



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

## FACULTAD DE ARTES

### ESCUELA DE MÚSICA



**“Aplicación musical del minimalismo como elemento conceptual en  
ritmos ecuatorianos: Capishca, Sanjuanito, Yumbo”**

*Tesina previa a la obtención del Título de  
Licenciado en Instrucción Musical*

**AUTOR:** Andrei Pacheco Astudillo

**TUTOR:** Magister Walter Novillo

Cuenca – Ecuador

2012

### **Dedicatoria**

Dedico este trabajo, a mis padres Galo Pacheco y Esther Astudillo por el apoyo desmedido que me han brindado toda mi vida, a mis hermanos y en especial a Galito que sabe lo quiero mucho.

### **Agradecimiento**

Al Gran Creador del Universo, a toda mi familia, amigos y profesores por los principios y valores de vida que han compartido conmigo.

de corazón gracias.

El autor.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de tesina es el producto de la investigación y la experimentación creativa en la que el objetivo principal fue componer tres obras musicales que fusionan ritmos ecuatorianos con la estética que abarca el movimiento musical minimalista.

La importancia de crear este trabajo es dar a conocer las obras que he realizado en la hibridación de ambos géneros.

Este resultado se da con el propósito de ampliar la música desde un pensamiento nacionalista con formas compositivas desde el minimalismo musical que es un movimiento que ha influido en todas las artes a mitades del siglo XX hasta la actualidad.

A partir de la experiencia que se había realizado del minimalismo con la música étnica, hindú principalmente, surgió la pregunta ¿cómo aplicar este concepto a música de ritmos tradicionales? Entonces se emprendió la tarea de realizarlo con los ritmos sanjuanito, capishca y yumbo que pertenecen a nuestro entorno musical ecuatoriano.

Para cumplir con este objetivo de fusión fue indispensable asimilar el concepto estético comprendiendo las técnicas compositivas como el “desfase musical” o la técnica “1+1” entre otras de los principales compositores.

Hasta el momento se desconoce por no considerarlo nulas las composiciones de corte minimalista con música ecuatoriana y pienso que la investigación y obras realizadas en este proyecto constituyen un basamento para posteriores compositores interesados en la experimentación minimalista ya que es una manera diferente para enfocar la música ecuatoriana.



<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO I MINIMALISMO</b>	
1.1- Minimalismo, concepto y características.....	6
1.2.- Características de la música minimalista.....	8
1.2.1.- Características rítmicas.....	10
1.2.2.- Características melódicas.....	11
<b>CAPITULO II MUSICA ECUATORIANA</b>	
2.1 Características de los ritmos ecuatorianos.....	13
2.1.1 Yumbo.....	15
2.1.2 Capishca.....	16
2.1.3 Sanjuanito.....	17
<b>CAPITULO III LOS HIBRIDOS MUSICALES.</b>	
<b>LA FUSION ENTRE LA MUSICA MINIMALISTA Y LA MUSICA ETNICA.</b>	
3.1 Los Híbridos Musicales.....	19
3.2 Composiciones a partir de la fusión entre la música minimalista y la música étnica.....	20
3.2.1 Capischca.....	21
3.2.2 San Juanito.....	24
3.2.3 Yumbo.....	27
<b>CAPITULO IV CONCLUSIONES</b>	
4.1 Diferencias entre la música minimalista y la música étnica.....	28
4.2 Complicaciones investigativas.....	29
4.3 Complicaciones compositivas.....	30
4.4 conclusiones.....	31
Bibliografía.....	32
Anexos.....	33

# **CAPÍTULO I**

## **MINIMALISMO**

### **1.1 Minimalismo, concepto y características.**

#### **Concepto**

El “minimalismo” es un término que a se le ha designado a un movimiento o a los movimientos artísticos y culturales que se desarrollaron a finales de los años 50 y principios de los 60. Estos movimientos cuestionaron la visión de conceptos centrales estéticos, de la teoría y de la práctica artística proponiendo nuevos conceptos teóricos y nuevos modelos para la creación artística (Martin, 2011).

Sin embargo es en 1965 que el término “minimal” emerge de la mano del filósofo británico Richard Wolheim quien para catalogar a obras de mayor contenido conceptual como de las pinturas de Ad Reinhardt, y de menor contenido de manufactura como los ready-made de Marcel Duchamp concibe este término con “bastante amplitud como para abarcar varios estilos y prácticas artísticas entonces novedosas, incluyendo Neo-Dada, Assemblage, o arte conceptual. Pero, desde ese momento, y hasta hoy, el término quedó asociado exclusivamente a cierta tendencia” (Soto, 2008).

De acuerdo con la definición del diccionario de la Real Academia Española (RAE) el minimalismo es una corriente artística que utiliza elementos mínimos y básicos, como colores puros, formas geométricas simples, tejidos naturales, etc.

En un ámbito más general al minimalismo se lo comprende como una tendencia donde la reducción y la depuración de elementos sobrantes son particulares que definen lo minimal.

Ludwig Mies Van Der Rohe uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX elaboró sus ideas acerca de la pureza de las formas durante su cargo en la

dirección de la escuela de Arte y diseño de la Bauhaus en Alemania y, su influencia se podría resumir en una frase que él mismo dictó y que se ha convertido en el lema de la arquitectura de vanguardia de la primera mitad del Siglo XX Minimal = “Menos es más”<sup>1</sup>.

Ya en la década del 70, el minimalismo alcanza su madurez como una forma de reacción a los estilos recargados de la época (principalmente el pop art) y la saturación comunicacional dentro del universo estético. Esto influyó no sólo en la decoración y la arquitectura, sino también en la pintura, escultura, la moda y la música. (Artes., 2008)

### **Características**

La corriente minimalista adquirió su propio carácter en cada una de las artes, así tenemos:

En la literatura se caracteriza por la economía de sus palabras. Los personajes minimalistas tienden a ser gente trivial y común nunca gente rica o famosa.

Por otro lado los escultores minimalistas concretaban formas geométricas simples que no representaban ninguna imagen y trataban de entregar sus obras a industriales para que no existieran rastros de humanidad.

En la música el minimalismo corresponde a una tendencia estética que surgió en los años 70s en contraposición al modernismo de posguerra, que se acentuó específicamente sobre las composiciones de Arnold ShÖnberg en su alejamiento total de centros tonales y la irregularidad rítmica. En respuesta a esta situación nace el minimalismo musical como una forma compositiva que consistía en reducir a la música a lo más esencial.

---

<sup>1</sup> Wollheim fue el primero que utilizó el término, sin embargo, es la frase 'menos es más', popularmente atribuida a Mies van der Rohe, la que aparece como lema de esta corriente.

## 1.2 Características de la música minimalista.

Michael Nyman compositor, musicólogo y crítico musical difunde en año de 1974 el texto llamado “Experimental music: Cage and beyond” en el pretende otorgar una proximidad de lo que sería el minimalismo musical definiendo las líneas de “un estilo y y procedimiento compositivo restringido al uso de material armónico y melódico tonal –más bien habría que decir “diatónico”, el empleo de procedimientos basados en la repetición, y un criterio reductivo de la actividad y cantidad de material usado. La noción de “reducción” enlazaría con el concepto de “Minimalismo”, y Nyman ha definido así este último con los rasgos de lo que debería ser más apropiadamente conocido como “música repetitiva” (Soto, 2008).

Una de las características principales en la música minimalista es la utilización de *ostinatos* que se refiere a la repetición persistente, o de patrones rítmicos, de motivos melódicos o de progresiones armónicas.

*Ostinato* rítmico. Ejm. Bolero de Ravel.



*Ostinato* melódicos. Cualquier motivo melódico. Ejm. Música popular ecuatoriana.

Estrillo de sanjuanito.

*Ostinato* Armónico. Ejm Música popular blues.

I-IV-V-I

Según Tom Johnson compositor estadounidense la música minimalista es “una categoría extendida y diversificada que incluye, por definición, toda la música que funcione a partir de materiales limitados o mínimos; las obras que utilizan

solamente algunas notas, solamente algunas palabras, o bien las obras escritas para instrumentos muy limitados, como címbalos antiguos, ruedas de bicicleta o vasos de güisqui. Ello incluye las obras que sostienen un simple gruñido electrónico durante largo rato. Las obras exclusivamente constituidas de grabaciones de ríos o cursos de agua. Las obras que evolucionan en ciclos sin fin. Las obras que instalan un muro estático de sonidos de saxofón. Las obras que implican un largo lapso de tiempo para evolucionar de un tipo de música a otro. Las obras que abarcan todas las alturas posibles a condición de que estén comprendidas entre do y re. Las obras que reducen el tempo hasta dos o tres notas por minuto. Las *Vejaciones* de Erik Satie, con sus 840 repeticiones, y la pieza silente de John Cage, 4'33", constituyen dos primeros ejemplos musicales, a pesar de que este punto de vista no fue extensamente adoptado hasta los años 60 y 70, cuando puede ser observado en numerosos lugares, con la influencia clara de las artes visuales" (Bosseur, 1992).

Por su parte, Kyle Gann identifica 9 características recurrentes en el diseño de la música minimalista:

Armonía estática que predispone a persistir en un acorde, o a trasladarse de forma retrógrada o directa entre un grupo o secuencia de acordes.

Repetición de breves motivos que es lo más identificado en la música minimal.

Procesos algorítmicos, lineales, geométricos o graduales que son características que se pueden diferenciar en la obra de Phillip Glass "1+1" como una especie de juego matemático.

Un ritmo estático o mecanizado que simplemente restringido a un pequeño repertorio de duraciones temporales).

Instrumentación estática es la reproducción de melodías o rítmicas con timbres diferentes o en superposición de tercetas.

"Metamúsica" que crean en el oyente concentración plena como una especie de estado de trance.

Uso de tonos puros que se refiere a la utilización de acordes consonantes en movimientos por 4tas justas 5tas justas y 8vas perfectas.

Empleo de influencias no-occidentales en las composiciones es parte de la perspectiva incipiente del minimalismo.

Esencialidad en la canción, que se muestra pura, sin detalles ocultos, a veces sin significado léxico.

### 1.2.1 Características rítmicas

No se puede hablar de una característica general del ritmo ya que por excelencia el minimalismo es producto de la experimentación de formas ilimitadas de ritmos y varía de compositor en compositor.

De esta experimentación rítmica compositores como Terry Riley, Phillip Glass, Steve Reich empezaron a componer sus primeras obras a las cuales les darán su signatura creativa personal.-Dentro de las características que se pueden apreciar en sus obras son las siguientes:

Pedales rítmicos que mantienen un pulso constante.

Motivos rítmicos que varían o se superponen en el desarrollo de la obra. Por ejemplo en la composición “In C” de Terry Riley consta de una serie de motivos rítmico-melódicos que se repiten a lo largo de la obra.

Fragmentos de los 53 patrones rítmicos de In C.



Característica peculiar de la música de Phillip Glass que lo llevaría a enmarcar su distintivo estilo minimalista se da mediante la adhesión y /o sustracción de células rítmicas a modo de un juego matemático.

La obra 1+1 es la primera obra compuesta por Glass a través del proceso aditivo, es decir, mediante la utilización de secuencias progresivas como 1

– 1 2 – 1 2 3 – 1 2 3 4 y viceversa. A ésta, compuesta en 1968, siguieron otras como “Two Pages” o “Music in Fiths”. Todas ellas forman parte del germen de la música minimalista. (Sanchiz)

“1+1” Phillip Glass

a)  and b) 

Examples of some simple combinations are:

1)  etc.

2)  etc.

3)  etc.

The tempo is fast.  
The length is determined by the player

NYC 11/68  
Philip Glass

La experimentación rítmica de Steve Reich uno más de los precursores de este movimiento nos propone, en la obra “Clapping music” un modelo rítmico basado en el desfase musical que consiste en el desplazamiento de los tiempos partiendo desde una misma secuencia.

$\text{♩} = 160-184$  Repeat each bar 12 times

Copyright 1980 by Universal Edition (London) Ltd., London. All Rights Reserved.  
Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole  
U.S. agent for Universal Edition.

### 1.2.2 Características Melódicas

En cuanto a la melodía se puede decir que está íntimamente ligado al proceso de experimentación rítmica dado que como vimos anteriormente, una de las características principales en la música minimalista es la utilización de *ostinatos* rítmicos melódicos o armónicos.

Pedales melódicos y Pedales rítmicos sobre bloques de progresiones acordales.

**Time Lapse**  
from *A Zed and Two Noughts*  
by Michael Nyman

$\text{♩} = c.46-56$

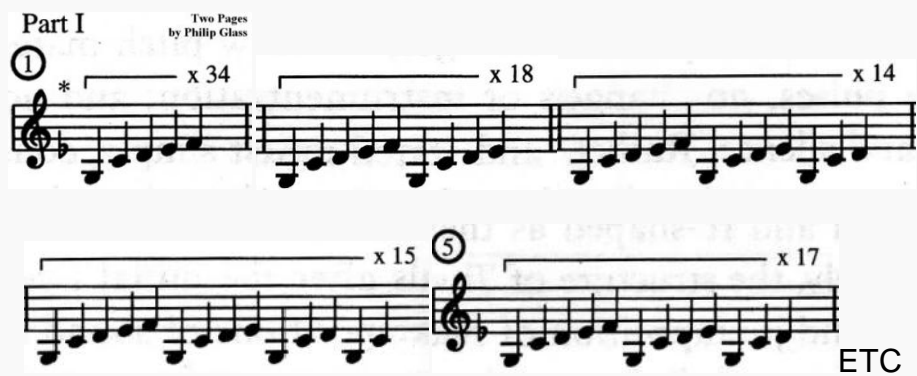
*f molto pesante non legato*

Ped.

Por ejemplo en la canción “Two Pages” Phillip Glass utiliza la técnica compositiva 1+1 que es la adhesión rítmica melódica que se transforman en nuevas formaciones de patrones melódicos.



### Fragmento de la obra "Two Pages"



Arpeggios recurrentes como una herramienta expresiva que denotan melódicamente una frase musical.

### Fragmento de la obra Amelie de Yann Tiersen



## CAPÍTULO II

### MUSICA ECUATORIANA

#### 2.1 Características de los ritmos y melodías ecuatorianos.

El Ecuador encierra una cantidad de ritmos que tienen características que se desenvuelven a través de lo indígena y de lo mestizo. Por el un lado la música indígena tiene carácter ritual mediante la utilización pentafónica de los sonidos en modo menor y por el otro lado el mestizaje dio lugar a la utilización de la escala de 7 sonidos, siendo agregados el segundo y el sexto grado además de la nota sensible que le da el carácter de escala menor armónica que influenció la conquista.

Característica primordial de un proceso evolutivo en la música indígena de acuerdo a Luis H. Salgado fue la utilización de pentafónicas mayores siendo la relativa mayor percibida como una modulación pasajera dentro de un predominante modo menor.



En nuestra música existen ritmos binarios y cuaternarios, graficados en compases simples y compuestos, así:

2/4 (binario simple): sanjuanitos, pasacalles.

3/4 (ternario simple): pasillo, vals.

6/8 (binario compuesto): danzante, yumbo, capishca, chaspishca albazo, tonada, bomba, etc.

4/4 (cuaternario simple): himnos y marchas cívicas.

Una de las características más importantes de la música tradicional ecuatoriana es el compás heterométrico<sup>2</sup> en 6/8 3/8 que encontramos en ritmos como el albazo el aire típico el tono del niño cuencano entre otros.

### 2.1.1 Yumbo.

Ritmo y danza de origen prehispánico característico de la región oriental que se interpreta con un tamborcillo y un pito.

“El yumbo es uno de los ritmos originarios de lo que hoy es tierra ecuatoriana; se interpretaba con vientos y percusión para darle fuerza y solemnidad, aunque actualmente hay versiones sinfónicas de los yumbos ecuatorianos. (Robalino, 2012)

Se lo considera al igual que con el ritmo danzante ritmos de carácter preincaico quiere decir que existían antes de la llegada de los incas.

El yumbo es un género con función danzaria, y es el yumbo el danzante que baila este ritmo.

Las células rítmicas del yumbo son esencialmente trocaicas, es decir, constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto.(H.Salgado, 1952), su agógica la determina un movimiento allegretto y su melodía en pentafónica de modalidad menor.

Célula rítmica en compás 6/8



A continuación un ejemplo de yumbo del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara la obra “Apamuy shungo” en compás 6/8.

---

<sup>2</sup> Refiere a un compás con 2 o más métricas.

8

S  
tun dum tun dum tun dum tun a - - - -

A  
tun dum tun dum tun dum tun ja - tun ru - pay can a -

T  
tun dum tun dum tun dum tun ja - tun ru - pay can a -

B  
tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

11

S  
pa - muy can - say cu - nuy ja - tun ru - pay cu - ya - ran - chi tu - cuy shun - go 1. 3.

A  
pa - muy can - say cu - nuy ja - tun ru - pay cu - ya - ran - chi tu - cuy shun - go 1. 3.

T  
pa - muy can - say cu - nuy ja - tun ru - pay cu - ya - ran - chi tu - cuy shun - go 1. 3.

B  
tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun — 1. 3.

### 2.1.2Capishca.

Proviene de la serranía centro sur ecuatoriana, es un baile suelto muy alegre, que se baila principalmente en las provincias de Azuay, Chimborazo y otras provincias centrales, de perfil mestizo e indígena, sin duda alguna, es uno de los ritmos más alegres y zapateados en el Ecuador.(Ballet Folklórico Ecuador de Luis Beltrán), Etimológicamente según Alfredo Costales decae en el quichuismo *capina* que significa exprimir.

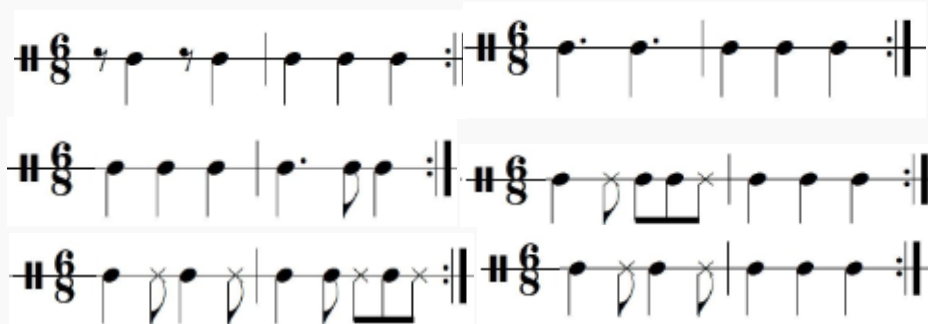
Su rítmica es muy similar al albazo o al aire típico se desarrolla en tonalidad menor.

Su filiación la determinan 2 versiones: Más cercana al albazo en 6/8, más cercana al aire típico en 3/8 (Cárdenas, 2012).

Cabe recalcar la procedencia del capishca ya que su filiación directa esta en relación a los ritmos danzante y yumbo que según Luis H. Salgado textualmente dice “Parece que la fusión de estos dos ritmos trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados; combinación que culmino en la

verdadera danza criolla de espíritu vivaz, denominado aire típico que junto con el albazo y el alza son exponentes del criollismo musical ecuatoriano” (H.Salgado, 1952).

Ritmo y variantes en compas 6/8



### 2.1.3 Sanjuanito

El sanjuanito es considerado una danza nacional ecuatoriana dado que internacionalmente es la que mayor representación ha tenido.

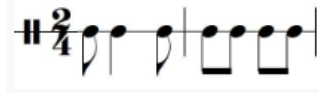
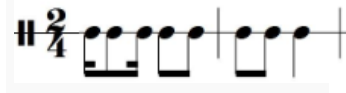
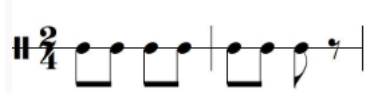
Según el musicólogo Segundo Luis Moreno, tiene origen pre-hispánico en la provincia de Imbabura, con otros autores comparten la idea de que San Juanito surgió en lo que hoy es; San Juanito de Iluman perteneciente al Cantón Otavalo, deriva su nombre a que se lo baila en las fiestas en honor a San Juan Bautista, los San Juanitos muy alegres y movidos reciben el nombre de Saltashpa. (Ballet Folklórico Ecuador de Luis Beltrán)

El sanjuanito netamente tradicional de los indígenas era tocado por rondador, flautas de carrizo tambor y bombo, mientras que en la cultura mestiza es cantado y tocado con instrumentos ajenos como la guitarra o el violín que fueron traídos desde Europa.

La tonalidad esta en modo menor y su melodía es alegre como allegro el movimiento en que se desliza su estructura bipartita, la primera parte en modo menor y la segunda en modo relativo mayor con una introducción a modo de estribillo y la conclusión con el mismo estribillo.

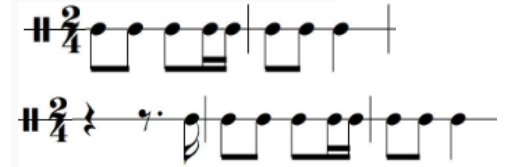
(Estrillo -tema A)bis (Estrillo -tema B)bis (Estrillo -tema A) (Estrillo -tema B)

### Ritmo con variantes



(Càrdenas, 2012)

Ejm: de estrillo  
rítmico para melodía



### Fragmento de un Sanjuanito de Benjamín Aguilera

*Chagrita caprichosa*  
Sanjuanito ecuatoriano

Benjamin Aguilera

*Allegro moderato*  
Dm

Piano

6

B $\flat$  D7 Gm

Ya te vas cha-gri-ta ca-pri-cho-sa ya te vas ro-bán-do-te mia-mor

10

Dm

1.

mor Ya te

## **CAPITULO III LOS HIBRIDOS MUSICALES.**

### **LA FUSION ENTRE LA MUSICA MINIMALISTA Y LA MUSICA ETNICA.**

#### **3.1 Los híbridos musicales.**

La hibridación musical corresponde a la forma en cómo las culturas mediante proceso de interrelación anexan nuevas conceptos, simbolismos y que conservan las características peculiares que determinan su propia cultura dicho de otro modo “Se ha establecido el término de ‘hibridación’ para señalar el tipo de proceso estrechamente vinculado con el papel de las músicas populares de corte étnico y sus derivaciones a partir de la fusión con otros tipos de composiciones o tradiciones musicales”. (Steingress, 2004)

El siglo XX fue el momento en que la música es conocida a gran escala de una manera global, y fue, la consolidación de una industria discográfica, el avance tecnológico global en telecomunicaciones y los procesos migratorios hacia las urbes los que han acercado más a las culturas diluyendo las fronteras musicales creando este proceso de hibridación.

Los resultados que se han reflejado son producto de esta misma realidad, las fusiones que se han perpetrado son ilimitadas pues “en todo el planeta se han desarrollado procesos híbridos que han combinando la herencia musical con tradición ancestral con ritmos y sonoridades modernas” (Muci, 2006) por ejemplo: Rock flamenco, electro- tango, salsa-rock, etno-jazz, reggae andino, bossa nova, electro bossa nova , etc. y etc., y como no mencionar lo local en lo académico de entre lo más raro el “sanjuanito futurista” un sanjuanito dodecafónico donde el compositor Luis H. Salgado cohesiona la técnica atonal con un ritmo ecuatoriano.

Fragmento de la obra “Sanjuanito Futurista”



La música como todas las otras ramas del arte y como el pensamiento del hombre ha sido dinámico y ha necesitado siempre de un otro para a través de ello aceptar o rechazar las diferentes formas de pensamiento, esto dentro de un marco de tolerancia y mas no ensimismado en un marco tradicional.

### **3.2 Composiciones a partir de la fusión entre la música minimalista y la música étnica.**

La experimentación de los elementos sonoros étnicos es una de las maneras viables para la composición musical minimalista porque ya lo demostraron los pioneros de la música vanguardia tales como La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich entre otros compositores y, por otro lado las características de la estética minimalista junto con la música étnica responden a características similares que favorecen la fusión de estas dos ramas.

La Monte Young uno de los pioneros en esta rama, aportó con composiciones experimentales tomando como referencia la música hindú. Tal podemos percibir fácilmente esta influencia en composiciones como “Raga for Ravi” o “Dream House”, en esta misma línea de experimentación tenemos a Philip Glass que de la mano de Ravi Shankar músico de renombre en la India y el mundo pudo introducir las características de la música hindú en su partitura e incluso grabar un disco conjunto llamado “Passages” en la que destaca la canción “Meeting Along The Edge”, de igual manera Steve Reich realizaría sus composiciones con ritmos de música africana basado en la aplicación de formas percutidas como en las canciones “Clapping Music” o “Drumming” muestran su interés por la rítmica musical.



Las características similares que comparten el minimalismo y la música étnica están basadas en la repetición melódica y rítmica así como centros tonales definidos, pulsos constantes, entre otros. La fusión de estos dos elementos musicales ha generado híbridos con un interesante resultado como podemos comprobar con los pioneros minimalistas.

Para demostrar el trabajo realizado con los ritmos ecuatorianos me remitiré en la siguiente parte de la exposición que son propiamente el compendio de lo que se quería llegar como resultado final.

Para la comprensión de las fusiones realizadas separaré lo que considero minimalista por un lado y de origen étnico ecuatoriano por otro. Los anexos (partituras y audios) agudizarán más el contexto de las fusiones.

### **3.2.1 Capishca “El capishca existencial”**

La obra está escrita sobre una armonía estática de Em.

La característica de la composición lo determina la repetición de una serie de motivos tanto rítmicos como de frases de aire típicos andinos.

El motivo principal recorre simultáneamente la obra desde su aparición.

Los recursos rítmicos que presento se enmarcan sobre 3 variantes del capishca.

En cuanto a lo melódico presento melodías pentafónicas que se conjugan con el ritmo y que le proporcionan a la obra el carácter etno-ecuatoriano.

La sección conclusiva de la obra se presenta en la repetición constante del motivo principal sobre una instrumentación estática.

Recursos utilizados.

#### **a) De lo ecuatoriano.**

En el ritmo tenemos la repetición constante del capishca en estas variantes.

*Variante 1*

Compás 13



Variante 2  
Compás 41



Variante 3  
Compás 23



En los violines lo determina melodías con aire típico.

1 Compás 41



2 Compás 61



En los cornos podemos apreciar una melodía pentafónica.



**b) Del minimalismo.**

*Ideas de continuidad con:*

*Ostinatos melódicos.*

Compás 1 Introducción



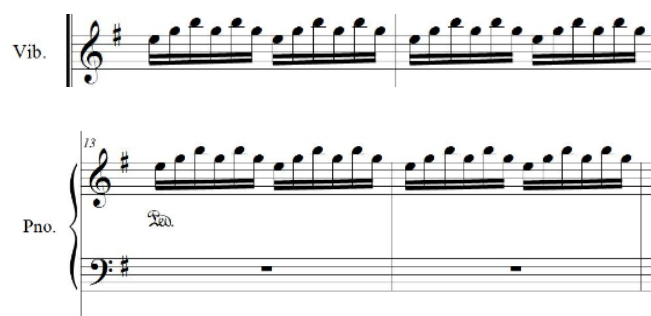
Similar motivo se encuentra en el piano

Compás 23



*Utilización de arpeggios continuos*

Compás 13



*Composición por tercetas en arpeggios*





*Repetición de breves motivos*

Compas 23



Compas 35



*Construcción por motivos*

*Motivo principal*



En chelo a modo de contrapunto

Final de la obra

Compas 137

### 3.2.2 Sanjuanito “Mar”

La obra se acolchona sobre una secuencia de piano la cual recorre de principio a fin durante 86 compases exceptuando su conclusión. Fue inspirada por el vaivén de las olas del mar donde el piano simboliza las olas.

El ritmo utilizado para esta obra es el sanjuanito de compas 2/4 donde claramente se aprecia pasajes de melodías pentafónicas. Su estructura tiene una breve introducción y se desarrolla en modo de F# menor de una armonía estática y su forma bipartita.

Lo que se pretende en la obra es crear un ambiente sonoro que siempre está en movimiento, un movimiento de la naturaleza, de vida tal como lo es el principio de vibración “Nada está inmóvil todo se mueve todo vibra”, “En el universo no existe ni inmovilidad ni reposo absoluto. El sonido es de naturaleza vibratoria, y todos los elementos sonoros involucrados en cualquier fenómeno sonoro se hallan en movimiento constante.” (Gabis, 2006) Simplemente lo que lúcidamente nos deja entrever es que lo que no vibra no existe, y así lo expresa Stockhausen al meditar en este sentido “desde que el hombre existe ha habido música” pero también que otros elementos crean su propio sonido tal como el mar, pero es una elección que parte de la subjetividad del individuo el expresar como es que tales elementos de diferentes espacios producen música.

El sentido de la unidad<sup>3</sup> es un precepto que maneja la estética minimalista donde los elementos se conforman en uno solo “todo es parte de todo” así en esta obra lo que pretendo es un azul monocromático muy subjetivo.

En los momentos de clímax se procura crear musicalmente como las olas chocan con las rocas instante en que los violines son arpegiados continuamente.

Recursos utilizados:

#### **a) De lo ecuatoriano.**

*Ritmo de Sanjuanito*

---

<sup>3</sup> Ampliar información <http://www.terra.com/casa/articulo/html/cas123.htm>



### *Pasajes pentafónicos*

Idea 1

Compás 38



Idea 2

Compas 86

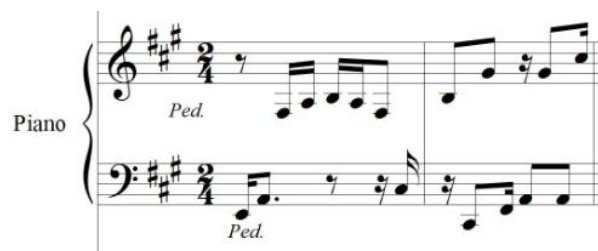


### **b) De lo minimalista**

*Ideas de continuidad con:*

*Secuencia de un patrón rítmico melódico*

Compas 1 y 2 x 86 veces



Compás 17



*Utilización de arpeggios continuos*

Compas 135



### *Pedales rítmico-melódicos*

### **3.2.3 Yumbo “Yumbo desfase”**

Esta composición está basada en la técnica de desfase musical que desarrolló Reich en obras como “Eight Lines” o “Piano phrase” y la composición “Clapping music” es la influencia directa de esta obra.

La variación a diferencia de “Clapping music” está dada en:

El número de repeticiones en cada compás.

En el ritmo yumbo.

Melodía pentafónica típica del yumbo.

La complejidad que se presenta en el momento creativo es introducir silencios dentro de la melodía del yumbo ya que no podemos prescindir de éstos, debido a que se requieren de ellos para el intencional desfase musical.

Considero esta obra como una herramienta o un ejercicio musical de composición más que una composición como tal.

Recursos utilizados.

### a) De lo ecuatoriano

*El ritmo de Yumbo.*



*Melodía pentafónica de aire andino.*



### b) De lo minimalista

A base de la Experimentación de rítmica “Clapping music” de Steve Reich, que consiste en desplazar las notas musicales cuando se empieza otro compás.

## Capítulo IV Coda

### 4.1 Diferencias entre la música minimalista y la música étnica.

En el proceso de finalización de este proyecto creo conveniente realizar una diferenciación entre la música minimalista y la música étnica para la contextualización de ambas ramas, y por otra parte aclarar cual es fin de las composiciones realizadas y recomendaciones acerca de la música de corte étnico.

La música minimalista y la música étnica son dos troncos de la música que comparten muchas similitudes tanto armónicas como rítmicas pero que sin embargo se los concibe bajo diferentes contextos, debido a su manera de transmitir la música, a su variada instrumentación y a la intencionalidad compositiva que pretende mostrar cada estilo, entre otras.

#### I. Música Étnica

A. Las composiciones se transmiten oralmente.



De acuerdo al concepto de música étnica podemos dar por hecho este enunciado.

“The discipline Ethnomusicology branched out of musicology because of the ardent desire of many Western musicologists to study non-western music that had passed on from generation to generation through the oral tradition, especially the music of tribal and village communities” (Durga)

B. Instrumentación en base a los elementos de su entorno natural.

Los factores que condicionan la manipulación de los instrumentos en los pueblos depende de su contexto natural por ejemplo en la zona andina es más fácil encontrar instrumentos o grupos de instrumentos que se pueden reproducir fácilmente si tenemos carrizos podemos realizar un rondador una zampoña, etc.

C. Los compositores se limitan a parámetros musicales tradicionales.

Cuando escuchamos este tipo de música la mayoría de canciones mantienen un uso armónico rítmico y melódico habitualmente utilizado.

## **II. Música minimalista**

A. Las composiciones son netamente académicas.

Desde la década de los 60s este estilo estuvo a mano de maestros musicales que experimentaron a partir de lo étnico plasmándolas en sus partituras.

B. Instrumentación libre a diferentes formatos.

Se lo puede realizar en formatos con la más variada utilización por ejemplo formatos pequeños como una orquesta de cámara hasta la más grande con una orquesta sinfónica o corales, etc.

C. Los compositores buscan intencionalmente un resultado experimental.

El minimalismo como tal es la experimentación de variadas formas de estilos musicales que demostró se puede generar resultados diferentes al reunir elementos tanto étnicos como globales.

Ya sea el minimalismo o lo étnico, transmisión oral o el tratado académico, ya sea la experimentación o la tradición en ambas formas podemos encontrarnos con tantas cosas como queramos eso depende de la inclinación que tengamos como individuos diferentes. La música está libre de prejuicios y ambas ramas mencionadas poseen un valor único.

En cuanto a la composición sabemos que el minimalismo musical busca intencionalmente un resultado con base experimental.- A partir de esta apreciación la obras realizadas “Sanjuanito de mar”, Capishca existencial” y “Desfase yumbo” son obras experimentales que nada tiene que ver como una adaptación de melodía típica sobre un corte de composición clásica sino más bien el minimalismo de aplicación con raíces étnicas como una herramienta distinta dentro de la composición vanguardista.

#### **4.2Complicaciones investigativas.**

La complicación principal de carácter investigativo sobre el minimalismo fue la falta o nula información que se tiene de este tema en las bibliotecas de la ciudad ya que no existe un solo libro relacionado a minimalismo musical.

Dar con información veraz ha sido tarea dificultosa ya que la mayoría de esta información se lo encuentra solamente en la red y es un tanto escasa.

La solución para este problema de carencia informativa sería el que las instituciones proyecten mayor investigación en este campo. Y que, pedagógicamente se enseñe este estilo como experimentos musicales dentro de las aulas para tener un espectro efecto de praxis.

En todo caso considero que la investigación y obras realizadas en este proyecto constituyen un basamento para posteriores compositores interesados en la experimentación minimalista ya que es es una manera diferente de enfocar la música ecuatoriana.

En cuanto a la música ecuatoriana hay información de libros pero aun así pienso que es escasa, por ejemplo, la información sobre el ritmo capishca es mínima y no hay una compilación de estos temas por ningún lado, dicho sea de paso la canción “Por esto te quiero Cuenca” que es un capishca y una obra popular muy representativa de la ciudad no puede ser que se prescindiera de la partitura de ésta, tanto en el conservatorio como de la universidad de artes de nuestra ciudad.

Los análisis musicales de corte popular como académico de música ecuatoriana son pocos y se desconoce, mayor aún la obra de los compositores ecuatorianos que deberían ser el eje principal sobre el cual se mueva la educación musical del país.

### **4.3 Complicaciones compositivas**

El principal problema que sucedió en la composición “Mar” es que al crear una secuencia repetitiva que gira de principio hasta casi el final sucede que puede percibirse como la misma cosa todo el tiempo entonces el problema es pensar ¿cómo se puede salir de la monotonía musical sin prescindir de la secuencia repetitiva? Lo que realicé fue pasar la secuencia a un segundo plano superponiendo una melodía pentafónica con ritmo de sanjuanito o realizando arpeggios continuos.

Algo similar sucede en la obra “Capishca existencial”, mientras en la obra yumbo desfase no existieron mayores complicaciones.

En resumen lo que trate de hacer compositivamente es crear una música simple pero no facilista, una música de motivos repetitivos pero no una música monótona.

### **4.4 Coda**

La música occidental, desde los cantos gregorianos hasta la música contemporánea son la escuela a seguir para la formación académica y con resultados efectivos, sin embargo, muy incongruente es el enfoque que se le ha dado a toda esta información ya que es desaprovechado cuando no se trata de nutrir lo local desde un pensamiento global. Considero que son de vital

importancia las aportaciones de Bach, de Mozart, de Beethoven, etc. cada quien en su época pero ¿qué provecho social se halla en reproducir lo mismo y peor aún cuando todo ese conocimiento es malgastado y decae solo en un conocimiento viciado? Respuesta ningún beneficio, y el resultado de esto ha sido la desvalorización de la producción nacional.

Ante esta realidad como para contrastar lo anterior expuesto tenemos compositores nacionalistas como Gerardo Guevara, Luis H. Salgado, Segundo Luis Moreno, Corsino Durán, entre otros quienes vieron en la música foránea una circunstancia para enriquecer la música coterránea la cual debería ser la línea a seguir como ley en la educación con perspectiva nacionalista.

Las obras que he realizado son un ejemplo de lo que se está predicando y un referente de vanguardia para nuevos trabajos.

## Bibliografía

Artes., M. d. (20 de mayo de 2008). *Miscelanea: Bellas Artes*. Recuperado el 10 de noviembre de 2011, de <http://artemiscelanea.obolog.com/minimalismo-86992>

Ballet Folklórico Ecuador de Luis Beltrán. (s.f.). Recuperado el 10 de mayo de 2012, de <http://www.balletfolkecuador.com/ballet-folklorico-de-luis-beltra-ritmos-ecuatorianos-capishca.html>

Bosseur, J.-Y. (1992). *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Francia: Minerve.

Cárdenas, L. (Abril de 2012). Arreglos de géneros ecuatorianos. *Capishca* . Cuenca.

Durga, S. (s.f.). *FUSION*. Recuperado el 18 de abril de 2012, de UNDERSTANDING WORLD MUSIC: <http://www.carnatica.net/worldmusic.htm>

Gabis, C. (2006). *Armonia Funcional*. Buenos Aires: Melos de Ricordi.

H.Salgado, L. (1952). *Música vernácula ecuatoriana*. Microestudio. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Martin, P. (mayo de 2011). *Xombit*. Recuperado el 17 de enero de 2012, de <http://xombit.com/2011/05/del-less-is-more-al-minimalismo>

Muci, M. (2 de Septiembre de 2006). *Hibridacion musical*. Recuperado el 19 de mayo de 2012, de <http://marujamuci.blogspot.com/2006/09/hibridacin-musical.html>

Robalino, P. (2012). <http://conexion-ec.com>. Recuperado el 7 de mayo de 2012, de [http://conexion-ec.com/sdmq1/\\_doc/conferencia\\_taller.pdf](http://conexion-ec.com/sdmq1/_doc/conferencia_taller.pdf)

Sanchiz, A. H. (s.f.). El ritmo y la palabra. Concierto para un percusionista y un narrador. 8,9,10,11.

Soto, D. D. (2008 de 12 de 2008). A vueltas con el concepto de un(as) arte(s). *Reflexiones en torno al ciclo* . Madrid.

Steingress, G. (2004). *La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco*. Recuperado el 19 de mayo de 2012, de <http://www.sibetrans.com/trans/51/como-citar-trans>

## ANEXOS-PARTITURAS

1 Mar

2 Capishca existencial

3 Yumbo desfase

## Score

## Capishca existencial

Andrei Pacheco

$\text{♩} = 80$

Horn in F 1

Horn in F 2

Tuba

Timpani

Glockenspiel 1

Vibraphone

Tubular Bells

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Drum Set

Snare Drum

capishca

2

7

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

7

7



13

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

13

Timp.

pp

Glk. 1

Vib.

T.B.

13

Pno.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

D. S.

13

S.Dr.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 3, for a piece titled 'capishca'. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The page is numbered '3' in the top right corner. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into systems. The first system includes Horns 1 and 2, Tuba, and Timpani. The second system includes Glockenspiel 1, Vibraphone, and Trombone. The third system includes Piano. The fourth system includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The fifth system includes Double Bass and Snare Drum. The score is marked with '13' at the beginning of several staves, indicating a specific measure or rehearsal mark. The piano part is marked 'pp' (pianissimo). The snare drum part is marked 'D. S.' (Da Capo). The vibraphone part is marked 'Vib.'. The glockenspiel part is marked 'Glk. 1'. The timpani part is marked 'Timp.'. The tuba part is marked 'Tuba'. The horns are marked 'Hn. 1' and 'Hn. 2'. The violins are marked 'Vln. I' and 'Vln. II'. The viola is marked 'Vla.'. The violoncello is marked 'Vc.'. The contrabass is marked 'Cb.'. The double bass is marked 'D. S.'. The snare drum is marked 'S.Dr.'. The score is written in a standard musical notation with staves and notes.

capishca

4

18

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. 1

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

*marcato*

The musical score is written for a large orchestra. It begins at measure 18. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Horns 1 and 2, Tuba, Timpani, Glockenspiel 1, Vibraphone, Trombone, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass, Double Bass, and Snare Drum. The score shows various rhythmic patterns and dynamics, with 'marcato' markings under the Tuba and Violoncello parts.

23

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

23

Timp.

23

Glk. 1

Vib.

T.B.

25

Pno.

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

23

D. S.

23

S.Dr.

*f marcato*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 23 to 25. The score is written for a large ensemble. Measures 23 and 24 are marked with a '23' above the staff. Measure 25 is marked with a '25' above the staff. The instruments listed on the left are: Hn. 1, Hn. 2, Tuba, Timp., Glk. 1, Vib., T.B., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., D. S., and S.Dr. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and slurs. A dynamic marking of *f marcato* is present in measure 25 for the Cb. part.

6

28

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

*p*

*mp*

*arco*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 28 through 33. The score is written for a large orchestra. The instruments listed on the left are Horns 1 and 2, Tuba, Timpani, Glockenspiel I, Vibraphone, Trombone, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, Contrabass, Double Bass, and Snare Drum. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measures 28-33 are shown. Dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The word *arco* is written above the Violin I staff in measure 30. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

34

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. 1

Vib.

T.B.

34

Pno.

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

34

D. S.

34

S.Dr.

*mf*

*mf*

*mf f*

*f marcato*

*f marcato*

capishca

8

The musical score is for a piece titled "capishca". It is marked with a large "8" at the top left. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Hn. 1, Hn. 2, Tuba, Timp., Glk. 1, Vib., T.B., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., D. S., and S.Dr. The score is divided into two systems. The first system contains measures 39 through 42. The second system contains measures 43 through 46. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *pizz.* (pizzicato). The percussion section, including the Tuba, Timp., Glk. 1, Vib., T.B., and S.Dr., plays a rhythmic pattern throughout the piece. The string section, including the Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb., plays a melodic line. The woodwind section, including the Hn. 1, Hn. 2, and Tuba, plays a melodic line. The score is written in a standard musical notation style with a large staff for each instrument.

43

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

43

Timp.

*ff*

Glk. 1

Vib.

T.B.

43

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

43

D. S.

43

S.Dr.

10

45

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

46

Timp.

Glk. 1

Vib.

T.B.

48

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

48

D. S.

48

S.Dr.



53

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. 1

Vib.

T.B.

Pno.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

53

55

*p*

*pizz.*

*tremolo*

*mp*

*f marcato*

*f marcato*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 53 to 55. The score is for a large orchestra. Measures 53 and 54 are marked with a rehearsal symbol and the number 53. Measure 55 is marked with a rehearsal symbol and the number 55. The instruments listed on the left are: Hn. 1, Hn. 2, Tuba, Timp., Glk. 1, Vib., T.B., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., D. S., and S.Dr. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*p*, *mp*, *f marcato*), and performance instructions (*tremolo*, *pizz.*). The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) is marked with *tremolo* in measures 53 and 54, and *f marcato* in measure 55. The woodwind section (Hn. 1, Hn. 2, Tuba) has notes in measures 53 and 54. The percussion section (Timp., Glk. 1, Vib., T.B.) has notes in measures 53 and 54. The piano (Pno.) has a complex chordal texture in measures 53 and 54. The double bass (Cb.) has a *pizz.* (pizzicato) instruction in measure 53. The drum section (D. S., S.Dr.) has a *f marcato* instruction in measure 55.

capishca

12

60

Hn. 1 *mp*

Hn. 2 *mp*

Tuba

Timp. *mf*

Glk. 1

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. arco

Vc. *marcato*

Cb.

D. S. *mf* ptti

S.Dr.

## capishca

13

67

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. 1

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

*f marcato*

*fff f*

*fff f*

*fff f*

The musical score for measures 67-71 of 'capishca' features a complex orchestration. Measures 67-68 show the Horns 1 and 2 playing sustained notes, while the Tuba is silent. Measures 69-71 introduce a rhythmic pattern in the Timpani, Glockenspiel 1, Vibraphone, and Tuba, all marked with a forte (f) dynamic. The Piano part features a sustained chord in the right hand and a moving line in the left hand. The Violins I and II play a rapid, sixteenth-note figure. The Viola, Violoncello, and Contrabass provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Double Bass and Snare Drum are also present, with the Double Bass marked with a forte (f) dynamic and the Snare Drum marked with a forte (f) dynamic.

capishca

14

72

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

*f*

*f marcato*

## 15

77

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

*ff*

*p*

*marcato*

capishca

16

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S. Dr.

88

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

88

Timp.

88

Glk. 1

Vib.

T.B.

88

Pno.

88

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

88

D. S.

88

S.Dr.

tremolo

tremolo

*mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for page 17 of a work titled 'capishca'. The score is for measures 88 through 94. The instrumentation includes Horns 1 and 2, Tuba, Timpani, Glockenspiel 1, Vibraphone, Trombone, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, Contrabass, Double Bass, and Snare Drum. Measures 88-93 are mostly rests for the woodwinds and percussion, with some activity in the strings and piano. In measure 94, the Viola and Violoncello play tremolos, and the Contrabass plays a melodic line marked *mp*. The Snare Drum and Double Bass are also present in measure 94.

18

95

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. 1

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

pizz.

*p*

arco

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The page is numbered 18 at the top left. The title 'capishca' is centered at the top. The score is for measures 95 through 102. The instruments listed on the left are: Hn. 1, Hn. 2, Tuba, Timp., Glk. 1, Vib., T.B., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., D. S., and S.Dr. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The woodwinds (Hn. 1, Hn. 2, Tuba, Timp.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., D. S., S.Dr.) are mostly silent in this section. The Vibraphone (Vib.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pno.) is silent. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) have more active parts, including some pizzicato and arco markings. The page number 95 is written above the first measure of each staff.



104

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

104

104

pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony or concert band. The page is numbered 19 in the top right corner. The title 'capishca' is centered at the top. The score is for measures 104 through 110. The instruments listed on the left are Horns 1 and 2, Tuba, Timpani, Glockenspiel I, Vibraphone, Trombone, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, Contrabass, Double Bass, and Snare Drum. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score shows various musical notations including rests, notes, slurs, and dynamic markings. A 'pizz.' (pizzicato) marking is present for the Violoncello in measure 108. The page number '104' is repeated at the beginning of the first three staves and at the beginning of the last two staves.

capishca

20

112

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

112

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

112

Pno.

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

112

D. S.

112

S.Dr.

*ff*

*marcato*

*arco*

*ptti*

*fff*

118

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

*f marcato*

*f marcato*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. The page is numbered 21 in the top right corner. The title 'capishca' is centered at the top. The score begins at measure 118. The instruments listed on the left are Horns 1 and 2, Tuba, Timpani, Glockenspiel I, Vibraphone, Trombone, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, Contrabass, Double Bass, and Snare Drum. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'f marcato' appearing in the Violoncello and Contrabass parts. The page number '118' is written above the first measure of several staves.

capishca

22

125

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. 1

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

*mf*

*f*

*marcato*

131

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

131

Timp.

*mf* *f*

Glk. I

Vib.

T.B.

131

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131

D. S.

131

S.Dr.

capishca

24

140

Hn. 1

Hn. 2

Tuba

Timp.

Glk. I

Vib.

T.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. S.

S.Dr.

fff

## Score

## Mar

Andrei Pacheco

Timpani

Maracas

Vibraphone

Drum Set

Piano

Accordion

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass



2  
6

Timp. 

Mrcs. 

Vib. 

D. S. 

Pno. 

Acc. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

12

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

4  
17

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 17-21 is as follows:

- Measure 17:** Timp. (rest), Mrcs. (16th notes), Vib. (16th notes), D. S. (rest), Pno. (16th notes), Acc. (rest), Vln. I (rest), Vln. II (rest), Vla. (rest), Vc. (rest), Cb. (rest).
- Measure 18:** Timp. (rest), Mrcs. (16th notes), Vib. (16th notes), D. S. (rest), Pno. (16th notes), Acc. (rest), Vln. I (quarter note), Vln. II (quarter note), Vla. (rest), Vc. (rest), Cb. (rest).
- Measure 19:** Timp. (rest), Mrcs. (16th notes), Vib. (16th notes), D. S. (rest), Pno. (16th notes), Acc. (rest), Vln. I (quarter note), Vln. II (quarter note), Vla. (rest), Vc. (rest), Cb. (rest).
- Measure 20:** Timp. (rest), Mrcs. (16th notes), Vib. (16th notes), D. S. (rest), Pno. (16th notes), Acc. (rest), Vln. I (quarter note), Vln. II (quarter note), Vla. (rest), Vc. (rest), Cb. (rest).
- Measure 21:** Timp. (rest), Mrcs. (16th notes), Vib. (16th notes), D. S. (rest), Pno. (16th notes), Acc. (rest), Vln. I (quarter note), Vln. II (quarter note), Vla. (rest), Vc. (rest), Cb. (rest).



65

32

Timp. *f*

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc. *fff*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

Cb.

8  
37

Timp.

42

Timps.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



10

47

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

47

48

49

50

51

52

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

57

62

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *f*

14

66

Timp. *mf*

Mrcs.

Vib.

D. S. *mf*

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 14 through 17. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4.   
 - **Measure 14:** Timpani (Timp.) plays a continuous roll of eighth notes. Piano (Pno.) has a complex accompaniment with sixteenth and eighth notes in both hands.   
 - **Measure 15:** The timpani roll continues. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.   
 - **Measure 16:** A 'D. S.' (Da Capo) marking is present. The piano accompaniment continues.   
 - **Measure 17:** The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) and woodwinds (Vib., D. S.) have sustained notes. The piano accompaniment continues.   
 - **Measure 18:** The score ends with a final note in the Cb. (Contrabass) part.

70

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16

74

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.





77



20  
95

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

100

Timp. *p* *f*

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. arco

22  
105

Timp. *p* *f* *p* *f*

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

110 23

Timp. *p* *f*

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

24  
114

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is written for a full orchestra. The first system covers measures 24 and 25, and the second system covers measures 114 and 115. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The percussion parts (Timp., Mrcs., Vib., D. S.) are marked with measure numbers 24 and 114. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with measure numbers 114 and 115. The piano part (Pno.) is marked with measure numbers 114 and 115. The woodwind parts (Acc.) are marked with measure numbers 114 and 115.

116

Timp. *ff*

Mrcs. *ff*

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Cb. *f*



26  
119

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

Cb. *f*

122

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*f*

*f*

28  
125

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc.

Vln. I *ff*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131

132

133

134

30  
135

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

139

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla. *marcato ff*

Vc. *marcato ff*

Cb.

32  
143

Timp. *ff* *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

147

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*



34  
150

Timp.

Mrcs.

Vib.

D. S.

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

155

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

36  
158

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

163

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc. *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

38  
166

Timp. *ff* *ff*

Mrcs.

Vib. *ff*

D. S. *ff*

Pno. *ff* *ff*

Acc. *ff* *ff*

Vln. I *ff* *ff*

Vln. II *ff*

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 166 to 170. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The instruments and their parts are: Timp. (Tympani) with two fortissimo (ff) notes; Mrcs. (Maracas) with a steady rhythmic pattern; Vib. (Vibraphone) with a continuous tremolo; D. S. (Double Bass) with a rhythmic pattern and a fortissimo (ff) marking; Pno. (Piano) with a complex rhythmic pattern and fortissimo (ff) markings; Acc. (Accordion) with a rhythmic pattern and fortissimo (ff) markings; Vln. I (Violin I) with a melodic line and fortissimo (ff) markings; Vln. II (Violin II) with a rhythmic pattern and fortissimo (ff) markings; Vla. (Viola) with a rhythmic pattern; Vc. (Violoncello) with a rhythmic pattern; and Cb. (Contrabass) with a melodic line. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

171

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib. *ff*

D. S. *ff* *ff* *ff*

Pno. *ff*

Acc. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla.

Vc.

Cb.

40  
177

Timp. *ff*

Mrcs.

Vib.

D. S. *ff*

Pno.

Acc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

41

182

Timp.

182

Mrcs.

182

Vib.

182

D. S.

182

Pno.

182

Acc.

182

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



# Yumbo desface

Score

Andrei Pacheco

Marimba 1

Marimba 2

x4 veces

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2

The musical score for 'Yumbo desface' is written for two marimbas and two mridangams. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The score is divided into four systems. The first system is for Marimba 1 and Marimba 2, with a 'x4 veces' (4 times) instruction. The second system is for Mrb. 1 and Mrb. 2, with a '3' (triple) instruction. The third system is for Mrb. 1 and Mrb. 2, with a '6' (sextuple) instruction. The fourth system is for Mrb. 1 and Mrb. 2, with a '9' (ninth) instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and repeat signs.

Mrb. 1

Mrb. 2

12

Mrb. 1

Mrb. 2

15

Mrb. 1

Mrb. 2

18

Mrb. 1

Mrb. 2

21

Mrb. 1

Mrb. 2

24

1.

2.

1.

2.