musicales. A principio, de diez bandas. La señal modulada a raíz de un micrófono era procesada por el sintetizador Moog. Poco a poco fue evolucionando la mecánica del *vocoder* usando filtros de frecuencias de paso alto para que la señal sea entendible (Turra, 2008).

4. Marco metodológico

Modelo compositivo ternario, inspirado en el sistema axial de Bartòk

En el presente trabajo, se materializa un sistema tonal usado en todas las obras compuestas a lo largo del máster. Este sistema respeta una tendencia hacia lo ternario en cuanto a la armonía que forman las obras, tanto como las melodías resultantes. Se han adaptado al folclor ecuatoriano, por lo tanto, se ha procurado hacer uso de la escala pentáfona. Sin embargo, las características armónicas están alejadas de lo tonal.

Bela Bartòk (Lendvai, 2003), resulta ser la principal inspiración de este sistema propio, debido a que, sus propuestas tonales en base al sistema axial y su resultado sonoro me inspiraron a desarrollar una sonoridad nueva en base a los enlaces armónicos por terceras. Cabe recalcar que se ha procurado enfocar el concepto ternario en la forma de las obras, pero el resultado se escapa demasiado de la forma tradicional de los ritmos elegidos para la composición de las obras.

Uso tonal de la serie ternaria

Para determinar el sistema axial dentro de este concepto ternario, se descubren cuatro combinaciones de acordes separados por terceras mayores, cuatro combinaciones de tres acordes. De esta manera, se mantiene la tendencia a lo ternario dado que, si se elabora un sistema de ejes con acordes separados por terceras menores, se formarían tres grupos de cuatro acordes, y lo que se busca es combinar las ideas armónicas en grupos de tres tonalidades.



Como se puede observar, se forman acordes que no conllevan relación tonal alguna, y es lo que específicamente se busca en este sistema, jugar con los colores y los efectos armónicos

de el movimiento por terceras. De esa manera, se forma la tonalidad central o eje, y tenemos dos puntos cartesianos, que llamaremos -X y X.

En la obra “Vilcabamba” se hace uso de este sistema con un buen resultado. El uso de enlaces armónicos atonales en medio de melodías tradicionales hacen una fusión muy interesante, dado que el ritmo de albazo tiene como característica principal sus melodías repetitivas y pentáfonas. Sin embargo, el enlace armónico de este tipo de acordes resulta un reto importante si lo que se busca es que se escuche dentro del estilo del ritmo elegido para la obra.

A continuación se muestra una sección de la mencionada obra, donde se visualiza con claridad el uso de este método compositivo. Más adelante se analizará la obra completa.

The image displays a musical score for a section of the work "Vilcabamba". It consists of five staves, labeled from top to bottom as Vln. I, Vln. II, Vla., Cell., and Ct. Baj. The music is written in 3/8 time and the key of D major (indicated by two sharps). The score shows a melodic line in the strings, with a central axis of D major and a pentatonic scale. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

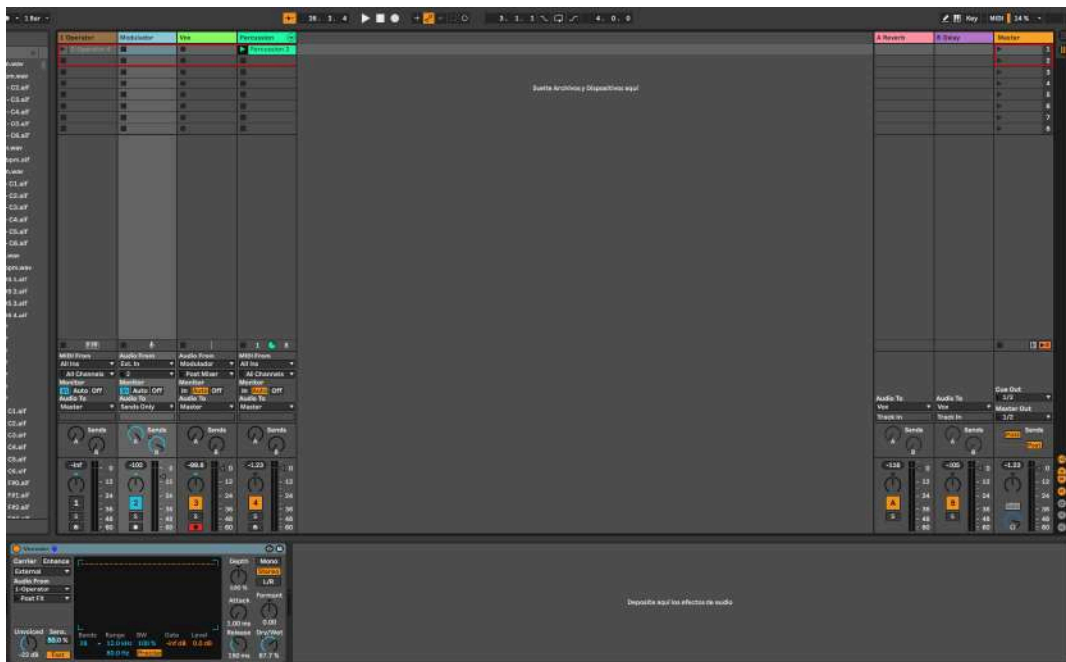
Figura 2. Vilcabamba sección F. (Elaboración propia)

5. Análisis de las obras creadas

5.1. Tierrita linda

Esta obra se desarrolla en el género tradicional ecuatoriano, albazo, cuya métrica se centra en el compás binario compuesto de seis por ocho, dentro de un carácter alegre, generando un anti cliché con la letra, cuyo carácter interpretativo es nostálgico.

En esta obra se ha pretendido usar efectos ambientales al inicio de la obra, y a su vez, una introducción con *vocoder* antes de la entrada del piano. Este sintetizador se ha configurado de manera digital con el *plug-in* nativo de Ableton Live, configurando las conexiones de entrada de canal y salida a una premezcla, como se muestra a continuación:



Seguidamente, se muestra las indicaciones de uso de la mezcla entre señal limpia y señal procesada con el *vocoder*, habiendo sido mapeada, en la introducción a la obra junto a la melodía armonizada que a tempo libre interpreta el cantante.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'VOCODER' and 'PIANO'. The Vocoder part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a 'TEMPO LIBRE' marking. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The second system is labeled 'T' and 'PNO.'. The 'T' part continues the Vocoder line, and the 'PNO.' part continues the piano accompaniment. Both systems include dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) for the Vocoder, and 'mp' (mezzo-piano) for the piano.

Figura 3: Tierrita linda. Introducción vocoder (Elaboración propia).

Como se puede apreciar, esta sección no cuenta con texto, por lo tanto, el intérprete tiene libre ejecución de la melodía y armonía. Idealmente, podría interpretar la letra del primer verso, o también, vocales cerradas como “uh”, “i”.

Recursos melódicos

El principal recurso utilizado en esta obra es la escala de tonos enteros para delinear el acompañamiento y que resulta en un sonido sofisticado antes del acorde dominante:

The image shows a musical score for a piano (Pno.) in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score features a sequence of chords and melodic lines. A specific section of the bass line is highlighted with a green box, showing a sequence of notes that form a whole-tone scale. Dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte) are present.

Figura 4. Escala de tonos enteros (Elaboración propia).

Recursos armónicos

Esta obra explora los modos dórico, frigio y mixolidio, tomando en varias ocasiones como guía las notas de la melodía para evitar disonancias innecesarias, esto ocurre en el paso de Re mayor a Re# menor, la nota en común es Fa#.

A continuación, se puede observar el uso de la escala frigia, donde el Do resuelve al Si menor a manera de cadencia:

The image displays a musical score for a piece titled 'Estrillo tierrita linda'. It features three staves: a piano (Pno.) staff at the top, a vocal (T) staff at the bottom, and a central staff for lyrics. The piano staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures are highlighted with green boxes, indicating specific harmonic or melodic points of interest. The lyrics are: NO - NUE - CHES - A'ES - CON - DI - DAS - Y'AL - PRI - MER A - MOR - QUE YO - EN - CON - TRE - TIE - RRA - LIN - DA - VA - MOS A LA PI - LE'A - DIS - FRU - TAR.

Figura 5. Estrillo tierrita linda (Elaboración propia).

Literatura

La letra de esta obra contempla una temática mestiza, dado que, lleva el carácter de amor al pueblo, una temática nacionalista de aquel foráneo que ancía regresar a su pueblo, y a su vez, con el sabor tradicional indígena del albazo, cuyo ritmo relaciona automáticamente la obra a las tradiciones de la sierra ecuatoriana.

*"Feliz me voy a mi tierrita,
Tierrita linda ¡Cuánto extrañé!
Todas esas noches a escondidas
Y al primer amor que yo encontré
Si se me concediera el volver a nacer
Elegiría siempre tu amanecer
Mi Loja querida
¡Qué lindo es verte reverdecer! ..."*

5.2. La loma

Nombrada de esta manera la segunda obra del presente trabajo de fin de estudios, lleva dicho título en honor la sierra ecuatoriana, donde la Cordillera de los Andes recorre de norte a sur el país y forma el quebrado y admirado paisaje andino.

“La loma” ha sido creada bajo el tradicional pasillo ecuatoriano, cuya métrica se desarrolla en base al compás de tres por cuatro. Es una obra instrumental elaborada para sexteto, flauta, clarinete en Sib, trompa en Fa, violín, violonchelo y piano. El acorde protagonista mediante el cual, se desarrollan los motivos, es el que marca el piano en el primer compás:



Figura 6. La loma. Acorde generador (Elaboración propia).

Recursos melódicos

El primer recurso destacable de la obra es la escala cromática en los registros graves. Al finalizar la introducción, el piano acompaña a la melodía armonizada con la mano izquierda de manera descendente, mientras la flauta, clarinete y trompa armonizan a manera de cadencia.



Figura 7. Escala cromática (Elaboración propia).

Otro cromatismo importante en la obra es el de conducción a dominante, donde la mano izquierda desciende y la derecha asciende en octavas, transfiriendo la melodía de las cuerdas a los vientos y luego al piano, como se demuestra a continuación:



Figura 8. Recorrido de la melodía (Elaboración propia).

Como se puede apreciar, el ritmo melódico sigue el patrón característico del pasillo, donde el chelo y el sistema en clave de Fa del piano marcan la síncopa de corchea-negra-corchea-negra.

Recursos armónicos

El uso de *clusters* y acordes expandidos son las principales características armónicas de la presente obra. Así mismo, combinando acordes tonales con otros modales, generando un efecto flotante dado que no se generan resoluciones fuertes, si no, blandas con respecto a la tonalidad de Do sostenido menor.



Figura 9. Cluster de piano (Elaboración propia).



Figura 10. Cluster 2 de piano (Elaboración propia).

La forma consta de dos secciones, la primera que enmarca los motivos principales de la obra, y que se desarrolla en la tonalidad de Do sostenido menor, y la segunda sección que después de repetir la introducción a manera de interludio pasa al acorde de Si mayor para contrastar con la primera sección de la obra. La obra finaliza con la repetición de la sección uno, y repite el último sistema con *ritardando*.

5.3. Vilcabamba

Vilcabamba es el nombre de un valle al sur del país ecuatoriano. Fue elegido para representar su belleza y clima adecuado para muchos turistas internacionales y locales, mediante la presente obra compuesta para orquesta sinfónica en el ritmo tradicional de albazo. La instrumentación establecida para esta obra es: flauta, oboe, clarinete en Si bemol, fagot, trompa en fa, trompeta en do, trombón vibráfono, caja con bordón, violines primeros, violines segundos, violonchelo y contrabajo.

Para la creación de esta obra se ha utilizado el sistema ternario desarrollado por el autor, explicado en la sección del marco metodológico. A continuación, se añadirán detalles específicos del desarrollo del presente trabajo compositivo.

Recursos melódicos

El principal recurso utilizado y explotado en la obra es la escala pentáfona, cuyo movimiento es transitorio en toda la instrumentación. Es en la sección A, donde la flauta repite dos veces el motivo de la introducción, y así se expone el tema. Dado que, los cambios armónicos son muy diversos gracias al uso del sistema tonal, la melodía se encuentra constantemente cambiando y adaptándose al contexto armónico. Seguidamente, el clarinete responde a la frase de la flauta, en cuya repetición es apoyada por el registro agudo de este mismo instrumento. Esta tendencia a repetir las frases responde a una característica del albazo.

The image shows a musical score for Section A of the piece 'Vilcabamba', starting at measure 17. The score is written for a woodwind section with the following parts: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Fgt. (Bassoon), Trp. F. (F Horn), C Tpt. (C Trumpet), and Tbn. (Trombone). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Flute part begins in measure 17 with a melodic phrase that is repeated in measure 20. The Oboe part enters in measure 20, playing a similar melodic line. The B-flat Clarinet part plays a continuous eighth-note accompaniment throughout the section. The other instruments (Fagot, Trompa, Trompeta, Trombón) are shown with rests or simple accompaniment patterns. A green bracket highlights the melodic phrase in the Flute and Oboe parts across measures 19 and 20.

Figura 11. Sección A. Vilcabamba (Elaboración propia).

La B contiene una frase que se repite por toda la instrumentación, y que, a su vez, se armoniza y crece de un *piano* a un *forte*, marcando el cambio de sección hacia la C, en donde cambia la armonía y las frases motivicas interpretan los metales. Las cuerdas acompañan con pizzicato y luego responden a la frase las maderas.

Vuelve a repetirse la B para pasar a una nueva sección, la parte D. Aquí se cambia el sentido armónico y se siente un reposo melódico mediante resoluciones pequeñas. De inmediato, la melodía vuelve a despertar con la trompeta tomando la línea principal y seguidamente la trompa resuelve la sección con un *tutti* de la frase final.

En la sección I se expone el motivo final, el cual corresponde a un silbido interpretado cotidianamente por la abuela del autor del presente trabajo. Se adaptó esta melodía a la armonía asignada a las cuerdas, y, por consiguiente, luego de un crescendo desde una melodía sola en fagot que crece a toda la orquesta, concluye la obra con la melodía original interpretada por el clarinete en la última sección.

Recursos armónicos

En el apartado armónico, la obra se desarrolla con criterio tonal, usando los acordes pertenecientes a los grupos establecidos en el sistema tonal ternario. Desde la introducción en vibráfono se puede apreciar el uso de este método y el resultado combinado con el timbre cálido del instrumento generan un efecto de ambiente ambiguo.

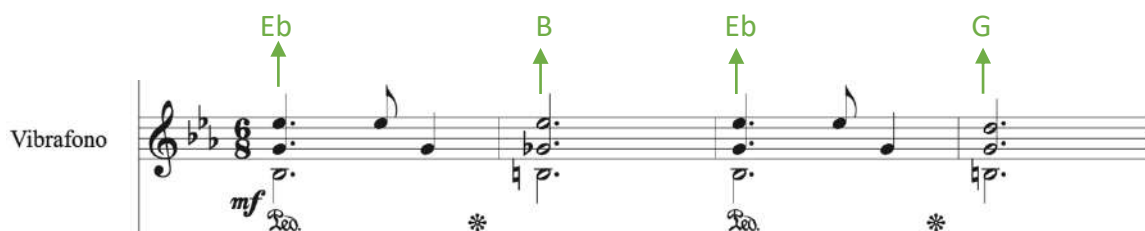


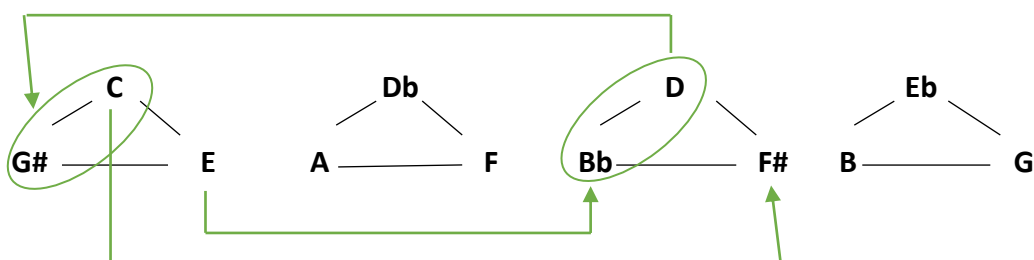
Figura 12. Introducción vibráfono. Vilcabamba (Elaboración propia).

Como se puede apreciar, los tres acordes son los pertenecientes al cuarto grupo del sistema tonal. Así mismo, una sección destacada de este sistema y que merece la pena resaltar por el resultado sonoro, es la sección F, cuyos cambios armónicos corresponden al salto por tritono para cambiar de grupo, es decir si inicia en Do, pasará al grupo donde se encuentre el Fa #, y

luego se enlazará con algún acorde de este nuevo grupo, en este caso el Si b, para concluir la frase en su tritono, el Mi del primer grupo, como se aprecia a continuación:

Figura 13. Sección F. Vilcabamba (Elaboración propia).

En la sección I, la armonía en cuerdas que acompaña a la melodía del oboe vuelve a suceder algo similar, donde los acordes migran de grupo mediante los tritonos, y luego enlazándose con un acorde de mismo grupo y se repite el ciclo, como se puede observar a continuación:



The musical score for Figure 14, Section I, Vilcabamba, is written for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Cell., and Ct. Baj. The score is in 8/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'mp' (mezzo-piano). The notation shows a melodic line for each instrument, with various accidentals and note values. The instruments are arranged vertically, with Vln. I at the top and Ct. Baj. at the bottom. The score is divided into eight measures, with a double bar line at the end of the eighth measure.

Figura 14. Sección I. Vilcabamba (Elaboración propia).

6. Conclusiones

Habiendo concluido las obras, se afirma que el sistema desarrollado durante el presente máster ha dado como resultado un mecanismo aplicable y moldeable a los ritmos de albazo y pasillo ecuatorianos. Esta sonoridad se muestra sofisticada y adecuada para renovar la tendencia sonora que la música mestiza ha implantado a lo largo de un siglo de portafolio musical.

El sintetizador vocal *vocoder* ha surtido efecto de renovación sonora dentro del espectro tradicional, siendo la base de una nueva tendencia a la creación musical. Así mismo, los procesos de análisis crítico, aprendidos durante el curso, se reflejan en una autoevaluación constante de los límites creativos que se pueden alcanzar como compositor.

7. Bibliografía

- Andrade, J. (2020). Reflexiones sobre un tema controversial: El albazo. *Traversari*, 18-20.
- Fletcher, h. (1953). *Speech and Hearing*. Berlín: D. Van Nostrand.
- García Vera, E., Maluncín Tuarez, W., & Alarcón Fuentes, G. (2018). Pasillo Ecuatoriano, Origen
Identidad y Olvido. *Revista de estrategias del desarrollo empresarial*, 2-12.
- Guerrero, P. (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la
diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók, un análisis de su música*. Madrid: Idea Books.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial.
- Real, L. (2008). El vocoder: la voz de la lluvia. *Antena de Telecomunicación*, 24-28.
- Turra, N. (2008). *Detonador*. Obtenido de Detonador ¡Potenciando tu música!:
<https://detonador.org/rincon-tecnico/57-la-historia-del-vocoder>

Anexo A. Link para escuchar y visualizar las obras

<https://alumnosunir->

[my.sharepoint.com/:f:/g/personal/camilo_granda051_comunidadunir_net/Eh4EzRUvoyRKMqllsqjPamYB9ZrVQJGyiUga7AbJbKy9_w?e=npTZ3j](https://alumnosunir-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/camilo_granda051_comunidadunir_net/Eh4EzRUvoyRKMqllsqjPamYB9ZrVQJGyiUga7AbJbKy9_w?e=npTZ3j)