



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**TEMA:**

**CREACIÓN DE DOS COMPOSICIONES DE FICCIÓN SONORA CON  
LOS RECURSOS DE LAS OCARINAS Y EL COLLAR DE CONCHAS  
DE LA CULTURA GUANGALA.**

**AUTORES:**

**Cruz Cujilema, Stalin Daniel  
Sánchez Albancando, Pablo Alberto**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de  
LICENCIADO EN MÚSICA**

**TUTOR:**

**Villafuerte Peña, Jenny María**

**Guayaquil, Ecuador**

**2020**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

## **CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Cruz Cujilema Stalin Daniel** y **Sánchez Albancando Pablo Alberto**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Música**.

**TUTOR (A)**

f. \_\_\_\_\_  
**Villafuerte Peña, Jenny María**

**DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_  
**Vargas Prías, Gustavo Daniel**

**Guayaquil, 28 de febrero de 2020**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

Yo, **Cruz Cujilema Stalin Daniel**

**DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación, **CREACIÓN DE DOS COMPOSICIONES DE FICCIÓN SONORA CON LOS RECURSOS DE LAS OCARINAS Y EL COLLAR DE CONCHAS DE LA CULTURA GUANGALA**, previo a la obtención del título de Licenciado en Música, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría. En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

**Guayaquil, 28 de febrero de 2020**

**EL AUTOR:**

f. \_\_\_\_\_

**Cruz Cujilema Stalin Daniel**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

**Yo, Sánchez Albancando Pablo Alberto**

**DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación, **CREACIÓN DE DOS COMPOSICIONES DE FICCIÓN SONORA CON LOS RECURSOS DE LAS OCARINAS Y EL COLLAR DE CONCHAS DE LA CULTURA GUANGALA**, previo a la obtención del título de Licenciado en Música, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría. En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

**Guayaquil, 28 de febrero de 2020**

**EL AUTOR:**

f. \_\_\_\_\_

**Sánchez Albancando Pablo Alberto**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

## **AUTORIZACIÓN**

Yo, **Cruz Cujilema Stalin Daniel**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **CREACIÓN DE DOS COMPOSICIONES DE FICCIÓN SONORA CON LOS RECURSOS DE LAS OCARINAS Y EL COLLAR DE CONCHAS DE LA CULTURA GUANGALA**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, 28 de febrero de 2020**

**EL AUTOR:**

f. \_\_\_\_\_

**Cruz Cujilema Stalin Daniel**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

## **AUTORIZACIÓN**

**Yo, Sánchez Albancando Pablo Alberto**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **CREACIÓN DE DOS COMPOSICIONES DE FICCIÓN SONORA CON LOS RECURSOS DE LAS OCARINAS Y EL COLLAR DE CONCHAS DE LA CULTURA GUANGALA**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, 28 de febrero de 2020**

**EL AUTOR:**

f. \_\_\_\_\_

**Sánchez Albancando Pablo Alberto**

# REPORTE DE URKUND

REMITENTE  
Jen Villafuerte

ARCHIVO  
Tesis beta (3) revision feb 07.docx

SIMILITUD  
0 %

COINCIDENCIAS

FUENTES

DOCUMENTO COMPLETO

MOSTRAR EN EL TEXTO

Citas



Paréntesis



Diferencias detalladas de texto



FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA

TEMA:

CREACIÓN DE DOS COMPOSICIONES DE FICCIÓN SONORA CON LOS RECURSOS DE OCARINAS Y EL COLLAR DE CONCHAS DE LA CULTURA GUANGALA.

---

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco en primer lugar a Dios por ser la fuente de mi sabiduría, a mis padres y hermanos por siempre apoyarme, y darme las fuerzas para seguir adelante, a mis profesores por enseñarme y guiarme en la carrera académica y a mis compañeros de clase por recorrer juntos este viaje.

**Stalin Daniel Cruz Cujilema**

## **AGRADECIMIENTO**

Quiero empezar agradeciendo a las personas más cercanas, mi familia, a mi madre Juana Albancando y mi padre Honorio Sánchez por su incondicional apoyo, paciencia y amor. A los profesores que me han guiado por todos estos años, especialmente a Jorge Vega que supo pulir y enfocarme en la música. A mis amigos y colegas músicos que dentro de las aulas hicieron más divertido el aprendizaje, a todos los que me acompañaron y motivaron a ser mejor. Yupaychani

**Pablo Alberto Sánchez Albancando**

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a dos personas muy importantes en mi vida, a mi papá, un hombre valiente y luchador, que, sin el apoyo de él, nada de esto sería posible, y a mi mamá que siempre fue ese impulso para seguir adelante, y darme el amor del que no merecía.

**Stalin Daniel Cruz Cujilem**

## **DEDICATORIA**

A mis abuelos que dejaron impregnada esa huella de identidad que nunca se borra. A nuestros ancestros y su descendencia que luchan por mantener vivas sus raíces.

**Pablo Alberto Sánchez Albancando**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

**Gustavo Daniel Vargas Prías**

**DECANO O DIRECTOR DE CARRERA**

f. \_\_\_\_\_

**Yasmine Yaselga Rojas**

**COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_

**Juan Isidro Mejía**

**OPONENTE**

# ÍNDICE GENERAL

<b><i>ÍNDICE DE TABLAS</i></b>	<b><i>XV</i></b>
<b><i>ÍNDICE DE FIGURAS</i></b>	<b><i>XVI</i></b>
<b><i>RESUMEN</i></b>	<b><i>XIX</i></b>
<b><i>ABSTRACT</i></b>	<b><i>XX</i></b>
<b><i>INTRODUCCIÓN</i></b>	<b><i>2</i></b>
<b><i>CAPÍTULO I: EL PROBLEMA</i></b>	<b><i>4</i></b>
<b>1.1</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Antecedentes</b>	<b>5</b>
<b>1.3 Problema de la investigación</b>	<b>9</b>
<b>1.4 Justificación del tema</b>	<b>10</b>
<b>1.5 Objetivos</b>	<b>11</b>
1.5 .1 Objetivo general	11
1.5.2 Objetivos específicos	11
<b>1.6 Preguntas de Investigación</b>	<b>11</b>
<b>1.7 Marco Conceptual</b>	<b>11</b>
1.7.1 Música	11
1.7.2 Ficción Sonora	12
1.7.3 Instrumentos de la Cultura Guangala	12
1.7.3.1 Clasificación	12
1.7.3.2 Uso	17
1.7.3.3 Material	17
1.7.4 Intervalos	17
1.7.5 Melodía	18
1.7.6 Armonía	18
1.7.7 Escala	19
1.7.8 Modos	19
1.7.9 Improvisación	20
1.7.10 Ritmo	20
1.7.11 Articulación	20
1.7.12 Sonido	21
1.7.13 Sampling	21
<b><i>CAPÍTULO II: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</i></b>	<b><i>22</i></b>

<b>2.1 Metodología</b>	<b>22</b>
2.1.1 Enfoque	22
2.1.2 Alcance	22
2.1.3 Empírico	23
2.1.4 Observación	23
<b>2.2 Instrumentos de investigación</b>	<b>23</b>
2.2.1 Análisis de documentos, estudios y archivos.	23
2.2.2 Visitas de campo	23
2.2.3 Testimonios fonéticos	24
2.2.4 Influencias musicales	24
2.2.5 Softwares para el análisis y sampleo de los instrumentos	24
<b>2.3 Análisis de los instrumentos</b>	<b>25</b>
2.3.1 Ocarina	26
2.3.1.2 Análisis de los sonidos del instrumento	27
2.3.1.2.1 Sonido 1	28
2.3.1.2.2 Sonido 2	28
2.3.1.2.3 Sonido 3	28
2.3.1.2.4 Sonido 4	28
2.3.1.2.5 Sonido 5	29
2.3.1.2.6 Sonido 6	29
2.3.1.2.7 Sonido 7	29
2.3.1.2.1 Sonido 1	30
2.3.1.2.2 Sonido 2	31
2.3.1.2.3 Sonido 3	32
2.3.1.2.4 Sonido 4	33
2.3.1.2.5 Sonido 5	34
2.3.1.2.6 Sonido 6	35
2.3.1.2.7 Sonido 7	36
2.3.2 Ocarina zoomorfa paloma	37
2.3.2.1 Descripción general del instrumento	37
2.3.2.2 Análisis de los sonidos del instrumento	39
2.3.2.2.1 Sonido 1	39
2.3.2.2.2 Sonido 2	39
2.3.2.2.3 Sonido 3	39
2.3.2.2.1 Sonido 1	40
2.3.2.2.2 Sonido 2	40
2.3.2.2.3 Sonido 3	41
2.3.2.2.3 Sonido 3	42
2.3.3 Collar de Conchas	43

2.3.3.1 Descripción general del instrumento	43
<b><i>Capítulo III: LA PROPUESTA</i></b>	<b>44</b>
<b>3.1 Título de la propuesta:</b>	<b>44</b>
3.1.1 Descripción	44
<b>3.2 Título de la propuesta:</b>	<b>53</b>
3.2.1 Descripción	53
<b>3.3 Conclusiones</b>	<b>62</b>
<b>3.4 Recomendaciones</b>	<b>62</b>
<b><i>Bibliografía</i></b>	<b>63</b>
<b><i>Anexo</i></b>	<b>66</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Elaborado por: Autores	10
Tabla 2 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores	13
Tabla 3 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores	13
Tabla 4 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores	14
Tabla 5 Descripción del instrumento.	15
Tabla 6 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores	15
Tabla 7 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores	16
Tabla 8 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores	17
Tabla 9 Descripción del instrumento Elaborado por: Autores	26
Tabla 10 Elaborado por: Autores	29
Tabla 11 Elaborado por: Autores	37
Tabla 12 Ilustraciones de ejecución Elaborado por: Autores	39
Tabla 13 Descripción de la composición Elaborado por: Autores	52
Tabla 14 Descripción de la composición Elaborado por: Autores	61

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura N° 1 .....	12
Figura N° 2 .....	12
Figura N° 3 .....	13
Figura N° 4 .....	14
Figura N° 5 .....	15
Figura N° 6 .....	16
Figura N° 7 .....	17
Figura N° 8 .....	18
Figura N° 9 .....	20
Figura N° 10 .....	21
Figura N° 11 .....	21
Figura N° 12 .....	27
Figura N° 13 .....	29
Figura N° 14 .....	29
Figura N° 15 .....	29
Figura N° 16 .....	29
Figura N° 17 .....	30
Figura N° 18 .....	30
Figura N° 19 .....	30
Figura N° 20 .....	31

Figura N° 21 .....	31
Figura N° 22 .....	32
Figura N° 23 .....	32
Figura N° 24 .....	33
Figura N° 25 .....	33
Figura N° 27 .....	34
Figura N° 26 .....	34
Figura N° 28 .....	35
Figura N° 29 .....	35
Figura N° 30 .....	36
Figura N° 31 .....	36
Figura N° 32 .....	37
Figura N° 33 .....	37
Figura N° 34 .....	38
Figura N° 35 .....	40
Figura N° 36 .....	40
Figura N° 37 .....	41
Figura N° 38 .....	43
Figura N° 39 .....	43
Figura N° 40 .....	44
Figura N° 41 .....	44

Figura N° 42 ..... 45

## RESUMEN

El objetivo del presente trabajo fue crear dos composiciones de ficción sonora utilizando los recursos sonoros basados en el análisis de dos ocarinas y un collar de conchas, instrumentos musicales de la cultura Guangala, encontrados en la provincia de Santa Elena. El enfoque de la investigación es de tipo cualitativo y los instrumentos aplicados fueron: análisis de libros, artículos científicos, videos, entrevistas y testimonios fonéticos. Este trabajo sirve como punto de partida para las siguientes investigaciones, proyectos y propuestas musicales; con el afán también de incentivar a que se explore más la región costa y más sobre la riqueza de sonidos que se esconden en cada rincón de estos pueblos olvidados. “Destierro” y “Despierta” son dos composiciones, resultado de la aplicación de los recursos obtenidos a partir del análisis de los instrumentos musicales antes mencionados, en una propuesta innovadora donde la ficción sonora cumple un papel importante por el nulo registro de interpretación de los instrumentos rescatados; esta ficción es re-interpretada y vinculada dentro de la música contemporánea, estableciendo una conexión entre el pasado y el presente.

**Palabras clave:** investigación, música instrumental, ocarinas, instrumentos ancestrales, Guangala, ficción sonora.

## ABSTRACT

The objective of this work was to create two musical compositions of sound fiction using the sound resources selected by the analysis of two “ocarinas” and a shell necklace, musical instruments of the Guangala culture, found in the province of Santa Elena. The research approach is qualitative and the instruments applied were: analysis of books, scientific articles, videos, interviews and phonetic testimonies. This work serves as a starting point for the following research, projects and musical proposals; with the desire also to encourage more exploration of the coastal region and more about the richness of the sounds that are hidden in every corner of these forgotten towns. "Destierro" and "Despierta" are two compositions, the result of the application of the resources specified from the analysis of the musical instruments previously affected, in an innovative proposal where sound fiction plays an important role due to the null record of interpretation of the rescued instruments; This fiction is re-interpreted and linked within contemporary music, establishing a connection between the past and the present.

**Keywords:** research, instrumental music, ocarinas, ancestral instruments, Guangala, sound fiction.

## INTRODUCCIÓN

La música cumple un rol importante en la sociedad porque a través de ella se puede plasmar la historia y a su vez comunicar, expresar y heredar esta identidad cultural y musical a las siguientes generaciones. “Es una manifestación artística que se encuentra en constante evolución” (Granizo, 2016).

“Antes de la llegada de los españoles existieron diversas culturas que se dividieron en cuatros periodos: Periodo de integración, Periodo de Desarrollo Regional, Periodo Formativo y Periodo Pre cerámico” (Uribe Taborda, 2016, p. 21). “Ecuador posee el registro más antiguo de instrumentos musicales que posteriormente fueron adoptados por otras culturas prehispánicas” (Valdivia, 2018, párr. 2). Pese a esto no se han encontrado propuestas musicales para hallar una vinculación, no solo con la cultura Guangala, sino con otras culturas extintas de la costa ecuatoriana. Este documento se fundamenta en los aspectos históricos encontrados en libros como Historia de la música del Ecuador. Godoy Aguirre, M. (2012), Instrumentos y música en la cultura Guangala (Vol. 3). Zeller, R. (1970), que ayudan a la clasificación y al contexto histórico de los instrumentos, no obstante estos trabajos no están enfocados a un contexto musical como lo explica Valdivia; “El problema de los arqueólogos es que no son músicos y si no ven una flautita como es en Occidente, no entienden qué es un instrumento musical y las posibilidades armónicas y tímbricas que puede ofrecer” (Valdivia, 2018).

Por esto también fue necesario un análisis de los instrumentos musicales (aerófonos e idiófonos) mediante software de medición tonal, donde se pudo obtener información más amplia y concreta de las ocarinas y el collar de conchas.

El propósito de este trabajo es crear temas inéditos donde se apliquen los recursos sonoros de los instrumentos para que haya una conexión entre el pasado y el presente; Aunque no podemos recrear la interpretación propia de dicha cultura, podemos mostrar la esencia de estos sonidos.

Estos estilos de música o de reinterpretación de los instrumentos musicales ancestrales nunca van a ser como se tocaban en el pasado. Eso nunca lo vamos a hacer, pero sí podemos lograr volver a traer esos sonidos y reinterpretarlos nosotros, ya que mal o bien algo de raíces ancestrales tenemos (González Torres, 2019).

## CAPÍTULO I: EL PROBLEMA

### 1.1 Contexto de la investigación

“El Ecuador, por sus particulares características geográficas y humanas, desde hace miles de años, ha ofrecido una riqueza impresionante de expresiones artísticas en torno a la música”(Coba Andrade, 1979).

La región interandina contiene una amplia exploración musical, que a pesar de haber sufrido la llegada de los españoles y haber adquirido numerosos cambios e influencias, sigue siendo enriquecida por sus raíces, dado que todavía se mantiene un pueblo vivo por su memoria colectiva y tradiciones, a su vez ayudado por un sinnúmero de investigaciones, que durante las últimas décadas se han dedicado a buscar todo un entorno alrededor de los sonidos andinos. Investigaciones y proyectos que comprenden todo un ambiente cultural andino ancestral que abarca desde poemas, danzas, rituales, historias, leyendas, etc. Toda esta evidencia se ha recolectado a lo largo del tiempo por medio de historiadores y personas interesadas en el rescate de tradiciones e historia. Todo esto ha logrado crear una amplia biblioteca que ha ayudado, ayuda y ayudará a más de uno a conocer y aprender toda la herencia que nos brindan las distintas culturas de la sierra ecuatoriana.

Durante los últimos cinco años en la región de la sierra ecuatoriana en especial en la capital del Ecuador han surgido nuevas propuestas musicales, muchas de ellas pertenecen a un género popular comercial, pero por otro lado existen propuestas de género independiente o folclórico que contienen influencias andinas, estas propuestas apuntan por un público joven - adulto donde su difusión es rápida por ayuda de la tecnología y redes sociales. Además, resultan favorecidas por eventos masivos como: conciertos al aire libre, conciertos didácticos, teatros, festivales realizados en ciudades grandes, donde estas bandas llegan a tener más consumo y apoyo, esto se ha potenciado a través del tiempo y gracias a ayuda de incentivos otorgados por empresas privadas o el mismo gobierno, concursos o proyectos culturales. Por ejemplo, en 2019 el proyecto quiteño “Taller la Bola” y la ambateña Ana González Gamboa fueron dos de los 8 ganadores del programa multilateral de cooperación internacional “Ibermúsicas” que promueve la diversidad musical iberoamericana y realiza acciones para la formación, investigación y preservación de músicas tradicionales.

En consecuencia, llevó a la minimización de exploración y desarrollo musical en la región litoral. La costa ecuatoriana heredó de las diferentes culturas antiguas y un sin número de

instrumentos musicales. Sin embargo, esta herencia se ha perdido debido a que la sociedad moderna ha dado protagonismo al consumo cultural extranjero minimizando así, la riqueza cultural que posee el país y su región costera. Suceso que también ocurre en la región sierra, pero a un nivel más bajo ya que esta región que mantiene en un ambiente cultural mayor y el consumo de lo que llamamos “Nacional” está más presente.

## **1.2 Antecedentes**

En México, Cristina Cruz, dice en su artículo *“La búsqueda de la identidad musical en el México posrevolucionario de los ritmos regionales a los nacionales”* que la diversidad cultural del país tendió a hacer difícil el surgimiento de la identidad del mexicano (Cruz Carvajal, 2018, p. 80). Esto debido a la conquista, que a su vez se suma, la inestabilidad política, social, económica y a una mala administración que no permitieron cimentar las bases de una identidad. Se puede encontrar en las diferentes regiones diferencia en la gastronomía, vestimenta, tradiciones y costumbres, que puede observarse hasta el día de hoy. Cristina Cruz también recalca que “La falta de identidad, afectada por la enorme diversidad, también se expresó en lo musical. Los distintos estilos musicales que se manifiestan en el país se enfrentaron al obstáculo de la definición de identidad a nivel nacional” (Cruz Carvajal, 2018, p. 80). Al no tener una precisión clara sobre identidad musical, optaron por imitar el sonido del mundo antiguo, influenciados por el periodo de la colonización. No fue hasta la Revolución que hubo cambios como lo explica la escritora, “Así, la Revolución Mexicana fue el movimiento que llevó a la nación de un orden a otro, ya que en materia musical fue la que inspiró himnos, corridos, cantos nacionalistas, etc., lo que dio lugar a que grandes compositores desarrollaran sus dones y plasmaran en papel nueva música en una época en la que se comenzaban a dar cambios en el sistema político de México” (Cruz Carvajal, 2018, p. 83). Fue en la Revolución donde nacerían los primeros bocetos de los géneros como las rancheras y los mariachis que más tarde se convertirían en la identidad musical de México. Hoy en día hay una gran aceptación y consumo de estos géneros, que también es consumida por jóvenes, como claro ejemplo, Christian Nodal, cantautor de 20 años, nominado a 3 Latin Grammys, además su disco “Me dejé llevar”, permaneció once semanas en el primer lugar de la cartelera Billboard de música mexicana.

Colombia, país multiétnico, con extensión territorial que abarca desde el océano pacífico hasta el océano atlántico, propietario de mucha tradición donde resaltan sus grupos culturales más importantes desde los “llaneros”, “cachacos”, “paisas”, “vallunos” hasta los “costeños”

y entre otros más que representan su inmensa riqueza cultural, que al constante paso de los años sigue manteniendo su tradición mediante la educación y programas de culturización, sin embargo esto no evita que en ciudades grandes el consumo de modas extranjeras y la adaptación a las nuevas tendencias haga partícipe a que ciertas tradiciones se transforman en un producto de consumo sin esencia propia. Así como lo expresa María Duarte “Sabemos que por medio de la comercialización se da a conocer más al Vallenato, pero no se debe abusar de esta y dejar de un lado las raíces y fundamentaciones de este” (Casadiego & Alejandra, 2018, p. 8), pensamiento citado de su tesis *El Vallenato entre el Mainstream y lo tradicional. Propuesta digital-radial para rescatar la tradición del Vallenato*. Según lo expuesto nos permite conocer que sus tradiciones están siendo llevadas a un cambio muy drástico en el cual va perdiendo el sentido de propiedad que lo caracteriza. “Así como la Salsa es la representación musical de Puerto Rico, la Samba de Brasil o el Tango representa a Argentina, en Colombia nos representa el Vallenato”(Casadiego & Alejandra, 2018, p. 26).

El Vallenato surgió como aquella forma inusual de contar historias y hechos cotidianos de la región. Las primeras canciones de la época no se cantaban con acordeones, primero fue la guitarra la cual musicalizaba versos cortos y sencillos en los que ya encontrábamos historias de amor, historias de las andanzas de los compositores cuando iban de pueblo en pueblo(Casadiego & Alejandra, 2018, p. 15,16).

Sin embargo, el interés de los colombianos los lleva a la investigación de las raíces de una tradición y buscar el rescate de la misma. Y así como realizan investigaciones, también se realizan proyectos que impulsan a que los jóvenes mantengan ese legado cultural heredado de sus ancestros. Así lo expone Deibys Carrasquilla “En el Caribe colombiano en Valledupar tuvo lugar una iniciativa particularmente importante, con la creación del Festival de la Leyenda Vallenata, con la cual, se dieron las iniciativas de construcción identitaria a partir de una expresión musical” (Baza, 2017, p. 60). Esto resalta que a pesar de los cambios que existen por la despiadada introducción de las nuevas tendencias extranjeras; existen proyectos que incentivan el rescate y la protección de las tradiciones. Esto nos catapulta a la incógnita de saber que sucede en su país vecino Ecuador.

La Orquesta OIANT de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina, al rescate los sonidos ancestrales, alejado de la música europea, se encarga de recolectar en los países de sur américa y parte de centro américa, los instrumentos ancestrales, investigan en los

museos y en los pueblos de dichas culturas, a partir de eso analizan para después construirlos, se lo aprende a tocar, para luego componer. Tienen presentaciones donde reinterpretan los sonidos ancestrales. El objetivo de la Orquesta OIANT es el de otorgar a los instrumentos nativos de América la misma dignidad ontológica que a los instrumentos heredados de la tradición europea y los desarrollados por la tecnología digital.

Se ha presentado en prestigiosos foros como: Letonia, Chile, Polonia, Nueva Zelanda, Estonia, Bolivia. Las grabaciones realizadas han sido difundidas por: Radio BBC, Radio France, Deutschland Radio- Berlin, RAI 3, Polish Nacional Radio, Australian Broadcasting Corporation, NHK- Tokio, Radio Beethoven de Chile, Estonian Nacional Radio, Radio Nacional de Argentina, entre otros tantos Organismos de Radiodifusión.

Ecuador es conocido por sus diversos estilos, interpretaciones y ritmos; pero a través del tiempo se da el intercambio entre los pueblos autóctonos y el mestizaje, así también, entre otros venidos del exterior, esto supone que la música del Ecuador tenía las mismas características, a pesar de ciertas diferencias específicamente regionalistas: resultado de investigaciones realizadas por etnomusicólogos que encuentran varias diferencias musicales gracias al estudio de instrumentos ancestrales encontrados en las regiones que habitaban ciertas culturas del litoral ecuatoriano.

En la ciudad de Quito, capital de la república del Ecuador, existen varios representantes de este rescate cultural musical en el cual podemos destacar a artistas como: Mariela Condo, Alex Alvear, Raúl Molina, Mateo Kingman, Nicola Cruz, Swing Original Monks y proyectos como “TALLER LA BOLA” que se dedican a usar instrumentos ancestrales de su colección privada para realizar reinterpretaciones en sus composiciones contemporáneas, todos ellos entre otros más, son artistas que pertenecen a la escena musical ecuatoriana y que se dedican enteramente a defender y rescatar la música popular y autóctona de pueblos nativos demostrando el uso de la letra, ritmos, sonoridad, interpretación e instrumentos propios de las distintas culturas ecuatorianas.

Entonces existen varias interrogantes. ¿Qué se conoce de la música en la región litoral hasta antes de la llegada de los españoles? ¿Cómo era la música en la costa ecuatoriana? ¿Era distinta a la de la sierra? La respuesta es tan devastadora porque no se han encontrado registros musicales que pueda ayudar a determinar cómo sonaba, o cual era su identidad cultural musical y que contraste tenía con la música de la sierra. “Identidad cultural es el

conjunto de las referencias culturales por el cual una persona o un grupo se define, se manifiesta y desea ser reconocido” (Walsh, 2017., p. 2).

Pero, por otro lado, el estudio de la música en la sierra ecuatoriana nos permite imaginar cómo se daba la música en la antigüedad y que resalta el caso de la tradición oral, que, gracias al fenómeno de la memoria colectiva, permitía que la música subsista a través de generaciones posteriores. Podemos con esto suponer que la música antigua de la época prehispánica se mantiene hasta hoy obviamente con exageradas alteraciones, por consecuencia de la conquista española y de sus secuelas causada por el ingreso de la música académica y uso de instrumentos extranjeros que tras su llegada alteró la música de la costa y de la montaña, así por ejemplo dando paso a la apropiación de instrumentos musicales como el violín, guitarra y flautas en pueblos autóctonos que usan estos instrumentos en sus rituales y ceremonias, a diferencia de las minorías étnicas ubicadas más al oriente ecuatoriano y las más aisladas que estuvieron protegidas por el difícil acceso a sus tierras, las mismas que aún conservan sus tradiciones e instrumentos autóctonos.

Esteban Valdivia, arqueo-musicólogo argentino, ha dedicado gran parte de su vida al rescate de los instrumentos musicales de las culturas prehispánicas. Además de documentar y replicar estos instrumentos, en su proyecto “Sonidos de América”, se dedica a la reinterpretación y ejecución de los instrumentos, cuyo objetivo es el estudio y la difusión de los sonidos de las culturas precolombinas. Uno de sus trabajos lo realizó en el museo de Pumapungo en Cuenca donde se encuentran instrumentos ancestrales de distintas culturas de la costa ecuatoriana.

Como mencionamos en los puntos anteriores, el problema resalta sobre la escasa y limitada información acerca de la música de las culturas extintas.

Sin embargo, existe literatura dedicada al rescate de una identidad cultural de alguna manera perdida, entre estos destacamos:

- Historia de la Música en el Ecuador (Tomo I), del autor Segundo Luis Moreno (1972)

Que destaca su necesidad de plasmar un registro en base al exhaustivo estudio de comportamiento de culturas ancestrales, sus tradiciones, su música y sus instrumentos.

- La representación zoomorfa en la cultura Guangala. Un análisis pre-iconográfico en el Periodo de Desarrollo Regional de la Costa Central Ecuatoriana, del autor Saúl Fernando Uribe Taborda.

En este proyecto de tesis, el autor da una interpretación del análisis de 305 piezas de cerámicas de la cultura Guangala, indaga en la representación zoomorfa en la cultura arqueológica. El objetivo de dicho trabajo es descubrir la función social de las representaciones.

- Revista Pedro Pablo Traversari Salazar

Según la revista de archivo histórico del Guayas en donde se expone que Traversari fue el etnomusicólogo y coleccionista que registraba el mayor número de instrumentos musicales de tenía en la historia del Ecuador, aparte esta revista se mantiene en una búsqueda de investigaciones e investigadores que aporten con proyectos, artículos y descubrimientos enfocados a la etnomusicología ecuatoriana.

- Historia de la música del Ecuador por Mario Godoy Aguirre.

Este trabajo investigativo, está enfocado en la arqueología de las clases de instrumentos sonoros que utilizaban las diferentes culturas de las regiones Costa, Sierra y Oriente, dividido por diferentes periodos prehispánicos.

### **1.3 Problema de la investigación**

¿Cómo crear dos composiciones de ficción sonora con los recursos de ocarinas y collar de conchas, instrumentos musicales rescatados como vestigios de la cultura Guangala?

## Planteamiento del problema

Objeto de estudio	Recursos sonoros de los instrumentos musicales rescatados de la cultura Guangala.
Campo de acción	Teoría musical, composición musical, análisis.
Tema de investigación	Creación de dos composiciones de ficción sonora con los recursos de las ocarinas y el collar de conchas de la cultura Guangala

*Tabla 1 Elaborado por: Autores*

### 1.4 Justificación del tema

El presente trabajo tiene como objetivo rescatar los recursos sonoros a través del análisis de instrumentos musicales ancestrales encontrados en la cultura Guangala, a partir de una ficción sonora, reinterpretaremos estos instrumentos para de esta forma enriquecer nuestra identidad cultural por medio de dos composiciones musicales. Durante el último siglo, Ecuador, específicamente sobre la región costa, ha sido partícipe de un gran consumo cultural extranjero acompañado del basto desinterés por conocer sobre nuestra identidad cultural musical, por consecuencia no se han encontrado archivos recientes o registros sonoros musicales que logren destacar el papel que tuvieron varias culturas ancestrales que mediante rituales y tradiciones daban a conocer la primera luz de música autóctona, por el cual se pretende que este trabajo impulse a jóvenes el deseo de conocer e indagar más, en busca de la identidad musical de una cultura extinta. Además, es importante que las nuevas generaciones tengan un conocimiento claro y preciso de los recursos musicales de la costa ecuatoriana que se han desarrollado en épocas pasadas, y de la importancia que han tenido dentro de la sociedad de forma directa e indirecta. De esta forma las nuevas propuestas musicales pudieran beneficiarse de los sonidos característicos de estos instrumentos ancestrales para afianzar el sentido de pertenencia de nuestras raíces y potenciar la identidad musical.

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo general**

Crear dos composiciones que reinterpreten de forma ficticia la música de la cultura Guangala a partir de los recursos sonoros de instrumentos musicales aerófonos e idiófonos rescatados.

### **1.5.2 Objetivos específicos**

- Analizar las condiciones acústicas de los instrumentos musicales que pertenecen a la cultura Guangala para su selección.
- Descifrar los recursos sonoros que se van a utilizar para la creación de las composiciones.
- Elaborar dos composiciones aplicando los recursos de tres instrumentos de la cultura Guangala.

## **1.6 Preguntas de Investigación**

¿Cuáles son las condiciones acústicas de los instrumentos que pertenecen a la cultura Guangala para su selección?

¿Qué sonoridad musical producían los instrumentos seleccionados de la cultura Guangala?

¿Cómo aplicar la sonoridad identificada de los instrumentos para dos composiciones que reinterpreten la música de la cultura Guangala?

## **1.7 Marco Conceptual**

### **1.7.1 Música**

Hamel y Hurliman (1959) señalan que “Lo que entendemos por “música” no es el resultado de inventos ni de descubrimientos, sino que constituye desde el principio, una función de la naturaleza viva, por lo que se puede considerar tan antigua como la humanidad” (Vasco Garzón, 2019, p. 19). Además, Hamel y Hurliman (1959) agregan:

En los pueblos ancestrales encontramos una estrecha relación de la música con conceptos mágicos y religiosos. Estaba ligada con todas las demás manifestaciones espirituales, con la palabra y el movimiento, con la poesía y la danza, ... Así se explica que nuestro conocimiento de las prácticas musicales se tenga que basar sobre

tradiciones orales, representaciones pictóricas, relieves, dibujos, descripciones y en el mejor de los casos, instrumentos musicales conservados” (Vasco Garzón, 2019, p. 20).

### **1.7.2 Ficción Sonora**

“Al hablar de ficción sonora no nos referimos a las lecturas teatrales o literarias con un acompañamiento musical o algún ambiente que vista a la voz, sino de un trabajo complejo de recreación de espacios utilizando solo el sonido”(Chion & Folch González, 1999, p. 119).

### **1.7.3 Instrumentos de la Cultura Guangala**

“En el período de Desarrollo Regional o de “Excedente agrícola” no solo se produjo cerámica de uso doméstico sino también objetos antropomorfos de carácter ritual (iniciaciones o funerales) que, además, poseían cualidades sonoras o musicales” (Zabala, 2018, p. 15).

Hay evidencia de un gran desarrollo de manufactura. Se utilizó el cobre, se han encontrado de oro finamente elaborados y con soldadura. En cerámica se aplicó la técnica de modelado para estatuillas, el policromado y la decoración zoomorfa y geométrica. Es la única cultura del Ecuador que posee cerámica policromada en la que se observa un gran dominio técnico (Godoy Aguirre, 2012).

#### **1.7.3.1 Clasificación**

Aerófonos

Flauta Traversa

Consisten en una forma cilíndrica con una embocadura central, lo que obliga a tañerlas de forma horizontal. Su cercanía formal a la familia de las flautas globulares hace difícil su identificación en algunos casos, y su escasez revela que no es una tipología importante (Pérez de Arce, 2015, p. 57).

*Tabla 2 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores*

Objeto:	Flauta traversa
Material:	Cerámica
Tamaño:	150 mm aprox
Condición:	Completa



*Figura N° 1* Flauta transversa Fuente: (Pérez de Arce, 2015, p. 57)

Color:	Gris/negro
Ornamentación:	Aspecto humano, decoración sobre el cuello, ojos redondos.
Fecha de hallazgo:	S/f
Provincia:	Santa Elena
Parroquia:	Palmar
Sitio:	Maac 39 288
Proximidad natural:	Guangala temprano

*Tabla 3 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores*

### Ocarina

Objeto:	Flauta Globular
Material:	Barro
Tamaño:	2x2 cm
Condición:	Completa
Color	Gris
Ornamentación:	Inciso zonificado
Fecha de hallazgo:	Año 1961
Provincia:	Santa Elena
Parroquia:	Loma Alta
Sitio:	Corte F 0-20 cm
Proximidad natural:	Guangala Medio

La tipología de la ‘ocarina’ es la más compleja, abundante y diversificada del panorama prehispánico ecuatoriano. El principio es simple: se trata de una ‘flauta globular’ a la cual se ha añadido un aeroducto. Pero la combinación entre variantes del aeroducto, el silbato globular (la cavidad que resuena) y la ventana (el encuentro entre el aeroducto y la boca del silbato globular) da lugar a una enorme variedad (Pérez de Arce, 2015, pp. 62-63).



*Figura N° 2* flauta globular u ocarina.

Fuente: (Zeller, 1970, p. 54)

## Flautas laterales

Para las flautas laterales, los tres tonos que producen, no deberían compararse en lo mínimo con las, escalas. tonales hoy conocidas, porque la fuerza de soplar juega un rol importante, ya que una persona apta en manejar estos valiosos instrumentos puede, según su fantasía, tocar una pieza de colorido Guangala, ampliando la escala de tres tonos por su habilidad en la boca para soplar, diferenciar y en trinar usando los respectivos tres dedos. Según la investigación que aporta Zeller destaca que hay tres clasificaciones de estas flautas las cuales son: Flautas laterales verticales y flautas laterales curvas en forma de pájaro.(Zeller, 1970, p. 60)

*Tabla 4 Descripción del instrumento. Elaborado por: Autores*

Objeto:	Flauta lateral vertical
Material:	Barro
Tamaño:	Largo 14cm. Ancho(cabeza)4,8 cm
Condición:	Completa
Color:	Ocre/ gris y pulida
Ornamentación:	Pelicano humanizado con decoración en forma de incisiones
Fecha de hallazgo:	Se. F. Sarmiento
Provincia:	Santa Elena
Parroquia:	Barcelona
Sitio:	Collaito 0,60 cm
Proximidad natural:	Guangala



*Figura N° 3*

## Silbatos unitonales

Richard Zeller también nos habla sobre los silbatos unisonares encontrados durante sus excavaciones dentro de palmar alta y los domina como pitos de señal en forma y ejecución, porque todos tienen un solo tono típico, sonoro y penetrante. Menciona

también, que los pitos unitonales y multitonales se encuentran desde el Guangala Temprano hasta el Guangala Tardío.(Zeller, 1970, p. 43)

Por su tamaño no es muy fácil encontrar piezas en buen estado y que proyecten sonido claro; y por supuesto, por su cosmovisión no decidimos tomar en cuenta este instrumento.

*Tabla 5 Descripción del instrumento.*

Objeto:	Pito unitonal
Material:	Barro
Tamaño:	Largo
Condición:	Completo
Color:	Gris
Ornamentación:	Decoración sobre la cabeza, cuello, manos. Pitos en el estómago, ojos redondos.
Fecha de hallazgo:	30.8.64
Provincia:	Santa Elena
Parroquia:	Loma Alta
Sitio:	A3/0-30
Proximidad natural:	Guangala Temprano

*Fuente: (Zeller, 1970, p. 54). Elaborado por: Autores*



*Figura N° 4 silbato unitonal. Fuente: (Zeller, 1970, p. 54)*

*Tabla 6 Descripción del instrumento.*

### Trompeta de concha

Objeto:	Trompeta
Material:	Concha
Tamaño:	22 cm
Condición:	Completa
Color:	Blanca
Ornamentación:	Ninguna
Fecha de hallazgo:	Enero 1961
Provincia:	Santa Elena
Parroquia:	Valdivia
Sitio:	Cementerio
Proximidad natural:	Guangala

*Fuente: (Zeller, 1970, p. 54) Elaborado por: Autores*

Todos los expertos como Sachs, Wachsmann y Heyerdall dedican un capítulo especialmente a las trompetas o cuernos de cualquier aspecto o material, sea de

procedencia animal, vegetal o mineral. Sin duda es importante tomar en cuenta este tipo de instrumento ya que en varios artículos ponen en consideración que se pudo haber usado como altavoz o transformar la proyección de la voz (Zeller, 1970, p. 75).

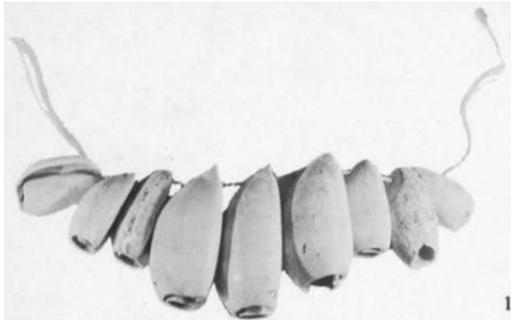


*Figura N° 5*

## Idiófonos

### Collar de conchas

Existen registros de este tipo de ornamentos descubiertos en tumbas y registros constatan que su uso era musical. “Tenemos que decir que sin duda existieron "Idiófonos", posiblemente, en su mayoría, de materias orgánicas. En nuestras excavaciones encontramos, como ofrenda collares de concha, (I-a) una pata de “polípodo” con ranura y con una piedrita adentro'(I-b)”(Zeller, 1970).



*Figura N° 6*

Objeto:	Collar de 9 conchas
Material:	Concha
Tamaño:	8,8 cms, la más grande
Color:	Marfil de concha
Ornamentación:	Ninguna
Fecha de hallazgo:	Año 1962
Provincia:	Santa Elena
Parroquia:	Palmar
Sitio:	P3/T4
Proximidad natural:	Guangala Temprano

*Tabla 7 Descripción del instrumento. Fuente: (Zeller, 1970, p. 54) Elaborado por: Autores*

### Piedras alargadas

Según Zeller, durante descubrimientos dentro de las excavaciones encuentran juegos de piedras alargadas donde estas piedras alargadas tenían varios tamaños y particularmente tenían un orificio en un extremo para pasar un hilo y colgarlas. Expresa que cuando estas eran golpeadas con un palo suficientemente pesado producían un tono excelente El tono era menos brillante que el del metal, pero mucho más claro que el de la madera. Zeller también expone que probablemente estos juegos formaron una especie de marimba precolombina, no lo podríamos decir con certeza.(Zeller, 1970, pp. 78, 80, 82)

Objeto:	Juego de seis piedras
Material:	Piedra
Tamaño:	14,1 cm, 13,7 cm, 13,2 cm, 12,8 cm, 12,5 cm
Condición:	Completa
Color:	Gris/negro
Ornamentación:	
Fecha de hallazgo:	Septiembre 1969
Provincia:	Santa Elena
Parroquia:	Valdivia
Sitio:	Sin estratificación
Proximidad natural:	Cultura Guangala

*Tabla 8 Descripción del instrumento. Fuente: (Zeller, 1970, p. 54) Elaborado por: Autores*



*Figura N° 7 Collar de conchas Fuente: (Zeller, 1970, p. 54)*

### **1.7.3.2 Uso**

Idrovo (1987) manifiesta, que diversos objetos sonoros responden a las necesidades sociales. Es decir, hay instrumentos para la comunicación, la invocación, la danza, el culto, entre otros. El autor menciona también que instrumentos sonoros como, por ejemplo, los caracoles, pututos y silbatos monofónicos, servían para emitir sonidos fuertes tal vez para congregar a la comunidad, alertar o también informar; claro está, cada uno con diversos motivos en su ornamentación.

### **1.7.3.3 Material**

Algunos instrumentos musicales, estaban hechos a partir de huesos de animales, otros de caracoles marinos, y la mayoría de cerámica. De acuerdo a Idrovo (1987) Aerófono: flauta vertical tipo quena y flautas horizontales (hueso); flauta horizontal (cerámica); flauta de pan tamaño pequeño (representación en cerámica); silbatos

antropomorfos y ornitomorfos (cerámicas); ocarina ornitomorfa (Godoy Aguirre, 2012).

### 1.7.4 Intervalos

Es la distancia de la altura entre dos sonidos musicales. En la música occidental, la distancia mínima entre dos notas es el semitono. En las notas naturales se encuentran entre el MI y el FA y entre el SI y el DO. La distancia de dos semitonos se denomina “tono”, este se encuentra entre todas las demás notas naturales inmediatas (Herrera, 2004, p. 26).

Estos a su vez pueden ser melódicos (consecutivos) o armónicos (simultáneos):

Clasificación de los intervalos:

*Nomenclatura*

II	grado con I grado intervalo de segunda mayor un tono	————— 2 —	2M
III	grado con I grado intervalo de tercera mayor dos tonos	————— 3 —	3M
IV	grado con I grado intervalo de cuarta justa dos tonos y medio	————— 4 —	4J
V	grado con I grado intervalo de quinta justa tres tonos y medio	————— 5 —	5J
VI	grado con I grado intervalo de sexta mayor cuatro tonos y medio	————— 6 —	6M
VII	grado con I grado intervalo de séptima mayor cinco tonos y medio	————— 7 —	7M

*Figura N° 8 Intervalos Fuente: (Herrera, 2004) Elaborado por: Autores*

### 1.7.5 Melodía

A menudo la melodía forma la parte de la canción que no podemos quitarnos de la cabeza. La melodía es la línea principal de la canción, alrededor de la cual se construye la armonía; es aquella parte de la canción que nos permite, igual que el ritmo, vislumbrar la emoción de la pieza musical. Gran parte del poder expresivo de la melodía es el resultado del flujo hacia arriba o hacia abajo de la altura del sonido. Si aumenta la altura del sonido, la canción puede sonar más intensa o ligera; si disminuye, puede incrementarse la sensación de melancolía u oscuridad. La

configuración de estos cambios de altura se llama contorno (Pilhofer, Day, Recuero, & Brieva, 2016, p. 231).

### **1.7.6 Armonía**

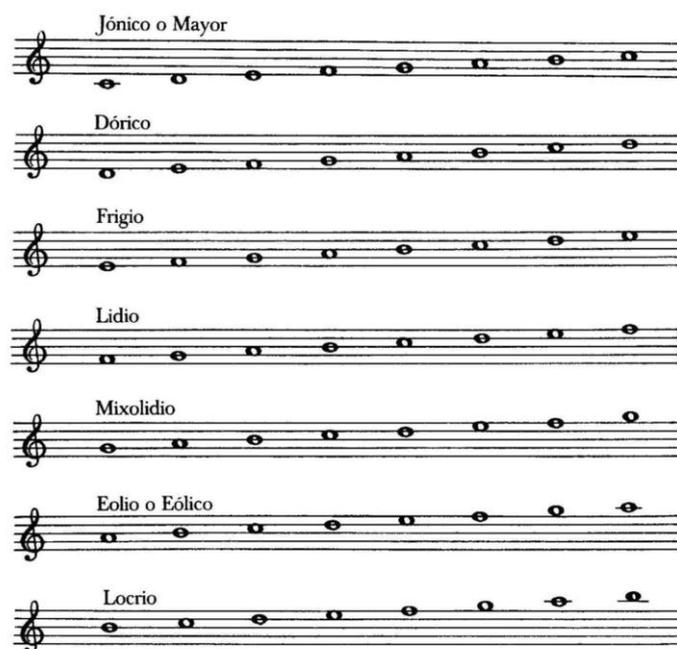
La armonía es aquella parte de la canción que completa las ideas musicales expresadas en la melodía. Cuando construyes la armonía basándose en una línea melódica, en esencia lo que haces a menudo es añadir las notas que faltan en los acordes de la progresión empleada en la canción ... La armonía tiene que ver con la construcción de acordes, que son sonidos derivados de la escala en la cual está compuesta la música en conjunto. Además, la armonía se deriva del orden de las progresiones de acordes (Pilhofer et al., 2016, p. 234).

### **1.7.7 Escala**

Una escala no es una pieza musical, sino un elemento constructivo teórico o analítico. La escala se forma sea con una selección o con todas las notas características de la música de un periodo, cultura o repertorio determinados; la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas (Latham, 2017, p. 530).

### **1.7.8 Modos**

Se usan principalmente dos modos, llamados mayor y menor; estos provienen de los modos gregorianos, jónico y eólico, aunque de menor uso también pueden emplearse los modos dórico, frigio y mixolidio; los modos lidio y locrio son de raro uso ya que no contienen uno de los grados tonales (Herrera, 2004, p. 33).



*Figura N° 9 Modos gregorianos Fuente: (Herrera, 2004) Elaborado por: Autores*

### 1.7.9 Improvisación

Las definiciones de diccionario de este término invariablemente ponen el énfasis en la idea de composición o interpretación “extempore”, es decir, sin preparación. Con ello se implica que la improvisación es el tipo más libre de actividad creativa, en la que la espontaneidad y la falta de planeación sustituyen a los largos y frecuentemente tortuosos procesos que se considera que los actos compositivos por lo regular incluyen, así como también hace a un lado el trabajoso aprendizaje y procesamiento de un texto impreso que la ejecución normalmente presume (Latham, 2017, p. 758).

### 1.7.10 Ritmo

En la música, el ritmo es un elemento concerniente al tiempo. Desde que la música se viene desarrollando, puede parecer que el ritmo es su aspecto más importante, pero el elemento rítmico, la colocación de los sonidos en el tiempo, no puede estar separado de la naturaleza de los sonidos propiamente dichos. Por ejemplo, un ritmo regular de un sonido por segundo producirá un efecto bastante diferente dependiendo de si los sonidos son golpes de un tambor, notas en el piano, o acordes orquestales. Por extensión, resulta claro que el ritmo no es solo una cuestión de tiempo, depende también de las acentuaciones, intervalos, armonía, y el color tonal. Esta complejidad es algo sentido instintivamente por cualquier músico intérprete (Moldavsky, 2016).

### 1.7.11 Articulación

Las articulaciones son signos que se colocan encima de la nota a la que afectan, e indican la manera de cómo debe atacarse:

	ataque percusivo, la nota mantiene todo su valor.
	ataque percusivo, la nota disminuye su valor 2/3 aprox., se usa en general en negras o corcheas.
	Stacatto, la nota disminuye su valor a la mitad (negras o corcheas).
	Tenuto, la nota, acentuada ligeramente, mantiene todo su valor.

Figura N° 10 Fuente: (Herrera, 2004) Elaborado por: Autores

El signo > equivale al tradicional fp; fuerte e inmediatamente piano.

La expresión legato, en música tradicional, equivale a la ligadura de expresión que se usa actualmente.

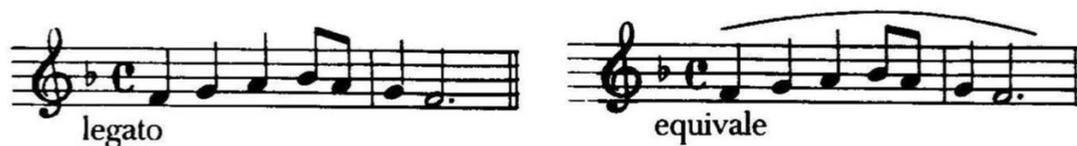


Figura N° 11 Fuente: (Herrera, 2004) Elaborado por Autores

### 1.7.12 Sonido

El sonido es una forma de energía que implica movimiento vibratorio. Cuando un piano suena en una sala de conciertos, por ejemplo, el ejecutante transmite su energía a las teclas y provoca que los martinetes golpeen las cuerdas poniéndolas a vibrar; la vibración se transmite a la caja de resonancia y se irradia a manera de “onda de presión” a través de capas sucesivas de partículas de aire (Latham, 2017).

### 1.7.13 Sampling

Como tal el sampling no es más que la toma de muestras de sonido grabadas de un instrumento real o creado en computadora, que se logra reproducir mediante programas, controladores midi, pads, etc.

Con el músico que samplea sonidos aislados de saxofón y luego por emulación hace de ellos un solo de saxofón en una interfaz de teclado habríamos llegado entonces por así decir al grado cero del montaje: un ilusionismo que se sirve de la indolencia de los sentidos pero que ahora no solo oculta sus cesuras, sino que además intenta simular un estadio histórico previo de la producción y de la tecnología (Diederichsen, 2013).

“El sampler no solo podía usarse para simular, sino que era ideal especialmente para citar, cortar y rejuntar materiales propios y ajenos, que podían extraerse de otra parte sin que se pierda su calidad original, es decir, al modo ilusionista” (Diederichsen, 2013).

## **CAPÍTULO II: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

### **2.1 Metodología**

#### **2.1.1 Enfoque**

El enfoque de la investigación realizado en este proyecto es de tipo cualitativo, porque “...Se centra en comprender y profundizar los fenómenos, analizando desde el punto de vista de los participantes en su ambiente y en relación con los aspectos que los rodean” (Guerrero Bejarano, 2016).

Por consiguiente, no existe un cálculo de datos estadísticos, ya que lo que se procura es indagar en las experiencias, testimonios y conocimientos, para con esto llegar al análisis de medios musicales como audios y videos.

Esta investigación por el método cualitativo, que se complementa con la observación, experimentación y las entrevistas realizadas a las personas que viven en ese sector, de esta manera por medio del análisis profundizaremos en los sonidos que producían los instrumentos musicales encontrados en esta cultura de una forma más eficaz en los temas abordados y así tener una mayor respuesta. “El objetivo de la investigación cualitativa es el de proporcionar una metodología de investigación que permita comprender el complejo mundo de la experiencia vivida desde el punto de vista de las personas que la viven”(Taylor & Bogdan, 1996).

#### **2.1.2 Alcance**

El alcance de esta investigación es de tipo descriptivo por lo que se detallarán y analizarán las características, propiedades, significados de los instrumentos musicales en la cultura Guangala. Dará como resultado la creación de una propuesta musical nueva, fruto de un tema poco explorado y desconocido en nuestra sociedad actual. “Estos estudios sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos” (Cauas, s. f., p. 5).

Por lo tanto, conlleva antecedentes sociales ya que la música está ligada al ambiente social y cultural del ser humano; A su vez, la recolección de los instrumentos ancestrales dará como resultado especificar las propiedades, características todo esto con el fin de demostrar como para nosotros se manifestaba y usaba dentro de la cultura Guangala. “Se dirige

fundamentalmente a la descripción de fenómenos sociales o educativos en una circunstancia temporal y especial determinada” (Cauas, s. f., p. 6).

### **2.1.3 Empírico**

Empírico significa referente a la experiencia. Se refiere al uso de los sentidos, tanto en la observación de los objetos y fenómenos como en la experimentación o manipulación física de ellos. Los sentidos y el aspecto físico de las cosas están en el primer plano de la atención (Rodríguez Jiménez & Pérez Jacinto, 2017, p. 182).

Por lo tanto, la información obtenida a partir de la observación y la escucha se proporcionará información vital para la realización de esta investigación

### **2.1.4 Observación**

Se utiliza la observación como recurso de obtención de datos, debido a que no existe un registro exacto de estos instrumentos. Razón por la cual se procede a realizar viajes para conocer mejor los objetos y realizar un estudio más minucioso.

## **2.2 Instrumentos de investigación**

### **2.2.1 Análisis de documentos, estudios y archivos.**

Se analizaron a varios autores que realizaron registros, estudios e investigaciones de etnomusicología, organología y musicología. Esto facilitó la selección, descripción, análisis, escritura, e interpretación de los instrumentos ancestrales.

### **2.2.2 Visitas de campo**

Se realizó una visita de campo a la provincia de Santa Elena dentro de las comunas Palmar y Valdivia, donde el objetivo fue la búsqueda de instrumentos en buen estado y entrevistas con las personas de las comunas para grabar audios que faciliten la extracción de testimonios fonéticos que servirían después para crear una melodía en base al acento que mantienen varios habitantes de estas comunas.

### **2.2.3 Testimonios fonéticos**

Se da la recolección de información mediante audios de personas que han experimentado o han realizado investigaciones previas con objetos similares y con los instrumentos que se usarán. Análisis de testimonios de personas de la comuna Valdivia en la provincia de Santa Elena, audios que, una vez analizados darán idea para la creación de la melodía dentro de las composiciones; recolección que facilitará la profundización del tema.

### **2.2.4 Influencias musicales**

El proyecto tendrá influencia de varios exponentes que han realizado grabaciones con instrumentos ancestrales adaptados a la música contemporánea, como, por ejemplo:

- Orquesta UNTREF
- Taller la bola
- Omar Sosa
- Nicola Cruz
- Trencito de los Antes

### **2.2.5 Softwares para el análisis y sampleo de los instrumentos**

Sonic visualiser, Tune!It y iZotope RX7 audio editor.

Se utilizó el programa “Sonic Visualiser” especializado en crear un espectrograma del rango melódico generado sobre el audio captado de cada sonido que producían los instrumentos, a la vez, el programa nos permite distinguir la frecuencia en hertzios, la cantidad de decibeles y su altura tonal; Así mismo, se usó “Tune!It”, programa similar que se empleó para una mejor precisión de la altura tonal y la frecuencia en hertzios de cada sonido, todo esto para establecer un mejor análisis y diferenciar los intervalos que contiene cada sonido analizado del instrumento. También, se aplicó el programa iZotope RX7 audio editor para realizar una limpieza a los audios de los testimonios y los sonidos grabados de las ocarinas.

Ableton, Kontakt, Pro Tools y Logic pro.

Son hardwares y softwares de producción, creación y performance musical. Se usaron para grabar, “samplear”, y crear melodías con los instrumentos de manera profesional.

### 2.3 Análisis de los instrumentos

Después del estudio y la recolección de datos en libros, investigaciones y registros sobre la clasificación de los instrumentos ancestrales de la cultura Guangala y otras culturas de la costa ecuatoriana; fue más fácil la selección y descripción de cada instrumento que fue escogido para esta investigación, ya que básicamente se tomó en cuenta lo siguiente para su búsqueda y selección:

- Instrumentos que se puedan manipular.
- Que pertenezcan a la cultura Guangala.
- Que no se encuentren en museos, ya que se encuentran inventariados y su uso es muy limitado para realizar este tipo de investigaciones.
- Si llegasen a estar en museos, lo que se busca es encontrar instrumentos con acústica buena. Y obtener todos los permisos para la grabación.
- Que no hayan sufrido golpes que comprometan el sonido de los mismos.
- Que dentro de los instrumentos no se encuentren obstruidos los canales por donde circula aire, agua, etc.
- Que su acústica sea buena dado que el instrumento es antiguo y no es tan común encontrar estos objetos en buen estado.
- Que su ejecución sea fácil para los intérpretes e investigadores.
- Que se pueda crear una réplica, imitación o una modernización del instrumento.
- Cuando se tome la opción de crear el instrumento, que la creación del mismo no sea compleja, ni tampoco se tome demasiado tiempo en realizarlo.

Todos estos aspectos y otros más se tomaron en cuenta, por lo cual se encontraron y se escogieron los siguientes instrumentos:

### 2.3.1 Ocarina



*Figura N° 12* Elaborado por: Autores

2.3.1.1 Descripción general del instrumento	Ocarina ave
Objeto	
Material	Barro
Tamaño	4 cm alto / 3.5 cm largo / 2 cm ancho
Color	Marrón
Ornamentación	Sin pico ni cola. Línea en el cuello del ave Ojos marcados
Fecha de hallazgo	2015
Provincia	Santa Elena
Parroquia	Valdivia
Proximidad natural	Guangala temprano

*Tabla 9 Descripción del instrumento* Elaborado por: Autores

Esta ocarina encontrada en la provincia de Santa Elena perteneciente a la cultura Guangala destaca por contener las siguientes características:

- Figura zoomórfica que representa un ave. (El paso del tiempo resalta el desgaste del barro y el resquebrajamiento de partes de la pieza).
- Fabricación a partir del barro, material más importante para las culturas de la costa ecuatoriana, usado en la mayoría de objetos de uso cotidiano.

- Tres orificios que influyen en los sonidos y un cuarto que funciona de sujetador del instrumento.
  - El primero ubicado en la parte superior y con una abertura más grande para colocar los labios, soplar y producir sonidos.
  - El segundo y tercero ubicado en el lado derecho del instrumento a 1cm aproximadamente del orificio más grande, usados para colocar dedos y proyectar sonido.
  - Cuarto orificio ubicado en el cuello del animal representado que traspasa el instrumento de lado a lado.

### **2.3.1.2 Análisis de los sonidos del instrumento**

A continuación, se adjuntan imágenes donde según la disposición de los dedos se podrán reproducir cada sonido que obtuvimos del instrumento analizado; además, se muestran los análisis realizados en los programas “TUNE!IT” y “SONIC VISUALIZER” donde se puede observar el espectrograma melódico que nos permite ver con claridad la frecuencia, la afinación, phase y decibeles, etc. Cada sonido reproducido indico lo siguiente:

	Figura de la ejecución del instrumento	Resultados
2.3.1. 2.1 Sonid o 1	 <p data-bbox="427 577 833 622"><i>Figura N° 13</i> Elaborado por: Autores</p>	<p data-bbox="944 421 1447 497">Tapando a la mitad el orificio 1 y 2, la ocarina proyecta del sonido de A5.</p>
2.3.1. 2.2 Sonid o 2	 <p data-bbox="427 954 833 999"><i>Figura N° 14</i> Elaborado por: Autores</p>	<p data-bbox="960 797 1431 873">Sin tapar ningún orificio, la ocarina proyecta el sonido B5.</p>
2.3.1. 2.3 Sonid o 3	 <p data-bbox="427 1344 833 1388"><i>Figura N° 15</i> Elaborado por: Autores</p>	<p data-bbox="960 1164 1431 1240">Tapando la boca y el orificio 2 de la ocarina, proyecta un sonido de C6.</p>
2.3.1. 2.4 Sonid o 4	 <p data-bbox="427 1742 833 1787"><i>Figura N° 16</i> Elaborado por: Autores</p>	<p data-bbox="960 1563 1431 1662">Tapando a la mitad el orificio 2 y dejando libre el orificio 1, la ocarina proyecta el sonido de Eb6.</p>

<p>2.3.1. 2.5 Sonid o 5</p>	 <p><i>Figura N° 17</i> Elaborado por: Autores</p>	<p>Tapando los dos orificios delanteros el sonido que proyecta es E6.</p>
<p>2.3.1. 2.6 Sonid o 6</p>	 <p><i>Figura N° 18</i> Elaborado por: Autores</p>	<p>Tapando el orificio 2 y la mitad del orificio, produce el sonido F#6.</p>
<p>2.3.1. 2.7 Sonid o 7</p>	 <p><i>Figura N° 19</i> Elaborado por: Autores</p>	<p>Tapado el orificio 2 y dejando libre el orificio 1, el sonido que proyecta es G6.</p>

*Tabla 10* Elaborado por: Autores

### 2.3.1.2.1 Sonido 1

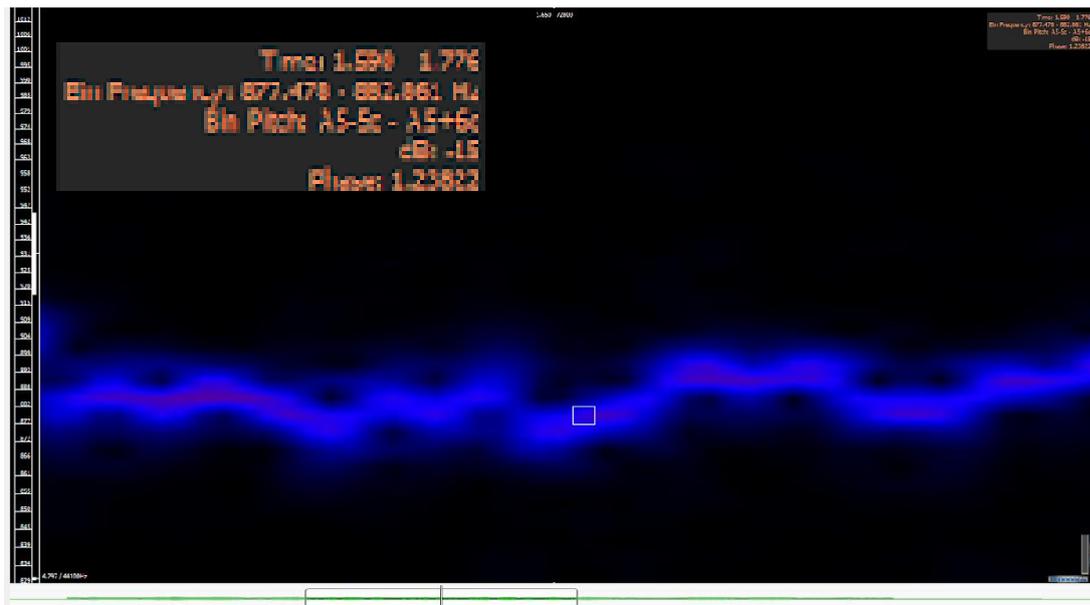


Figura N° 20 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser.

Elaborado por: Autores

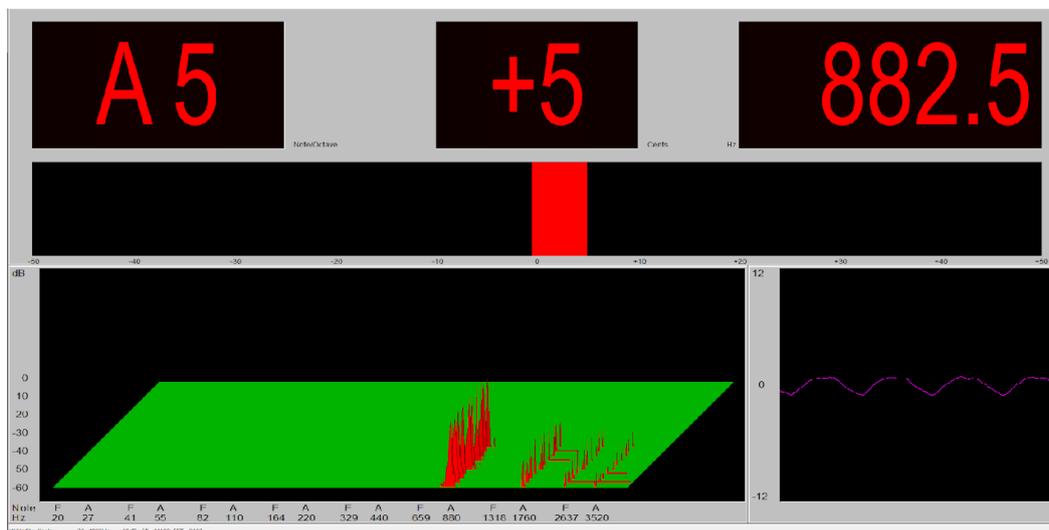


Figura N° 21 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores

### 2.3.1.2.2 Sonido 2

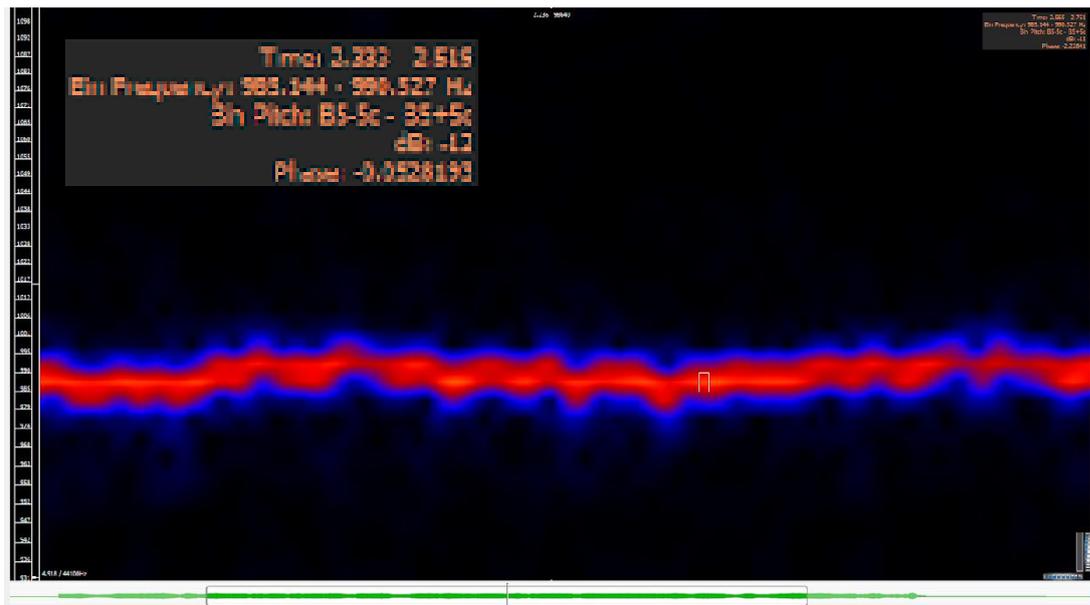


Figura N° 22 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser.  
Elaborado por: Autores

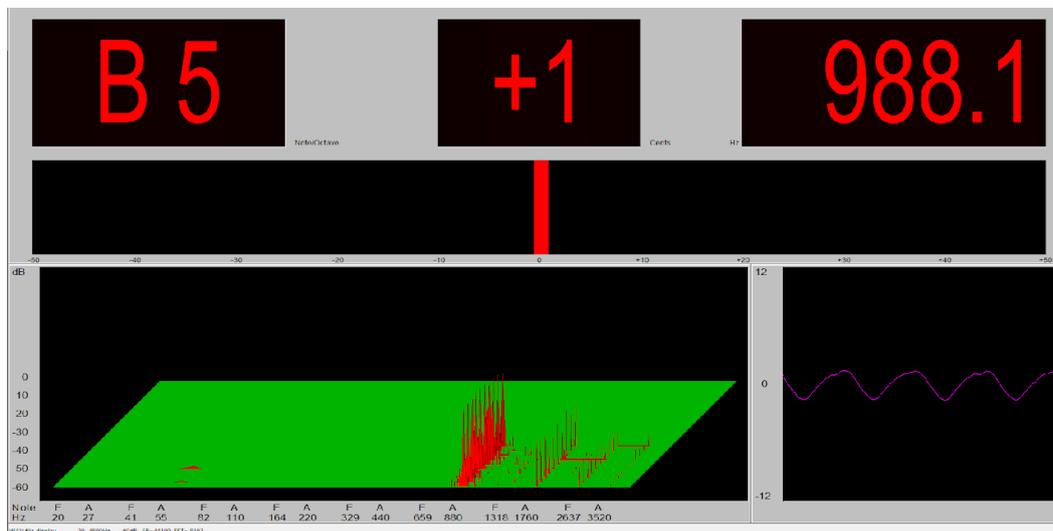


Figura N° 23 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores



### 2.3.1.2.4 Sonido 4

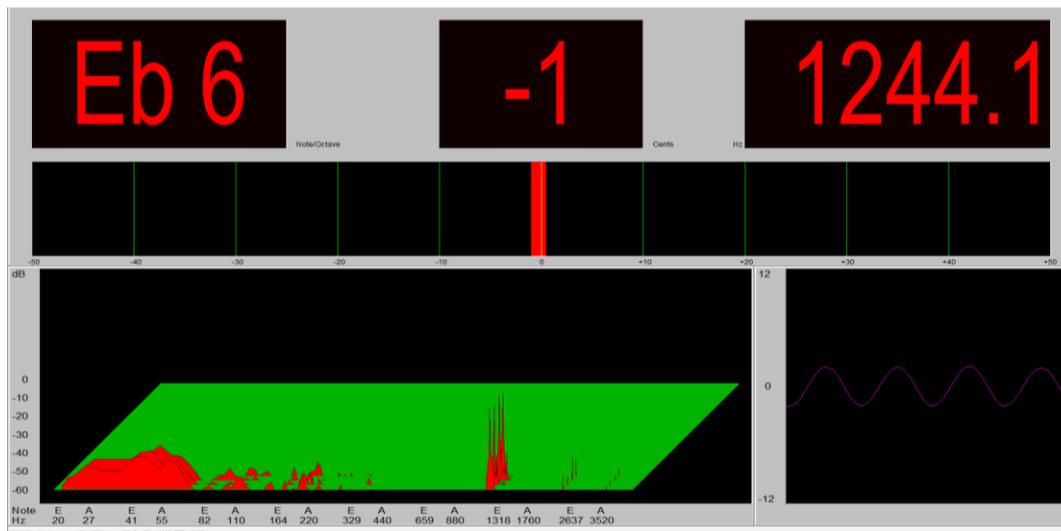


Figura N° 27 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores

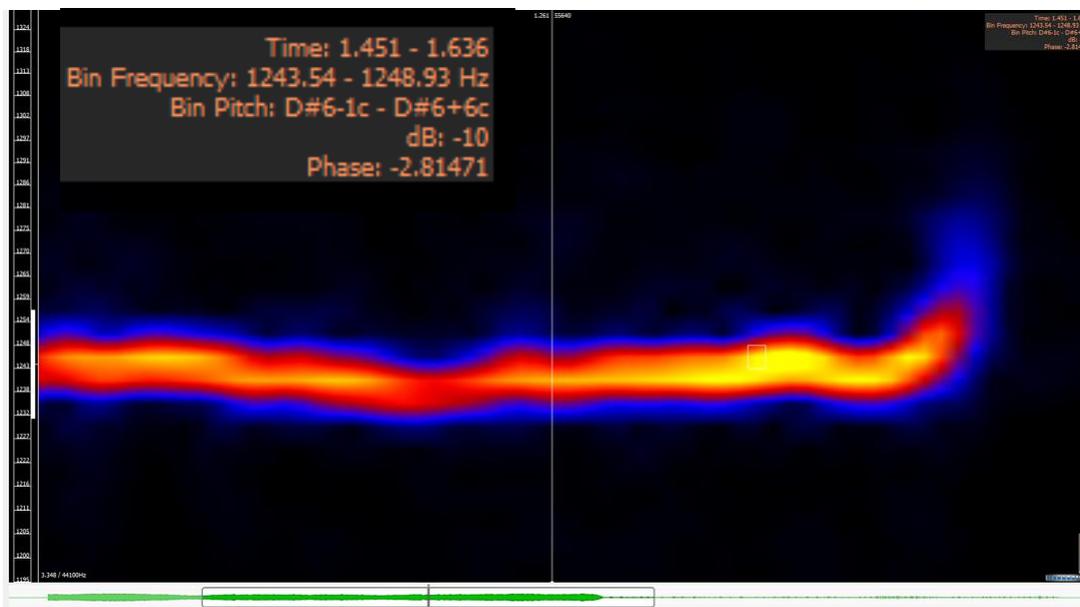


Figura N° 26 Ilustración SEQ Ilustración \\* ARABIC 27 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser Elaborado por: Autores

### 2.3.1.2.5 Sonido 5

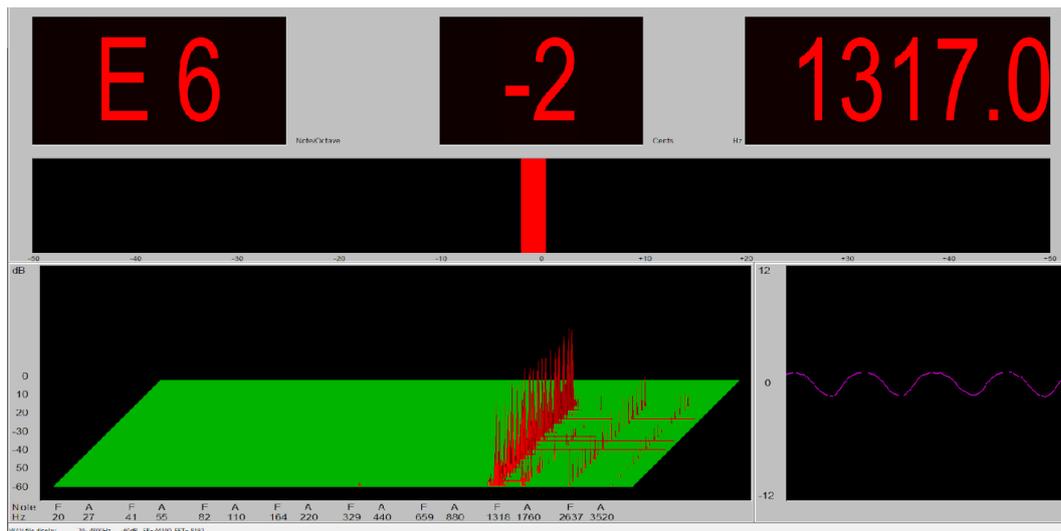


Figura N° 28 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores

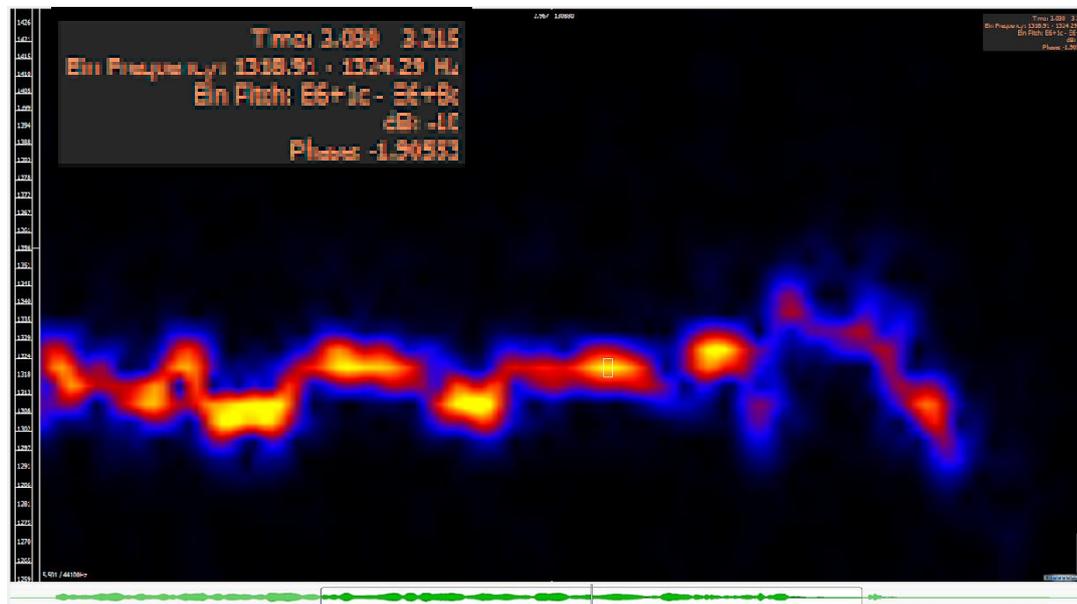


Figura N° 29 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser. Elaborado por: Autores

### 2.3.1.2.6 Sonido 6

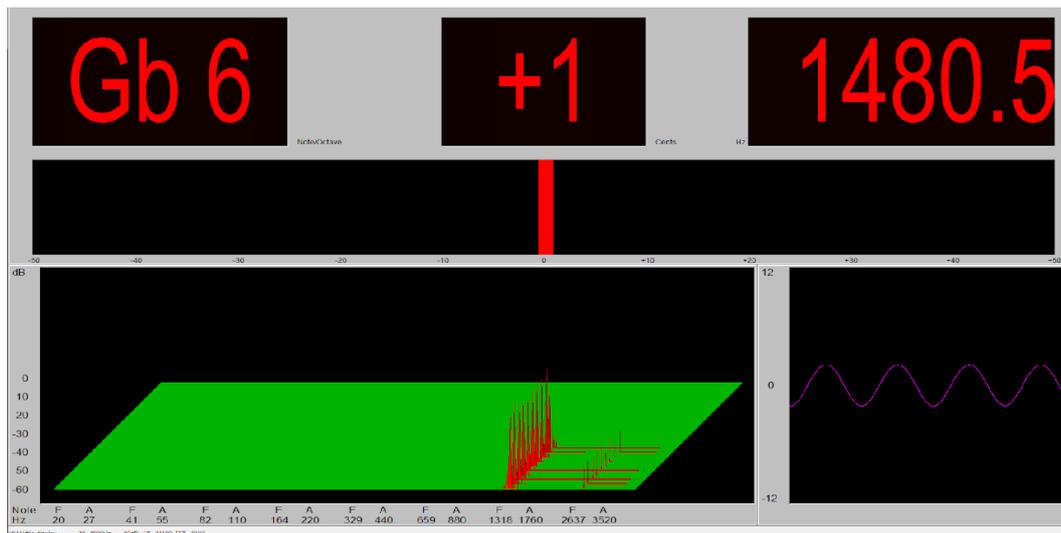


Figura N° 30 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores

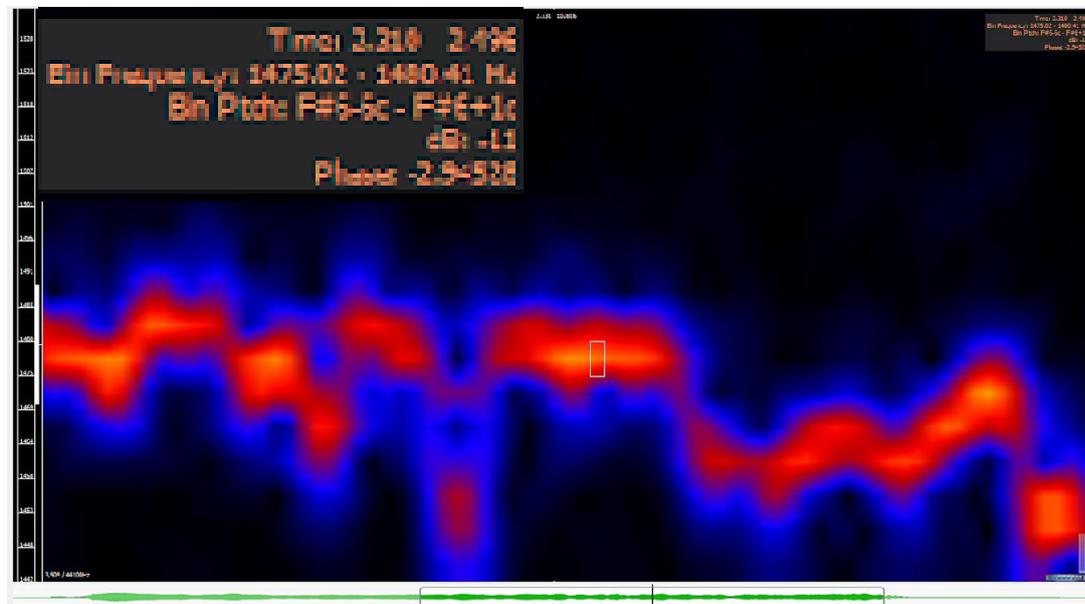


Figura N° 31 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser. Elaborado por: Autores

### 2.3.1.2.7 Sonido 7

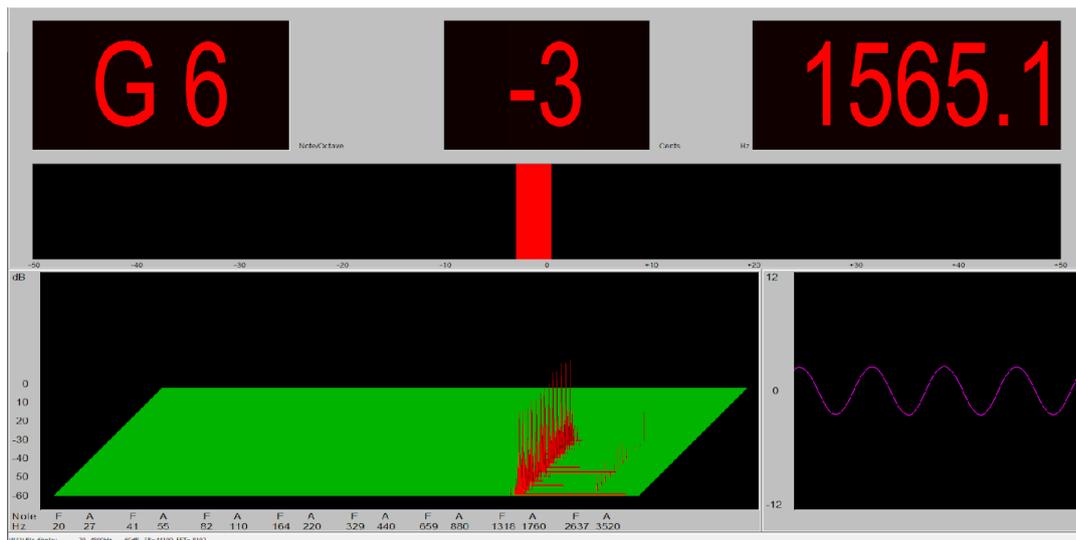


Figura N° 32 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores

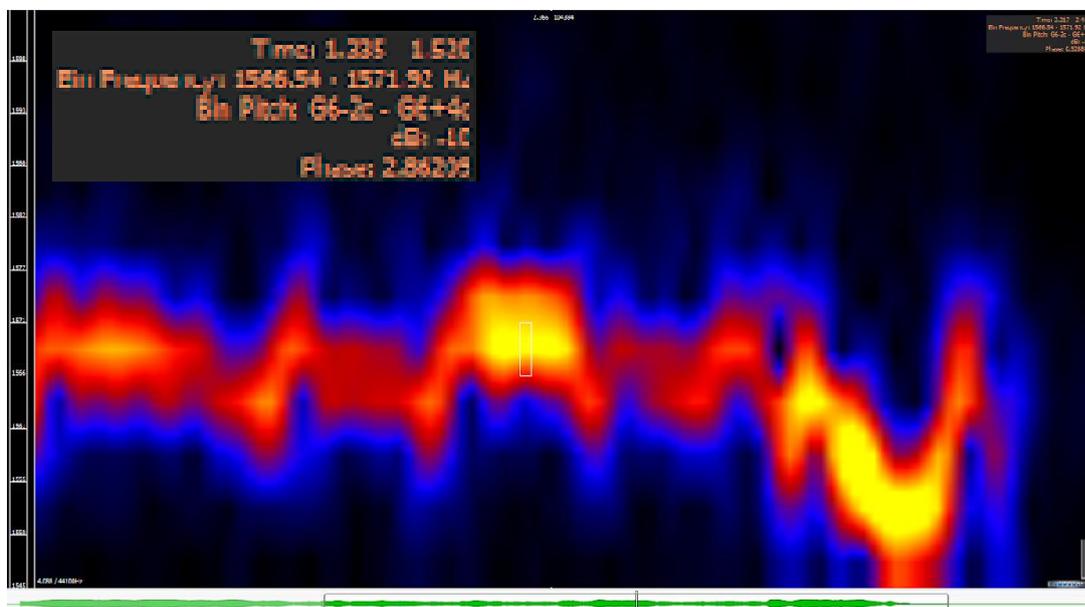


Figura N° 33 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser. Elaborado por: Autores

### 2.3.2 Ocarina zoomorfa paloma



*Figura N° 34* Elaborado por: Autores

#### 2.3.2.1 Descripción general del instrumento

Objeto	Ocarina
Material	Barro
Tamaño	4.2 cm de largo / 1.5 cm alto / 2.2 cm ancho
Color	Ocre
Condición	Figura completa, línea en el cabeza, cuello y cola del ave, ojos marcados
Fecha de hallazgo	2018
Provincia	Santa Elena
Parroquia	Valdivia
Proximidad natural	Guangala temprano

*Tabla 11* Elaborado por: Autores

Esta otra ocarina con forma de paloma encontrada en la provincia de Santa Elena perteneciente a la cultura Guangala destaca por contener las siguientes características:

- Figura zoomórfica que representa una paloma, a pesar del paso del tiempo esta figura se ha mantenido en buen estado.
- Fabricación a partir del barro.

- Tres orificios que influyen en los sonidos, esta figura no contiene orificio para sujetador.
  - El primero ubicado en el lado derecho si miramos a la figura de frente; orificio con una abertura más grande para colocar los labios, soplar y producir sonidos.
  - El segundo y tercero ubicado en el la parte superior de la figura a 1cm aproximadamente del orificio más grande, usados para colocar dedos y proyectar sonido.

### **2.3.2.2 Análisis de los sonidos del instrumento**

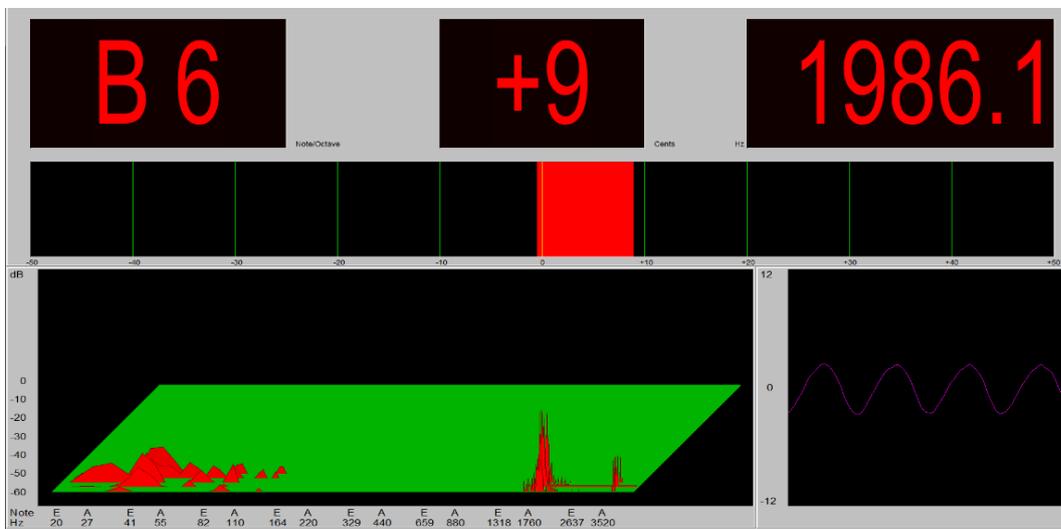
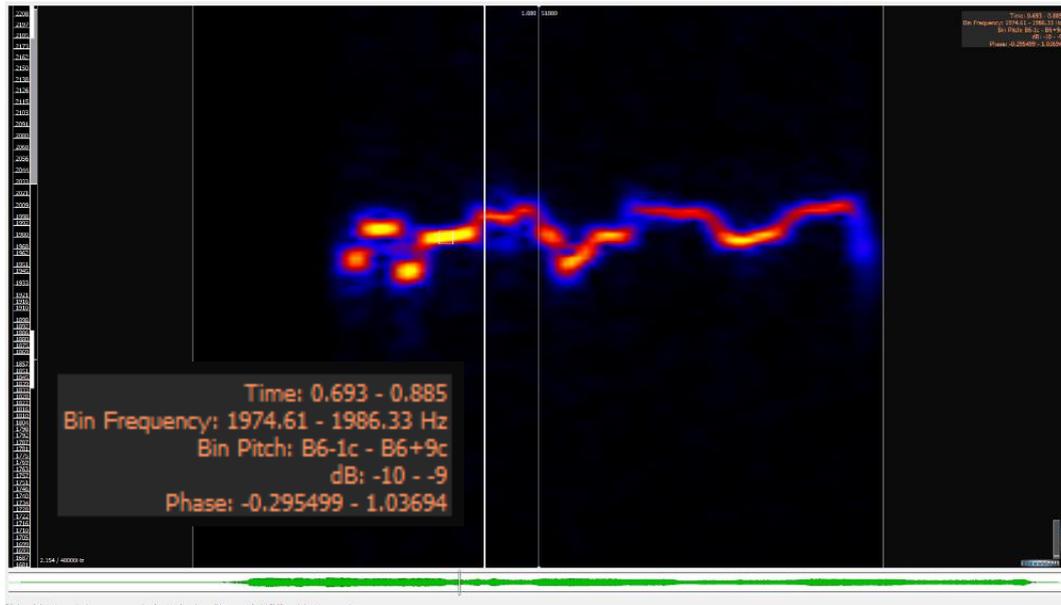
A continuación, se adjuntan imágenes donde según la disposición de los dedos se podrán reproducir cada sonido que obtuvimos del instrumento analizado; también se muestran los análisis realizados en los programas de “TUNE!IT” y “SONIC VISUALISER” donde se puede observar el espectrograma melódico que nos permite ver con claridad la frecuencia, la afinación, phase y decibeles. Cada sonido reproducido indico lo siguiente:

	Figura la ejecución del instrumento	Resultados
2 . 3 . 2 . 2 . 1 S o n i d o 1	 <p data-bbox="373 887 807 949"><i>Figura N° 35</i> Figura de la ejecución del instrumento. Elaborado por: Autores</p>	<p data-bbox="890 678 1430 819">Los dos dedos tapando los dos orificios superiores se proyecta el sonido de B6 +9 cents.</p>
2 . 3 . 2 . 2 . 2 . 2 S o n i d	 <p data-bbox="360 1771 820 1834"><i>Figura N° 36</i> Figura de la ejecución del instrumento Elaborado por: Autores</p>	<p data-bbox="877 1514 1439 1715">Liberando el dedo del orificio derecho y tapando con un dedo el orificio del lado izquierdo se proyecta el sonido de C#7 +15 cents aproximadamente.</p>

0 2		
2 . 3 . 2 . 2 . 3 S o n i d o 3	 <p data-bbox="359 965 821 1032"><i>Figura N° 37</i> Figura de la ejecución del instrumento Elaborado por: Autores</p>	<p data-bbox="890 723 1430 869">Levantando los dos dedos de los orificios superiores se logra proyectar el sonido de E7 +38 cents aproximadamente.</p>

*Tabla 12 Ilustraciones de ejecución Elaborado por: Autores*

### 2.3.2.2.1 Sonido 1



### 2.3.2.2.2 Sonido 2

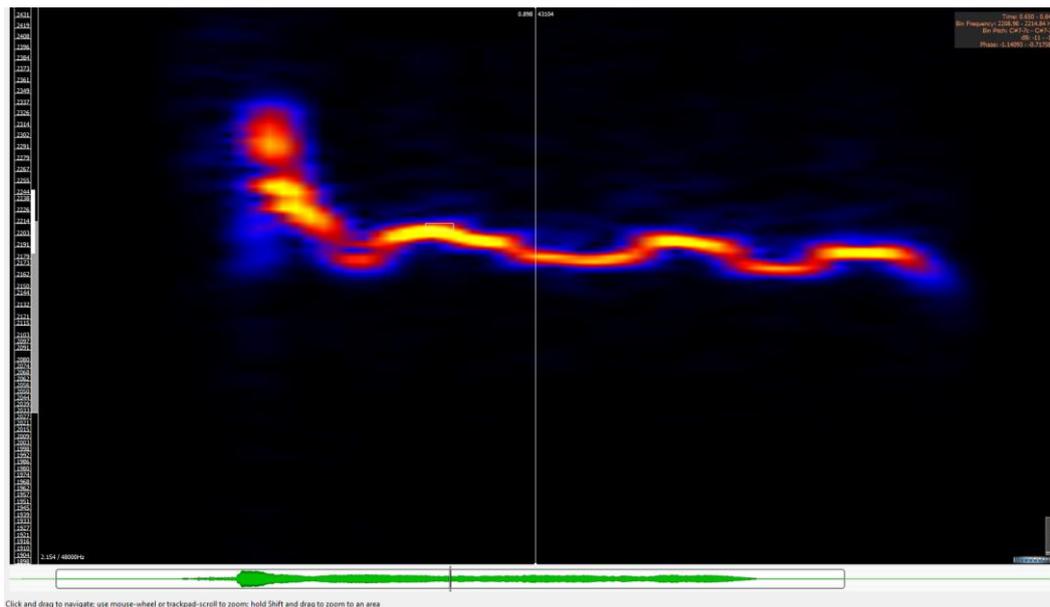


Figura N° 38 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser. Elaborado por: Autores

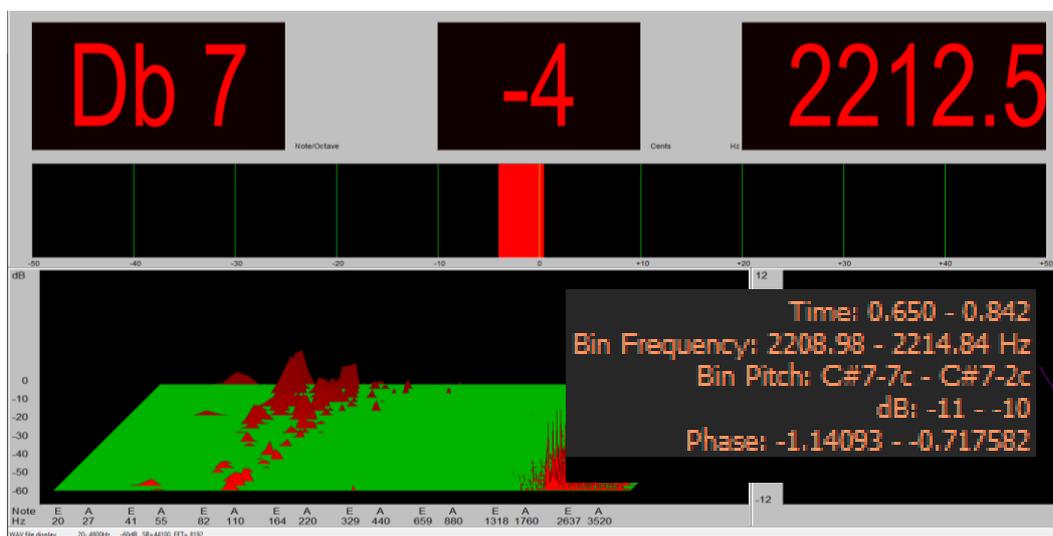


Figura N° 39 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores

### 2.3.2.2.3 Sonido 3

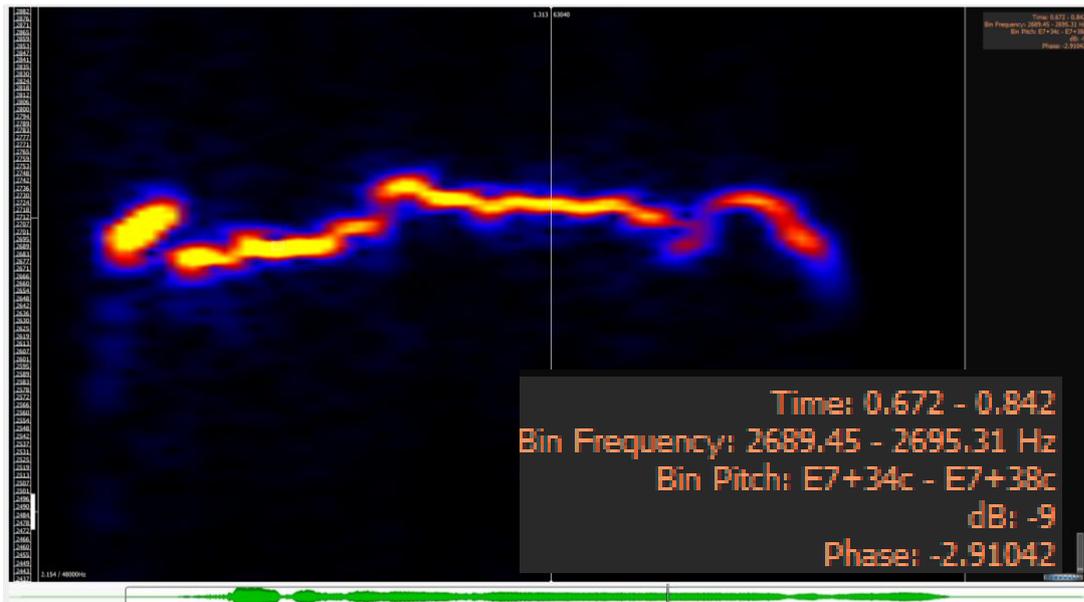


Figura N° 40 Espectro del rango melódico analizado en Sonic visualiser.  
Elaborado por: Autores

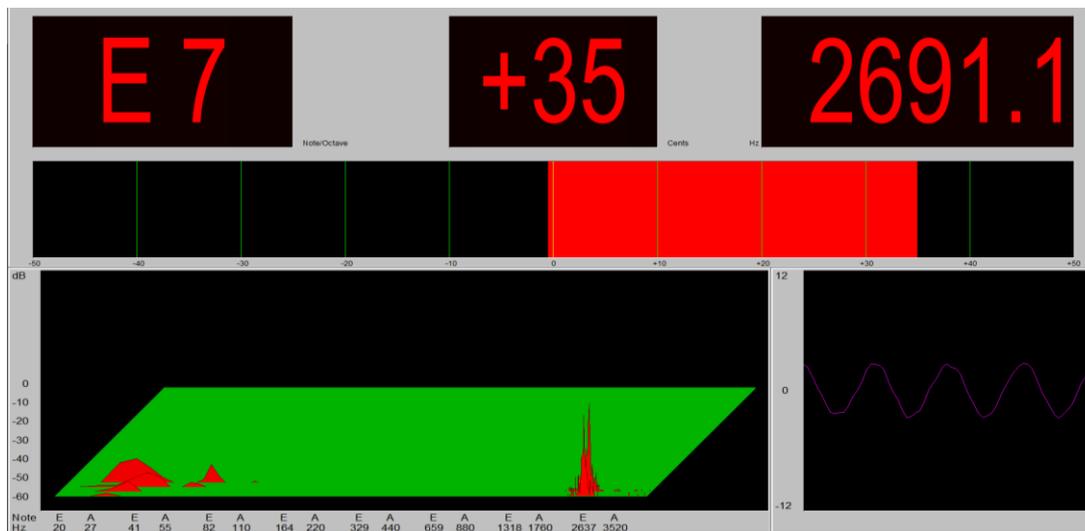


Figura N° 41 Análisis de la altura tonal en Tune!t. Elaborado por: Autores

### 2.3.3 Collar de Conchas



*Figura N° 42* Collar de conchas. Elaborado por: Autores

#### 2.3.3.1 Descripción general del instrumento

Instrumento idiófono hecho a mano con berberechos y almejas recolectadas.

A estas conchas se les realizó una pequeña incisión para pasar el hilo y conectarlas entre sí, se las organizó en filas de nueve por hebra; Cada fibra está colocada una junto a otra, esto mantendrá a las conchas en contacto provocando un efecto de sonido característico de un instrumento de entrechoque que recrea un ambiente de mar.

La creación de este instrumento ayudará a crear una atmosfera o un paisaje musical que será usado dentro de las composiciones.

## Capítulo III: LA PROPUESTA

### 3.1 Título de la propuesta:

“Destierro”

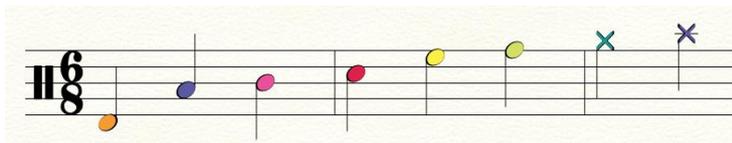
#### 3.1.1 Descripción

“Destierro” es una composición musical, hecha por el estudiante Stalin Cruz, dicha composición es una reinterpretación musical de los sonidos ancestral, enriqueciéndola con la parte académica adquirida en estos años. Los instrumentos que intervienen en la composición son: Voz, guitarra, bajo, teclado, y percusión. La forma del tema inédito es AA'BA. Está en tonalidad de Em armónico y tiene una rítmica de 6/8 y 5/4. Con los resultados obtenidos de los programas de medición tonal, se usó la escala de Em armónico en busca de la escala principal, de donde se desprendan los demás modos. Asimismo se buscó una sonoridad menor, que transmita tristeza para la composición.

Estructura es la siguiente:

Intro	A	A'	B	A	SOLO	INTERLUDIO	A	A'	B	A	FINAL
16	8	8	8	8	32	8	8	8	8	8	16

En la sección de percusión se usan los siguientes instrumentos:



Platillo  
Collar de conchas  
Shakers  
Bongo High  
Bongo Low  
Pandereta  
Tambor o redoblante  
con efectos  
Tom de piso o  
bombo

Forma de la composición

**Destierro**

Stan Cruz

(F)

**A** Im IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5

$\frac{6}{8}$  | E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> |

IVm7 V7 Im(maj7) VII dis.7 bVI(maj7) bIII+maj7 IIm7 V7

| A<sub>-7</sub> B<sub>7</sub> | E- D<sup>#</sup><sub>o7</sub> | C<sub>Δ7</sub> G<sub>Δ7#5</sub> | F#<sub>-7</sub> B<sub>7</sub> |

**A** Im IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5

| E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> |

IVm7 V7 Im Im(maj7) V-7 V7/IV IVm7 V7/bIII

| A<sub>-7</sub> B<sub>7</sub> | E- E-<sub>Δ7</sub> | B<sub>-7</sub> E<sub>7</sub> | A<sub>-7</sub> D<sub>7</sub> |

**B** bIII+maj7 IIm7b5 V7 bVI(maj7)

| G<sub>Δ13</sub> | F#<sub>-7b5</sub> | B<sub>7</sub> | C<sub>Δ7</sub> |

bIII+maj7 IIm7b5 V7 bVI(maj7) SubV7/I

| G<sub>Δ13</sub> | F#<sub>-7b5</sub> | B<sub>7</sub> | C<sub>Δ7</sub> F<sub>7</sub> |

**A** Im IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5 Im(maj7) IIm7b5

| E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> | E- F#<sub>-7b5</sub> |

IVm7 bVI(maj7) IIm7b5 V7 Im IIm7 V7

| A<sub>-7</sub> C<sub>Δ7</sub> | F#<sub>-7b5</sub> B<sub>7</sub> | E- | F#<sub>-7</sub> B<sub>7</sub> ||

DESTIERRO

- El bajo comienza con un motivo con las notas musicales producidas por la ocarina y acentuando el primer pulso, luego la voz en el compás 7 repite el mismo motivo dos octavas arriba, mientras la percusión va marcando solo en el primer pulso.

- En el compás nueve se agrega un creciendo hasta el compás 12.
- La introducción tiene la métrica de 6/8.
- Luego desde el compás 13 se agrega una línea de bajo con las mismas notas producidas por la ocarina.

P  
A  
R  
T  
E  
A

- Del compás 17 al 32 se tomó la parte A de la composición Destierro.
- La Parte A mantiene la métrica de 6/8 y la acentuación de la melodía es en el 1 y 4, junto al acompañamiento del piano.
- Hay un contraste en la percusión donde el bit es en el 2 y 5, mientras la línea de bajo se mantiene.
- La voz repite una octava abajo la melodía en el compás 21.

The image shows a musical score for Part A of the composition 'Destierro'. It consists of five staves: a vocal line (Voz) at the top, followed by guitar (E.Git.), piano (E.P.), bass (E.B.), and percussion (Perc.). The score is in 6/8 time and starts at measure 17. The vocal line features a melody with a red box highlighting measures 21-22, where the voice repeats the melody an octave lower. The guitar part has green boxes highlighting measures 17-18 and 21-22. The piano part has green boxes highlighting measures 17-18 and 21-22. The bass part has purple boxes highlighting measures 17-18 and 21-22. The percussion part has purple boxes highlighting measures 17-18 and 21-22. The guitar part includes chord symbols: E min, F#m7(b9), E min, F#m7(b9), E min, F#m7(b9), A min7, B7, E min, D#7, C#m7, G#m7(b9), F#m7, B7.

- Del compás 29 al 32, hay un cambio en la armonía para ir a la parte B.
- Se usó dominantes secundarios.
- Se acentúa el primer bit de cada compás, en la guitarra, voz y bajo.

The image shows a musical score for guitar, bass, and piano. The guitar part (E.Git.) is in the top staff, with lyrics in Russian below it. The bass part (E.B.) is in the second staff, and the piano part (Perc.) is in the bottom staff. The score is divided into two systems. The first system consists of four measures, and the second system consists of four measures. The guitar part has a melodic line with accents. The bass part has a rhythmic line with eighth notes. The piano part has a simple accompaniment. The lyrics are: "ЕЖИ F#m7(b9) ЕЖИ F#m7(b9) ЕЖИ F#m7(b9) ЕЖИ F#m7(b9) Аm7 B7 ЕЖИ ЕЖИ(m7) Bm7 E7 Am7 D7". The chords are indicated by letters and numbers below the guitar staff. The E7 and Am7 chords in the second system are highlighted with red boxes. The Am7 and D7 chords in the second system are highlighted with blue boxes.

- La parte B empieza en el compás 33, y empieza en Gmaj7.
- La melodía cambia, pero sigue manteniendo un motivo rítmico que se mantiene en toda la parte B.
- La intensidad va disminuyendo hasta llegar a piano, en el compás 37 va creciendo para regresar a la parte A.

P  
A  
R  
T  
E  
B

Musical score for Part B, measures 33-40. The score includes staves for E.Git., Piano, E.B., and Perc. The piano part shows a Coltrane Change from Gmaj7 to B7/A. The guitar part has a melodic line with a consistent rhythmic pattern. The bass part has a rhythmic line with a consistent pattern. The percussion part has a consistent rhythmic pattern.

- La parte B del head out, la armonía cambia y se realiza un Coltrane Change.

Musical score for Part B, measures 205-208. The score includes staves for E.Git., Piano, E.B., and Perc. The piano part shows a Coltrane Change from Gmaj7 to B7/A. The guitar part has a melodic line with a consistent rhythmic pattern. The bass part has a rhythmic line with a consistent pattern. The percussion part has a consistent rhythmic pattern.

- En la línea de bajo, se utiliza el recurso rítmico del análisis de testimonio fonético de un habitante de la comuna Valdivia.

- Sigue manteniendo las dinámicas de la parte B.

Sheet music for E.B. (Electric Bass) showing a melodic line with dynamics markings 'f' and 'p'.

- La percusión cambia su patrón rítmico, complementando a la melodía.

Sheet music for Perc. (Percussion) showing a rhythmic pattern with dynamics markings 'f' and 'p'.

- En el compás 41 se realiza un stop time, y en los dos últimos compases de la parte A.

- Desde el compás 45 la armonía cambia con respecto al head in.

- La melodía es diferente para poder darle una conclusión e ir a la sección de los solos.

P  
A  
R  
T  
E  
A

Musical score for Part A showing Gtr., E.B., and Perc. parts with chord symbols and dynamic markings. The score includes a stop time at measure 41 and a change in harmony at measure 45. The Gtr. part has a melodic line highlighted in orange. The E.B. and Perc. parts have dynamic markings 'f' and 'p'.

S  
O  
L  
O  
S

- La forma de la sección de solos es AABA.
- Empieza la ocarina, luego la percusión y finalmente la guitarra.
- Hay un cambio en la armonía, los acordes del piano y el bajo está escrita en la partitura, mientras que la percusión acompaña libre.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for the Ocarina, showing a melodic line with slurs and accents. The second staff is for the Piano, with a treble clef and a dynamic marking of *mp*. The third staff is for the Bass, with a bass clef and a dynamic marking of *mp*. The bottom staff is for Percussion, with a dynamic marking of *mp* and the text "Percussion Free". The score consists of eight measures, with a repeat sign at the end of the eighth measure.

S  
O  
L  
O  
S

- Solo el piano y el bajo acompañan al solista, en el compás 60 hace su intervención la percusión.
- Hay un crecimiento desde el compás 61 hasta el compás 64 para luego ir a la Parte B del solo.

- Solo de guitarra con la armonía ya escrita para el piano y el bajo.
- El piano, bajo y percusión acompañan.

- La armonía solo se basa en dos acordes.

**E MIN      F#MIN<sup>7(95)</sup>**

- La guitarra realiza un motivo, las voces responden,

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of chords: E minor, F# minor 7(9), and F# minor 7(9). The bottom staff is a bass clef with the same key signature. It contains a rhythmic motif of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4 in the first measure; F#4, E4, D4, C4 in the second measure; G4, A4, B4, A4, G4 in the third measure; and F#4, E4, D4, C4 in the fourth measure. Vertical dashed lines connect the notes in the bass staff to the chord changes in the treble staff.

- En el compás 88 hacen unos cortes para regresar a la Parte A.



- El bajo realiza el mismo motivo de la Parte A, y la percusión crea un nuevo patrón rítmico.



- Empieza la percusión con un patrón rítmico en 5/4.



- Se le suma el bajo.



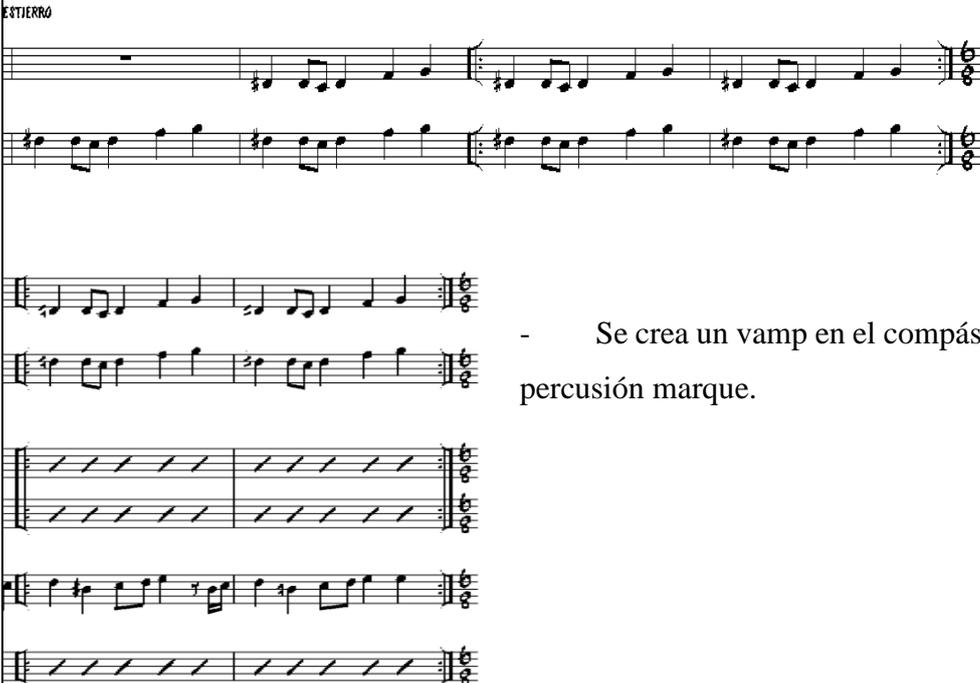
	<p>- Después la guitarra y las voces.</p> <p>ESTIERRO</p>  <p>- Se crea un vamp en el compás 127, hasta que la percusión marque.</p>
<p>FI N A L</p>	<p>- Se crea un nuevo motivo para el final en 5/4, manteniendo la melodía de la introducción.</p> <p>- En el compás 129, regresa a 6/8 y todos hacen un mismo motivo hasta que solo queda el bajo y terminan con el acorde de la tonalidad.</p> 

Tabla 13 Descripción de la composición Elaborado por: Autores

### 3.2 Título de la propuesta:

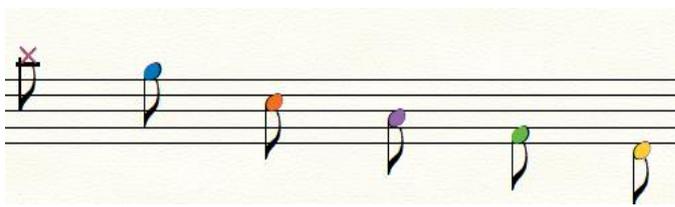
“Despierta”

#### 3.2.1 Descripción

Esta composición musical, realizada por el estudiante Pablo Sánchez, es una re-interpretación musical de los sonidos ancestrales tomados de la ocarina zoomorfa paloma, enriqueciéndola con la parte académica adquirida en estos años.

Los instrumentos que intervienen en la composición son: bajo, guitarra, sintetizador, pad, instrumentos de percusión como: Collar de conchas, panderetas, tom de piso, tambor con efectos, platillos, como instrumentos extras también tenemos drum toys, cortina, etc.

La notación de la sección de percusión es la siguiente:

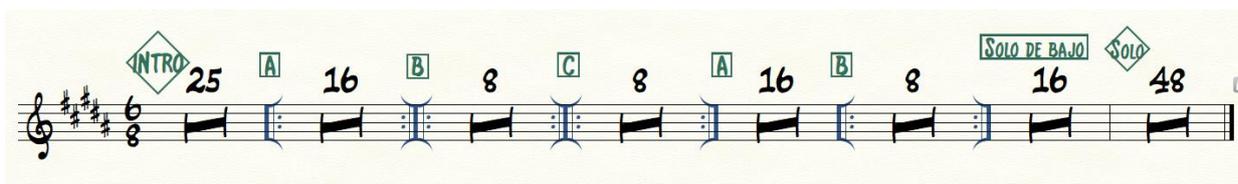


Platillo  
Collar de conchas  
Tambor  
Pandereta o plato con efecto  
Stack de platillo  
Tom de piso o bombo

The image shows a musical staff with seven notes, each with a different colored stem and head. The notes are: a half note with a red stem and head, a quarter note with a blue stem and head, a quarter note with an orange stem and head, a quarter note with a purple stem and head, a quarter note with a green stem and head, a quarter note with a yellow stem and head, and a quarter note with a yellow stem and head. To the right of the staff is a legend listing the instruments corresponding to the colors: Platillo (red), Collar de conchas (blue), Tambor (orange), Pandereta o plato con efecto (purple), Stack de platillo (green), and Tom de piso o bombo (yellow).

El compás de la canción está en 6/8.

En este tema la negra con punto equivale a 105 bpm (*beats per minute*). La estructura del tema se explica en la siguiente figura:



The image shows a musical staff in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic patterns and section labels. The structure is as follows: INTRO (25 measures), A (16 measures), B (8 measures), C (8 measures), A (16 measures), B (8 measures), SOLO DE BAJA (16 measures), and SOLO (48 measures). The sections are marked with double bar lines and repeat signs.

Forma de la composición

**A**

4/4: C#-7 | | E $\Delta$ 7 | |

| F#<sup>v7</sup><sub>7</sub> | | E $\Delta$ 7<sup>IVmaj7</sup> | C#<sup>IImin7/7</sup><sub>-7</sub> |

| | E $\Delta$ 7<sup>IVmaj7</sup> | C#<sup>IImin7/7</sup><sub>-7</sub> |

**B**

| B $\Delta$ 7<sup>I<sub>7</sub></sup> | | E $\Delta$ 7<sup>IVmaj7</sup> | C#<sup>IImin7/7</sup><sub>-7</sub> |

| D#<sup>IIImin7</sup><sub>-7</sub> | | F#<sup>V7/5</sup><sub>7</sub> | |

**C**

| F#<sup>Vmin7</sup><sub>-7</sub> | B<sub>7</sub><sup>I<sub>7</sub></sup> | E $\Delta$ 7<sup>IVmaj7</sup> | A#<sup>VII<sub>7</sub></sup> |

| D#<sup>IIImin7</sup><sub>-7</sub> | E $\Delta$ 7<sup>IVmaj7</sup> | F#<sup>V7</sup><sub>7</sub> | D<sub>7</sub><sup>bIII<sub>7</sub></sup> | C#<sup>II<sub>7</sub></sup> |

Es  
tr  
uc  
tu  
ra  
de  
l  
te  
ma

## DESPIERTA

En el primer compás del tema hay un calderón que se destinó para que dentro de ese tiempo se produzca el ambiente de mar usando efectos de sonido usando collar de conchas, simples en el pad, etc. Esto sigue hasta que una persona da la marca de entrada al segundo compás.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'PERCUSSION' and the bottom staff is labeled 'DRUM SET'. Both staves are in 6/8 time and feature a single note with a fermata in the first measure, followed by a rest in the second measure. Above each staff, the text 'SOLO EFECTOS DE SONIDO' is written.

In  
tr  
od  
uc  
ci  
ón

Desde la introducción arranca la ocarina, la cual toca la segunda y quinta corchea del compás, el patrón que crea la ocarina durante los primeros ocho compases crea ese cruce con el beat y el uno del compás creando así un puzle rítmico, después en el octavo compás comienza el complemento de la ocarina.

The image shows a single staff of musical notation labeled 'OCARINA'. It is in 6/8 time and features a sequence of eighth notes. The first two notes of the first measure are circled in green, representing the second and fifth eighth notes of the measure.

A partir de aquí se toca la primera, segunda, cuarta y quinta corchea durante los tres compases para el cuarto tocar los seis tiempos del compás.

Las notas usadas son B, C#, E y sus octavas superiores. Específicamente las notas de la ocarina.



Desde el octavo compás también comienza la sección de percusión ayudando a restablecer el tiempo y ritmo de la canción.



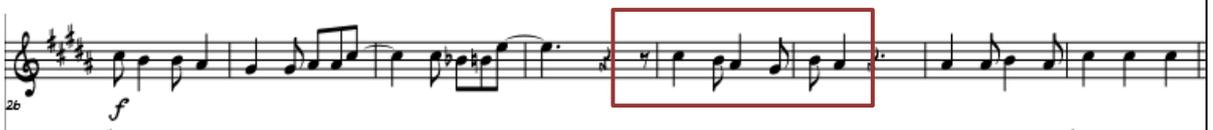
Desde el compás 26 comienza la parte A.

A partir de este compás la sección de percusión se queda con un patrón establecido de acompañamiento y no varía hasta el compás 65.



P  
A  
R  
T  
E  
A

En esta sección empieza la guitarra a tocar la melodía del tema donde en el compás 30 se usaron las notas y el recurso rítmico de las transcripciones del testimonio fonético.



La sección A esta compuesta de 16 compases y se repite 2 veces.

La segunda vez la melodía cambia.



A su vez se adhiere la línea de bajo, como tal no tiene un género específico, pero juega mucho con la melodía y el patrón rítmico de la percusión.

42

El cifrado de esta sección es el siguiente:

IImin7 – IVmaj7 – V7 – IVmaj7 – IImin7/7ma

Con respecto al sintetizador, este instrumento solo toca notas largas cumpliendo la función de colchón armónico.

En la melodía durante la parte B también se destacan fragmentos del testimonio fonético.



Los dos son fragmentos del análisis del testimonio fonético la diferencia es que el primero la melodía se encuentra desplazada y en la segunda es más corrida.



P La parte B también contiene 16 compases, pero esta se repite una sola vez.

A  
R  
T  
E  
B

Cabe destacar que durante la parte B ya no hay la participación de las ocarinas y después de en el compás 66 también para de tocar la percusión.

Entonces se quedan solo estos instrumentos:

La armonía de la parte B es la siguiente:

- Imaj7 – IVmaj7 – IIImin7 – V7/5

Durante la parte C solo permanecen tocando la guitarra, el sintetizador y el pad.



La melodía de la parte C es parecida a la parte B pero cambia solo por el tono, es una respuesta a la parte B.

También la armonía cambia que sería la siguiente:

Vmin7 – I7 – IVmaj7 – VII7 – IImin7 – IVmaj7 – V7 – III7 – II7

F#MIN7                      B7      E MAJ7                      A#7  
 D#MIN7                      E MAJ7                      F7                      D7      C#7

La diferencia más notoria es el uso del pad con palmas bien pronunciadas en el primer tiempo de cada segundo compás.

P  
A  
R  
T  
E  
C



Esto se realizó conjuntamente con la armonía ya que el ritmo armónico cambia y es más acelerado, entonces este conjunto tiende a crear el cambio del compás y creer que esta en 4/4 pero sigue manteniéndose en 6/8.

Hay un pequeño fill que sucede en el compás 88 y 89 para regresar en a la parte A.



P  
A  
R  
T  
E  
B  
R  
E  
P  
E  
T  
I  
C  
I  
Ó  
N

En el compás 106 se repite la parte B pero ocurren varios cambios.

Las ocarinas se mantienen tocando y acompañando a toda la sección hasta el compás 113 como se indica en la imagen.

DESPIERTA

Luego de esto la armonía se mantiene, pero la melodía cambia. Esta melodía se la toma en cuenta por el testimonio fonético.

A su vez se repite la función de las palmas en el pad con un fill muy sencillo para enlazar con la parte del solo.

Durante esta sección el bajo realiza sus solo en C#min7, segundo grade de la escala, el solo se ejecuta de la mano de ocarinas, sintetizador y la percusión.

**SOLO DE BAJO**

122

C#MIN7 C#MIN7 C#

PAD 122

C#MIN7 C#MIN7 C#

B. 122

PERC. 122

mf

S  
E  
C  
C  
I  
Ó  
N  
S  
O  
L  
O  
D  
E  
B  
A  
J  
O

Realiza un crecimiento a medida que van pasando los compases hasta llegar con el fill y cambiar a la otra sección de solos.

C#MIN7 C#MIN7

C#MIN7 C#MIN7

mf

Durante el solo, la melodía que hacen todos los instrumentos melódicos es un motivo rítmico, resultado del movimiento rítmico de las notas de la ocarina.

Es decir:

Se tocan las notas de la ocarina y solo se hace una octava abajo a la nota E.



Este patrón melódico dura 3 compases para en el cuarto descansar esto genera estabilidad para el solista.

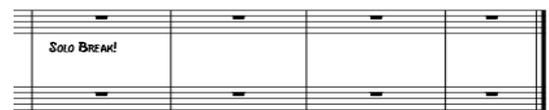
En la sección de solos, el patrón se repite dos veces, para luego, hacerlo pasando 4 compases. Así se crea una especie de “Force” con los demás instrumentos.

Esto se repite hasta que el solista haya acabado su performance.

S  
E  
C  
C  
I  
Ó  
N  
S  
O  
L  
O



Cuando el solista da la señal de cambio se procede a hacer las repeticiones del patrón más seguido para que en la tercera repetición el solista con toda la banda hace el patrón juntos y terminar la canción.



### **3.3 Conclusiones**

Los instrumentos que evidenciaron estar en óptimas condiciones sonoras, es decir, donde la emisión de sonido no se encuentre alterada o distorsionada fueron seleccionados para el proceso de análisis. Como resultado se obtuvo el rescate de tres instrumentos de la cultura Guangala que permitieron la elaboración de este trabajo de investigación.

A través del análisis obtenido mediante softwares de medición tonal, identificamos que estos instrumentos proporcionan sonidos con los que se pueden construir acordes y escalas.

Dada la falta de registros sobre la ejecución de estos instrumentos ancestrales encontrados en la cultura Guangala y de una guía actualizada de la clasificación de los mismos, obligó a la reinterpretación propia de estos instrumentos.

Gracias al testimonio fonético de los habitantes de la comuna valdivia y la reinterpretación ficticia de estos instrumentos ancestrales se aplicaron los recursos sonoros, melódicos y rítmicos en dos composiciones inéditas.

### **3.4 Recomendaciones**

Que el proyecto incentive a conocer más de la riqueza musical que poseemos en la región litoral a realizar más investigaciones y generar nuevas propuestas musicales rescatando los recursos sonoros de estos instrumentos ancestrales, no solo de la cultura Guangala si no de otras culturas de la costa ecuatoriana que deberían ser investigadas para revivir su identidad cultural musical.

También recomendamos la creación de una guía de instrumentos más detallada y actualizada, y un sistema de notación musical para este tipo de instrumentos.

## Bibliografía

- Baza, D. C. (2017). Representaciones e identidades en las prácticas musicales del caribe colombiano: El rescate de las tradiciones en los festivales musicales. *Encuentros*, 15(3), 56-68.
- Cauas, D. (s. f.). *Variables, enfoque y tipo de investigación*. 11.
- Chion, M., & Folch González, E. (1999). *El Sonido: Música, cine, literatura ...*
- Paidós.Casadiego, D., & Alejandra, M. (2018). *El vallenato entre el mainstream y lo tradicional. Propuesta digital-radial para rescatar la tradición del vallenato*. Recuperado de <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/39569>
- Coba Andrade, C. A. (1979). *Etnografía musical: Bailes y danzas. Ritualismo y sacralización—Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1027053>
- Cruz Carvajal, C. (2018). La búsqueda de la identidad musical en el México posrevolucionario. De los ritmos regionales a los nacionales. *Diálogos Revista Electrónica*, 20(1), 78-93. <https://doi.org/10.15517/dre.v20i1.33024>
- Diederichsen, D. (2013, enero 28). Wayback Machine. Recuperado 4 de diciembre de 2019, de [https://web.archive.org/web/20130128071709/http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf\\_notas/164.pdf](https://web.archive.org/web/20130128071709/http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf_notas/164.pdf)
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*.
- Gonzalez Torres, D. P. (Diciembre 19). *Esteban Valdivia y su impulso a la arqueomusicología en Colombia—Las2orillas* [Artículo periódico]. Las 2 Orillas. <https://www.las2orillas.co/esteban-valdivia-y-su-impulso-la-arqueomusicologia-en-colombia/>
- Guerrero Bejarano, M. A. (2016). La Investigación Cualitativa. *INNOVA Research Journal*, 1(2), 1-9. <https://doi.org/10.33890/innova.v1.n2.2016.7>

- Herrera, E. (2004). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Recuperado de <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=5189930>
- Moldavsky, I. (2016). *PROSODIA Y MÚSICA*. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.
- Morel, C. H. (2014). Buenos Aires la meca del tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local. *PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales*, 0(15). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/view/2756>
- Moreno, S. L. (1972). *Historia de la Música Ecuatoriana*. CCE, Quito.
- Pérez de Arce, J. (2015). Flautas arqueológicas del Ecuador. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 37, 47-88. <https://doi.org/10.7764/res.2015.37.4>
- Pilhofer, M., Day, H., Recuero, P., & Brieva, E. (2016). *Teoría musical para Dummies*. Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Jiménez, A., & Pérez Jacinto, A. O. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *Revista EAN*, (82). <https://doi.org/10.21158/01208160.n82.2017.1647>
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Barcelona [etc.: Paidós.
- Uribe Taborda, S. F. (2016). *La representación zoomorfa en la cultura guangala: Un análisis pre-iconográfico en el período de desarrollo regional de la costa central ecuatoriana* (1era. edición). Abya Yala ; Universidad Politécnica Salesiana.
- Valdivia, E. (2018, marzo 6). *Ecuador tiene riqueza musical prehispánica*. El Comercio. <https://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-riqueza-musical-prehispanica-arqueologia.html>

Vasco Garzón, M. (2019). ¿Música nacional, música nacionalista o música ecuatoriana? En camino hacia una construcción conceptual. *18-01-2019, Vol. 5*, 18-42.

Walsh, C. (s. f.). *Cultura, Identidad y Derechos Humanos*. 3.

Zabala, L. (2018). *Propuesta de un método de construcción del sistema sonoro y morfológico de la flauta antropomorfa con doble silbato de la Cultura Bahía-Ecuador, desde el conocimiento de la práctica cerámica*.

Zeller, R. (1970). *Instrumentos y Música en la Cultura Guangala*. 44.





4  
BATERIA

4  
F7

E.B. F7

Prnc. F7

SOLO DE PERCUSSÃO  
G MAJ7(LB)

F7 MAJ7(LB)/A

B7/A

G MAJ7(LB)

G MAJ7/G

F4 MIN7(B7)/A

B7/A

G MAJ7/G

F7

SOLO DE PERCUSSÃO

SOLO DE PERCUSSÃO  
G MAJ7(LB)

F7 MAJ7(LB)/A

B7/A

G MAJ7(LB)

G MAJ7/G

F4 MIN7(B7)/A

B7/A

G MAJ7/G

F7

E.B. B7

Prnc. B7

SOLO DE GUITARRA

DETERMINADO

72

E.Gtr.

73

E.B.

74

P.M.C.

INTERLUDIO

75

E.Gtr.

76

E.B.

77

P.M.C.

78

E.Gtr.

79

E.B.

80

P.M.C.

81

E.Gtr.

82

E.B.

83

P.M.C.

84

E.Gtr.

85

E.B.

86

P.M.C.

87

E.Gtr.

88

E.B.

89

P.M.C.

90

E.Gtr.

91

E.B.

92

P.M.C.

93

E.Gtr.

94

E.B.

95

P.M.C.

96

E.Gtr.

97

E.B.

98

P.M.C.

99

E.Gtr.

100

E.B.

101

P.M.C.

102

E.Gtr.

103

E.B.

104

P.M.C.

105

E.Gtr.

106

E.B.

107

P.M.C.

108

E.Gtr.

109

E.B.

110

P.M.C.

111

E.Gtr.

112

E.B.

113

P.M.C.

114

E.Gtr.

115

E.B.

116

P.M.C.

117

E.Gtr.

118

E.B.

119

P.M.C.

120

E.Gtr.

121

E.B.

122

P.M.C.

123

E.Gtr.

124

E.B.

125

P.M.C.

126

E.Gtr.

127

E.B.

128

P.M.C.

129

E.Gtr.

130

E.B.

131

P.M.C.

132

E.Gtr.

133

E.B.

134

P.M.C.

135

E.Gtr.

136

E.B.

137

P.M.C.

138

E.Gtr.

139

E.B.

140

P.M.C.

141

E.Gtr.

142

E.B.

143

P.M.C.

144

E.Gtr.

145

E.B.

146

P.M.C.

147

E.Gtr.

148

E.B.

149

P.M.C.

150

E.Gtr.

151

E.B.

152

P.M.C.

153

E.Gtr.

154

E.B.

155

P.M.C.

156

E.Gtr.

157

E.B.

158

P.M.C.

159

E.Gtr.

160

E.B.

161

P.M.C.

162

E.Gtr.

163

E.B.

164

P.M.C.

165

E.Gtr.

166

E.B.

167

P.M.C.

168

E.Gtr.

169

E.B.

170

P.M.C.

171

E.Gtr.

172

E.B.

173

P.M.C.

174

E.Gtr.

175

E.B.

176

P.M.C.

177

E.Gtr.

178

E.B.

179

P.M.C.

180

E.Gtr.

181

E.B.

182

P.M.C.

183

E.Gtr.

184

E.B.

185

P.M.C.

186

E.Gtr.

187

E.B.

188

P.M.C.

189

E.Gtr.

190

E.B.

191

P.M.C.

192

E.Gtr.

193

E.B.

194

P.M.C.

195

E.Gtr.

196

E.B.

197

P.M.C.

198

E.Gtr.

199

E.B.

200

P.M.C.

201

E.Gtr.

202

E.B.

203

P.M.C.

204

E.Gtr.

205

E.B.

206

P.M.C.

207

E.Gtr.

208

E.B.

209

P.M.C.

210

E.Gtr.

211

E.B.

212

P.M.C.

213

E.Gtr.

214

E.B.

215

P.M.C.

216

E.Gtr.

217

E.B.

218

P.M.C.

219

E.Gtr.

220

E.B.

221

P.M.C.

222

E.Gtr.

223

E.B.

224

P.M.C.

225

E.Gtr.

226

E.B.

227

P.M.C.

228

E.Gtr.

229

E.B.

230

P.M.C.

231

E.Gtr.

232

E.B.

233

P.M.C.

234

E.Gtr.

235

E.B.

236

P.M.C.

237

E.Gtr.

238

E.B.

239

P.M.C.

240

E.Gtr.

241

E.B.

242

P.M.C.

243

E.Gtr.

244

E.B.

245

P.M.C.

246

E.Gtr.

247

E.B.

248

P.M.C.

249

E.Gtr.

250

E.B.

251

P.M.C.

252

E.Gtr.

253

E.B.

254

P.M.C.

255

E.Gtr.

256

E.B.

257

P.M.C.

258

E.Gtr.

259

E.B.

260

P.M.C.

261

E.Gtr.

262

E.B.

263

P.M.C.

264

E.Gtr.

265

E.B.

266

P.M.C.

267

E.Gtr.

268

E.B.

269

P.M.C.

270

E.Gtr.

271

E.B.

272

P.M.C.

273

E.Gtr.

274

E.B.

275

P.M.C.

276

E.Gtr.

277

E.B.

278

P.M.C.

279

E.Gtr.

280

E.B.

281

P.M.C.

282

E.Gtr.

283

E.B.

284

P.M.C.

285

E.Gtr.

286

E.B.

287

P.M.C.

288

E.Gtr.

289

E.B.

290

P.M.C.

291

E.Gtr.

292

E.B.

293

P.M.C.

294

E.Gtr.

295

E.B.

296

P.M.C.

297

E.Gtr.

298

E.B.

299

P.M.C.

300

E.Gtr.

301

E.B.

302

P.M.C.

303

E.Gtr.

304

E.B.

305

P.M.C.

306

E.Gtr.

307

E.B.

308

P.M.C.

309

E.Gtr.

310

E.B.

311

P.M.C.

312

E.Gtr.

313

E.B.

314

P.M.C.

315

E.Gtr.

316

E.B.

317

P.M.C.

318

E.Gtr.

319

E.B.

320

P.M.C.

321

E.Gtr.

322

E.B.

323

P.M.C.

324

E.Gtr.

325

E.B.

326

P.M.C.

327

E.Gtr.

328

E.B.

329

P.M.C.

330

E.Gtr.

331

E.B.

332

P.M.C.

333

E.Gtr.

334

E.B.

335

P.M.C.

336

E.Gtr.

337

E.B.

338

P.M.C.

339

E.Gtr.

340

E.B.

341

P.M.C.

342

E.Gtr.

343

E.B.

344

P.M.C.

345

E.Gtr.

346

E.B.

347

P.M.C.

348

E.Gtr.

349

E.B.

350

P.M.C.

351

E.Gtr.

352

E.B.

353

P.M.C.

354

E.Gtr.

355

E.B.

356

P.M.C.

357

E.Gtr.

358

E.B.

359

P.M.C.

360

E.Gtr.

361

E.B.

362

P.M.C.

363

E.Gtr.

364

E.B.

365

P.M.C.

366

E.Gtr.

367

E.B.

368

P.M.C.

369

E.Gtr.

370

E.B.

371

P.M.C.

372

E.Gtr.

373

E.B.

374

P.M.C.

375

E.Gtr.

376

E.B.

377

P.M.C.

378

E.Gtr.

379

E.B.

380

P.M.C.

381

E.Gtr.

382

E.B.

383

P.M.C.

384

E.Gtr.

385

E.B.

386

P.M.C.

387

E.Gtr.

388

E.B.

389

P.M.C.

390

E.Gtr.

391

E.B.

392

P.M.C.

393

E.Gtr.

394

E.B.

395

P.M.C.

396

E.Gtr.

397

E.B.

398

P.M.C.

399

E.Gtr.

400

E.B.

401

P.M.C.

402

E.Gtr.

403

E.B.

404

P.M.C.

405

E.Gtr.

406

E.B.

407

P.M.C.

408

E.Gtr.

409

E.B.

410

P.M.C.

411

E.Gtr.

412

E.B.

413

P.M.C.

414

E.Gtr.

415

E.B.

416

P.M.C.

417

E.Gtr.

418

E.B.

419

P.M.C.

420

E.Gtr.

421

E.B.

422

P.M.C.

423

E.Gtr.

424

E.B.

425

P.M.C.

426

E.Gtr.

427

E.B.

428

P.M.C.

429

E.Gtr.

430

E.B.

431

P.M.C.

432

E.Gtr.

433

E.B.

434

P.M.C.

435

E.Gtr.

436

E.B.

437

P.M.C.

438

E.Gtr.

439

E.B.

440

P.M.C.

441

E.Gtr.

442

E.B.

443

P.M.C.

444

E.Gtr.

445

E.B.

446

P.M.C.

447

E.Gtr.

448

E.B.

449

P.M.C.

450

E.Gtr.

451

E.B.

452

P.M.C.

453

E.Gtr.

454

E.B.

455

P.M.C.

456

E.Gtr.

457

E.B.

458

P.M.C.

459

E.Gtr.

460

E.B.

461

P.M.C.

462

E.Gtr.

463

E.B.

464

P.M.C.

465

E.Gtr.

466

E.B.

467

P.M.C.

468

E.Gtr.

469

E.B.

470

P.M.C.

471

E.Gtr.

472

E.B.

473

P.M.C.

474

E.Gtr.

475

E.B.

476

P.M.C.

477

E.Gtr.

478

E.B.

479

P.M.C.

480

E.Gtr.

481

E.B.

482

P.M.C.

483

E.Gtr.

484

E.B.

485

P.M.C.

486

E.Gtr.

487

E.B.

488

P.M.C.

489

E.Gtr.

490

E.B.

491

P.M.C.

492

E.Gtr.

493

E.B.

494

P.M.C.

495

E.Gtr.

496

E.B.

497

P.M.C.

498

E.Gtr.

499

E.B.

500

P.M.C.

501

E.Gtr.

502

E.B.

503

P.M.C.

504

E.Gtr.

505

E.B.

506

P.M.C.

507

E.Gtr.

508

E.B.

509

P.M.C.

510

E.Gtr.

511

E.B.

512

P.M.C.

513

E.Gtr.

514

E.B.

515

P.M.C.

516

E.Gtr.

517

E.B.

518

P.M.C.

519

E.Gtr.

520

E.B.

521

P.M.C.

522

E.Gtr.

523

E.B.

524

P.M.C.

525

E.Gtr.

526

E.B.

527

P.M.C.

528

E.Gtr.

529

E.B.

530

P.M.C.

531

E.Gtr.

532

E.B.

533

P.M.C.

534

E.Gtr.

535

E.B.

536

P.M.C.

537

E.Gtr.

538

E.B.

539

P.M.C.

540

E.Gtr.

541

E.B.

542

P.M.C.

543

E.Gtr.

544

E.B.

545

P.M.C.

546

E.Gtr.

547

E.B.

548

P.M.C.

549

E.Gtr.

550

E.B.

551

P.M.C.

552

E.Gtr.

553

E.B.

554

P.M.C.

555

E.Gtr.

556

E.B.

557

P.M.C.

558

E.Gtr.

559

E.B.

560

P.M.C.

561

E.Gtr.

562

E.B.

563

P.M.C.

564

E.Gtr.

565

E.B.

566

P.M.C.

567

E.Gtr.

568

E.B.

569

P.M.C.

570

E.Gtr.

571

E.B.

572

P.M.C.

573

E.Gtr.

574

E.B.

575

P.M.C.

576

E.Gtr.

577

E.B.

578

P.M.C.

579

E.Gtr.

580

E.B.

581

P.M.C.

582

E.Gtr.

583

E.B.

584

P.M.C.

585

E.Gtr.

586

E.B.

587

P.M.C.

588

E.Gtr.

589

E.B.

590

P.M.C.

591

E.Gtr.

592

E.B.

593

P.M.C.

594

E.Gtr.

595

E.B.

596

P.M.C.

597

E.Gtr.

598

E.B.

599

P.M.C.

600

E.Gtr.

601

E.B.

602

P.M.C.

603

E.Gtr.

604

E.B.

605

P.M.C.

606

E.Gtr.

607

E.B.

608

P.M.C.

609

E.Gtr.

610

E.B.

611

P.M.C.

612

E.Gtr.

613

E.B.

614

P.M.C.

615

E.Gtr.

616

E.B.

617

P.M.C.

618

E.Gtr.

619

E.B.

620

P.M.C.

621

E.Gtr.

622

E.B.

623

P.M.C.

624

E.Gtr.

625

E.B.

626

P.M.C.

627

E.Gtr.

628

E.B.

629

P.M.C.

630

E.Gtr.

631

E.B.

632

P.M.C.

633

E.Gtr.

634

E.B.

635

P.M.C.

636

E.Gtr.

637

E.B.

638

P.M.C.

639

E.Gtr.

640

E.B.

641

P.M.C.

642

E.Gtr.

643

E.B.

644

P.M.C.

645

E.Gtr.

646

E.B.

647

P.M.C.

648

E.Gtr.

649

E.B.

650

P.M.C.

651

E.Gtr.

652

E.B.

653

P.M.C.

654

E.Gtr.

655

E.B.

656

P.M.C.

657

E.Gtr.

658

E.B.

659

P.M.C.

660

E.Gtr.

661

E.B.

662

P.M.C.

663

E.Gtr.

664

E.B.

665

P.M.C.

666

E.Gtr.

667

E.B.

668

P.M.C.

669

E.Gtr.

670

E.B.

671

P.M.C.

672

E.Gtr.

673

E.B.

674

P.M.C.

675

E.Gtr.

676

E.B.

677

P.M.C.

678

E.Gtr.

679

E.B.

680

P.M.C.

681

E.Gtr.

682

E.B.

683

P.M.C.

684

E.Gtr.

685

E.B.

686

P.M.C.

687

E.Gtr.

688

E.B.

689

P.M.C.

690

E.Gtr.

691

E.B.

692

P.M.C.

693

E.Gtr.

694

E.B.

695

P.M.C.

696

E.Gtr.

697

E.B.

698

P.M.C.

699

E.Gtr.

700

E.B.

701

P.M.C.

702

E.Gtr.

703

E.B.

704

P.M.C.

705

E.Gtr.

706

E.B.

707

P.M.C.

708

E.Gtr.

709

E.B.

710

P.M.C.

711

E.Gtr.

712

E.B.

713

P.M.C.

714

E.Gtr.

715

E.B.

716

P.M.C.

717

E.Gtr.

718

E.B.

719

P.M.C.

720

E.Gtr.

721

E.B.

722

P.M.C.

723

E.Gtr.

724

E.B.

725

P.M.C.

726

E.Gtr.

727

E.B.

728

P.M.C.

729

E.Gtr.

730

E.B.

731

P.M.C.

732

E.Gtr.

733

E.B.

734

P.M.C.

735

E.Gtr.

736

E.B.

737

P.M.C.

738

E.Gtr.

739

E.B.

740

P.M.C.

741

E.Gtr.

742

E.B.

743

P.M.C.

744

E.Gtr.

745

E.B.

746

P.M.C.

747

E.Gtr.

748

E.B.

749

P.M.C.

750

E.Gtr.

751

E.B.

752

P.M.C.

753

E.Gtr.

754

E.B.

755

P.M.C.

756

E.Gtr.

757

E.B.

758

P.M.C.

759

E.Gtr.

760

E.B.

761

P.M.C.

762

E.Gtr.

763

E.B.

764

P.M.C.

765

E.Gtr.

766

E.B.

767

P.M.C.

768

E.Gtr.

769

E.B.

770

P.M.C.

771

E.Gtr.

772

E.B.

773

P.M.C.

774

E.Gtr.

775

E.B.

776

P.M.C.

777

E.Gtr.

778

E.B.

779

P.M.C.

780

E.Gtr.

781

E.B.

782

P.M.C.

783

E.Gtr.

784

E.B.

785

P.M.C.

786

E.Gtr.

787

E.B.

788

P.M.C.

789

E.Gtr.

790

E.B.

791

P.M.C.

792

E.Gtr.

793

E.B.

794

P.M.C.

795

E.Gtr.

796

E.B.

797

P.M.C.

798

E.Gtr.

799

6 [A] **BRASSO**

32 E.Gtr. *mp* E mix F#m(m7)(b9) E mix F#m(m7)(b9) A mix B7 F#m(m7)(b9) F#m(m7)(b9) C mix D7(9) E mix F#m(m7)(b9) B7

33 E.B. *mp*

34 Perc. *mp*

35 E.Gtr. *mp*

36 E.B. *mp*

37 Perc. *mp*

38 E.Gtr. *mp* E mix F#m(m7)(b9) E mix F#m(m7)(b9) A mix B7 F#m(m7)(b9) F#m(m7)(b9) C mix D7(9) E mix F#m(m7)(b9) B7

39 E.B. *mp*

40 Perc. *mp*

41 E.Gtr. *mp* E mix F#m(m7)(b9) E mix F#m(m7)(b9) A mix B7 F#m(m7)(b9) F#m(m7)(b9) C mix D7(9) E mix F#m(m7)(b9) B7

42 E.B. *mp*

43 Perc. *mp*

ВСТУПНО

**B**

VOX *mp* *p*

F#m7(11)A B7/A C#m7/G G#m7 B7 E#m7 F#7 B#m7 B7

Е.Гит. ПНО.

**A**

SC2 *sf* *f*

E#m7 F#m7(11)B E#m7 F#m7(11)B A#m7 C#m7 F#m7(11)B E#m7 B7 F#m7(11)B E#m7

Е.Гит. ПНО.

8 **INTERLUDDIO** **BENTENO**

Vn. I 121

Vn. II 121

Vcllo 121

Vcllo 121

Cb. 121

Vn. I 122

Vn. II 122

Vcllo 122

Vcllo 122

Cb. 122

Vn. I 123

Vn. II 123

Vcllo 123

Vcllo 123

Cb. 123

Vn. I 124

Vn. II 124

Vcllo 124

Vcllo 124

Cb. 124

Vn. I 125

Vn. II 125

Vcllo 125

Vcllo 125

Cb. 125

**FINALE**

Vn. I 126

Vn. II 126

Vcllo 126

Vcllo 126

Cb. 126

Vn. I 127

Vn. II 127

Vcllo 127

Vcllo 127

Cb. 127

Vn. I 128

Vn. II 128

Vcllo 128

Vcllo 128

Cb. 128

Vn. I 129

Vn. II 129

Vcllo 129

Vcllo 129

Cb. 129

Vn. I 130

Vn. II 130

Vcllo 130

Vcllo 130

Cb. 130

DESPIERTA

PABLO SANCHEZ

SCORE  
DESPIERTA

[INTRO] Percussion  $\text{♩} = 105$

OCARINA

PERCUSION

DRUM SET

*mf*

SOLO EFECTOS DE RUIDO FAN OCARINA

SOLO EFECTOS DE RUIDO

30

*mf*

PERC.

30

*mf*

D. S.

30

*mf*

34

*mf*

PERC.

34

*mf*

D. S.

34

*mf*

DESPIERTA

2

**A**

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is a guitar part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *pp* and a rehearsal mark 'A' in a box. The second staff is a piano part with a treble clef, starting with a dynamic marking of *pp*. The third staff is a piano part with a bass clef, starting with a dynamic marking of *pp*. The fourth staff is a bass part with a bass clef, starting with a dynamic marking of *pp*. The fifth staff is a drum part with a bass clef, starting with a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are provided for the piano and bass parts: E MAJ 7, F#7, C# MIN 7, and C# MIN 7/B. The score concludes with a dynamic marking of *f*.

Gr. *pp*

*pp*

Gr. *pp*

E MAJ 7 F#7 C# MIN 7 C# MIN 7/B

PAD *pp*

B. *pp*

PERC. *pp*

D. S. *pp*

*f*

DESIERTA

3

The musical score is arranged in a system with five staves. The top two staves are for guitar (Gtr.) and bass (B.). The bottom three staves are for drums (D.S.), percussion (PERC.), and a bass line (B.).

- Gtr.:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols  $C^{\sharp}MIN^7$ ,  $E^{\sharp}MIN^7$ ,  $F^{\sharp}7$ , and  $C^{\sharp}MIN^7/B$  are placed above the staff.
- B.:** Features a bass line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols  $C^{\sharp}MIN^7$ ,  $E^{\sharp}MIN^7$ ,  $F^{\sharp}7$ , and  $C^{\sharp}MIN^7/B$  are placed below the staff.
- D.S.:** Features a drum line with various rhythmic patterns. Dynamics  $p$  and  $sf$  are indicated.
- PERC.:** Features a percussion line with various rhythmic patterns.
- B.:** Features a bass line with various rhythmic patterns.

DEPIERTA

4

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for guitar (GTR.), followed by piano (PNO.) which includes both right and left hand parts, bass (B.), piano (Perc.), and double bass (D.S.).

- GTR.:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a 4.2 fingering.
- PNO.:** The right hand part mirrors the guitar's melody. The left hand part provides harmonic support with chords: C<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>MIN</sup>7, F<sup>4</sup>7, E<sup>MIN</sup>7, and C<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>/B.
- B.:** Plays a bass line with eighth notes, including a 4.2 fingering. Chords indicated are C<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>MIN</sup>7, F<sup>4</sup>7, E<sup>MIN</sup>7, and C<sup>4</sup>MIN<sup>7</sup>/B.
- Perc.:** Shows a rhythmic pattern with accents, including a 4.2 fingering.
- D.S.:** Shows a bass drum pattern with accents, including a 4.2 fingering.

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for guitar (Gtr.), the middle two for piano (Pno), and the bottom two for bass (B.).

- Gtr. (Staff 1):** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting at measure 50.
- Gtr. (Staff 2):** Features a similar melodic line, also starting at measure 50.
- Pno (Staff 3):** Shows a piano accompaniment with a bass line and chords. Chords are labeled: C<sup>♭</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>♭</sup>MAJ<sup>7</sup>, F<sup>♯</sup>7, and C<sup>♭</sup>MIN<sup>7</sup>/B.
- Pno (Staff 4):** Continues the piano accompaniment with similar chordal textures.
- B. (Staff 5):** Shows a bass line with eighth and sixteenth notes, starting at measure 50. Chords are labeled: C<sup>♭</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>♭</sup>MAJ<sup>7</sup>, F<sup>♯</sup>7, and C<sup>♭</sup>MIN<sup>7</sup>/B.
- Perc. (Staff 6):** Labeled 'FILL', indicating a fill-in section.
- D. S. (Staff 7):** Labeled 'FILL', indicating a double bar line section.

DESPIERTA

6

6

Musical score for measures 6-8 of 'Despierta'. The score is arranged in a system with five staves: GTR (Guitar), PNO (Piano), B. (Bass), PERC. (Percussion), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 6 starts with a guitar solo marked with a box '6'. The piano part has a dynamic marking of *f*. The bass part has a dynamic marking of *f*. The guitar part has chord markings: B<sup>MIN</sup>7, E<sup>MIN</sup>7, D<sup>MIN</sup>7, and F#7/C#. The piano part has a dynamic marking of *f*. The bass part has a dynamic marking of *f*. The percussion and drum set parts are marked with slashes, indicating they are not played in these measures.

Musical score for measures 9-11 of 'Despierta'. The score is arranged in a system with five staves: GTR (Guitar), PNO (Piano), B. (Bass), PERC. (Percussion), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 9 starts with a guitar solo marked with a box '9'. The piano part has a dynamic marking of *f*. The bass part has a dynamic marking of *f*. The guitar part has chord markings: B<sup>MIN</sup>7, E<sup>MIN</sup>7, D<sup>MIN</sup>7, and F#7/C#. The piano part has a dynamic marking of *f*. The bass part has a dynamic marking of *f*. The percussion and drum set parts are marked with slashes, indicating they are not played in these measures.

DESPIERTA

7

74

GTR. PAD D.S.

76

GTR. PAD Perc. D.S.

DESPIERTA

8

[A]

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the guitar (GTR.) and piano (Pno.) parts. The guitar part is in the treble clef with a capo on the first fret (indicated by '1F#C'). The piano part is in the bass clef with a capo on the first fret (indicated by '1F#C'). The second system contains the piano (Pno.) and double bass (D.B.) parts. The piano part is in the bass clef with a capo on the first fret (indicated by '1F#C'). The double bass part is in the bass clef with a capo on the first fret (indicated by '1F#C').

Chord progressions for the guitar and piano parts:

- System 1: C<sup>2</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>MAJ</sup>7, F#7, E<sup>MAJ</sup>7, C<sup>2</sup>MIN<sup>7</sup>/B
- System 2: C<sup>2</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>MAJ</sup>7, F#7, E<sup>MAJ</sup>7, C<sup>2</sup>MIN<sup>7</sup>/B

Dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano).

Rehearsal mark [A] is located at the beginning of the first system.

DESPUERTA

The musical score for 'DESPUERTA' is arranged for guitar, piano, bass, and drums. The guitar part is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part is written in two systems, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The bass part is written in a single system with a bass clef. The drum part is written in a single system with a drum set notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are provided for the guitar and piano parts: C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>MIN</sup>7, F#7, and C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>/B.

Gtr. C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup> E<sup>MIN</sup>7 F#7 C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>/B

PiD

B. C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup> E<sup>MIN</sup>7 F#7 C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>/B

PERC.

D.S.

**B**

The musical score is arranged in five systems. The first system contains two staves: a guitar staff (Gtl.) and a guitar solo staff (Gtl. Solo). The second system contains a guitar solo staff (Gtl. Solo) and a piano staff (Pno). The piano staff includes dynamic markings *mf* and *f*, and chord symbols  $B^{\flat}MAJ^7$ ,  $E^{\flat}MAJ^7$ ,  $D^{\flat}MIN^7$ , and  $F^{\flat}7/C^{\flat}$ . The third system contains a piano staff (Pno) and a double bass staff (D.B.). The fourth system contains a double bass staff (D.B.) and a drum staff (Perc.). The fifth system contains a drum staff (Perc.) and a double bass staff (D.B.).

Musical score for measures 112-114. The score is arranged in four systems, each with a different instrument part: Gtr., PIANO, B., and D.S. The guitar part (Gtr.) features a melodic line with chords Bm7, Em7, Dm7, F#7/C#, and Dm7. The piano part (PIANO) consists of a steady eighth-note accompaniment. The bass part (B.) provides a simple bass line. The drum part (D.S.) shows a consistent drum pattern. Measure numbers 112, 114, and 114 are indicated at the bottom of the systems.

Musical score for measures 122-122. The score is arranged in four systems, each with a different instrument part: SOLO DE BAJA, PIANO, B., and Perc. The guitar part (SOLO DE BAJA) features a melodic line with chords C#m7 and C#m7. The piano part (PIANO) consists of a steady eighth-note accompaniment. The bass part (B.) provides a simple bass line. The percussion part (Perc.) shows a consistent drum pattern. Measure numbers 122, 122, and 122 are indicated at the bottom of the systems.

The musical score is arranged in a standard Western format with the following parts from top to bottom:

- Guitar (Gtr.):** Two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Piano (Pno):** Two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bass (B.):** Two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Drums (Perc. D.S.):** Two staves. The upper staff shows a complex drum pattern with various note values and rests, and the lower staff shows a simpler pattern of eighth notes.

Throughout the score, the piano part is marked with  $C^{\flat}min7$  chords. The score includes various musical notations such as stems, beams, and rests, and is marked with a tempo of 120.

DESPIERTA

**SOLOS**

GTR. 128  
PAB. 128  
B. 128  
PRIC. 128  
D. S. 128

**X2**

GTR. 144  
PAB. 144  
B. 144  
PRIC. 144  
D. S. 144

DESPIERTA

14

Musical score for measures 14-15. The score consists of five staves: Gtr., PAD, B., PRNC., and D. S. The Gtr. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The PAD, B., and PRNC. staves have a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The D. S. staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Gtr. staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The PAD, B., and PRNC. staves contain rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The D. S. staff contains a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The measure numbers 14 and 15 are indicated at the end of the staves.

Musical score for measures 16-17. The score consists of five staves: Gtr., PAD, B., PRNC., and D. S. The Gtr. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The PAD, B., and PRNC. staves have a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The D. S. staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Gtr. staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The PAD, B., and PRNC. staves contain rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The D. S. staff contains a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The measure numbers 16 and 17 are indicated at the end of the staves. The text "SUD BREAK!" is written above the Gtr. staff in measures 16 and 17.

## Entrevista

Mariela Condo

Cantautora y compositora ecuatoriana con tres trabajos discográficos.

¿Usted cree importante el rescate de los sonidos ancestrales de las culturas que se establecieron en la costa?

Pienso que, si sería importante, porque aquí ocurre algo. En Ecuador, es muy distinto a los procesos musicales que, habido en Argentina y Brasil, por ejemplo. En Ecuador hemos vivido con una carga histórica de tener vergüenza de las poblaciones originarias, de cómo vestían, de que se hablaba, que se cantaba y como se cantaba, entonces siempre ha habido una tendencia a mirar hacia fuera y creer que lo que viene de afuera siempre va ser mejor. Eso estuvo mucho tiempo arraigado en nosotros como ecuatorianos en general, no sé si en Guayaquil también, por lo menos en la sierra ese siempre fue la constante y no fue hasta hace unos 10 o 15 años que empezó a cambiar, por ejemplo solo refiriéndonos a la música hay proyectos que ya empiezan a involucrar elementos de la música ecuatoriana, empieza a ver un proceso a partir de la música ecuatoriana, pero todavía es un proceso que tiene mucho camino, porque como hay una mirada nueva se tiende mucho utilizar a la música ecuatoriana como un decorativo de otro género. Es lo que muchas veces pasa con los proyectos sobre todo en mi época (Mariela), en la universidad notaba mucho esto de utilizar elementos de la música ecuatoriana, ciertos pasajes cortitos por ejemplo “Toro barroza”, un fragmento en una obra de jazz y ya para ellos era música ecuatoriana, y para mí no lo es.

¿Cómo innovar nuestra música sin perder la esencia de sonidos autóctonos?

Yo creo que lo primero es identificar la esencia de cierta canción, ritmo o género, para poner un ejemplo, me acuerdo del albazo, Grito del alma, una versión de Carlota Jaramillo y como yo tuve que empezar a copiar lo que Carlota hacía en ciertos pasajes, que me parecían muy típicos del albazo, entonces empecé a copiar y a sacar estos ornamentos... Iba copiando de Carlota y con el oído ir diciendo esto no me está saliendo tan bien, aquí tengo que exagerar más hasta poder ya encontrar mi propia versión pero creo que siempre primero es ir a la fuente

¿Cree usted que no es fiel hacer música contemporánea usando los recursos sonoros de los instrumentos ancestrales?

No, si este instrumento existe y se puede utilizar, hay que usarlo y comenzar a componer, no importa si al principio te equivocas, eso lo vas mirando mucho después te vas dando cuenta que hice esto, y lo otro, lo importante es hacer y en el proceso vas mirando que no hacer y que seguir haciendo, ¿claro cómo sonaban?, ¿cómo utilizaban?, eso es una tarea bastante complicada.

Estas ocarinas son piezas de 500 a. C., no hay mucha valorización, no hay control de los instrumentos, es volverte a encontrar con el instrumento y comenzar a ver que te dice, que cosa te revela, si lo encontraron así, y ni hay referencia de cómo se utilizaba, como sonaba, que compas utilizaba. Pienso que lo único que puede ayudar es el pensamiento mágico.

¿Conoce usted propuestas que presenten este tipo de iniciativas musicales?

- No, tradicionales no, y que sean costeños... no.

**Registro de fotos:**

Tienda de antigüedades - Comuna Palmar – Santa Elena



Museo Valdivia, Comuna Valdivia – Santa Elena



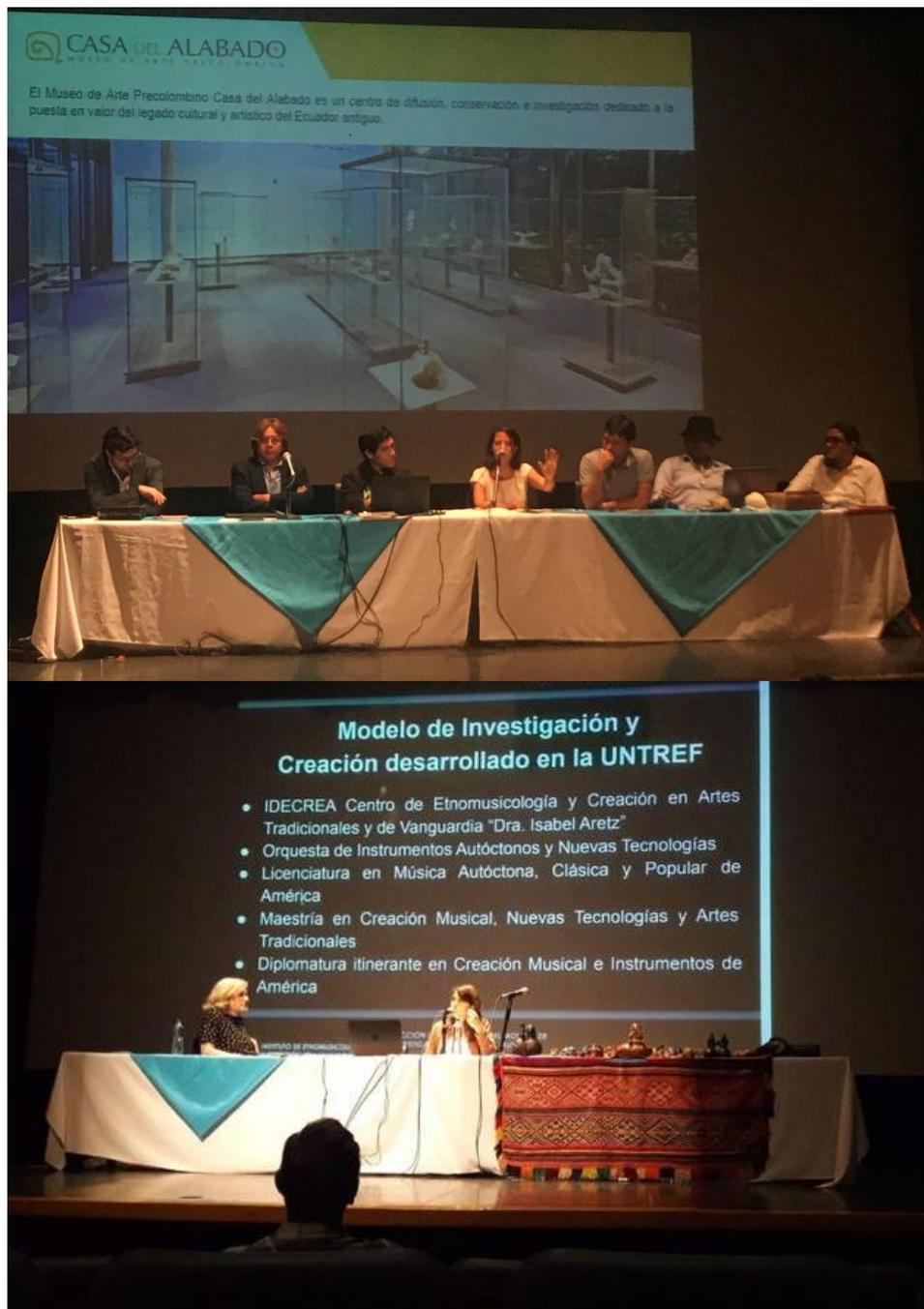


Museo Calavera, Comuna Valdivia - Santa Elena





## PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ETNOMUSICOLOGÍA





## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Cruz Cujilema Stalin Daniel**, con C.C: # **2450587817** autor del trabajo de titulación: **Creación de dos composiciones de ficción sonora con los recursos de las ocarinas y el collar de conchas de la Cultura Guangala**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 28 de febrero de 2020

f. \_\_\_\_\_

Nombre: **Cruz Cujilema Stalin Daniel**

C.C: **2450587817**

## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Sánchez Albancando Pablo Alberto**, con C.C: # **180474524-6** autor del trabajo de titulación: **Creación de dos composiciones de ficción sonora con los recursos de las ocarinas y el collar de conchas de la Cultura Guangala**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 28 de febrero de 2020

f. \_\_\_\_\_

Nombre: **Sánchez Albancando Pablo Alberto**

C.C: **180474524-6**

## REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

### FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Creación de dos composiciones de ficción sonora con los recursos de las ocarinas y el collar de conchas de la Cultura Guangala,		
AUTORES	Cruz Cujilema Stalin Daniel Sánchez Albancando Pablo Alberto		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Villafuerte Peña Jenny María		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	28 de febrero de 2020	No. DE PÁGINAS:	97
ÁREAS TEMÁTICAS:	Música		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Investigación, música instrumental, ocarinas, instrumentos ancestrales, Guangala, ficción sonora.		
<b>RESUMEN/ABSTRACT</b> (150-250 palabras):			
<p>El objetivo del presente trabajo fue crear dos composiciones de ficción sonora utilizando los recursos sonoros basados en el análisis de dos ocarinas y un collar de conchas, instrumentos musicales de la cultura Guangala, encontrados en la provincia de Santa Elena. El enfoque de la investigación es de tipo cualitativo y los instrumentos aplicados fueron: análisis de libros, artículos científicos, videos, entrevistas y testimonios fonéticos. Este trabajo sirve como punto de partida para las siguientes investigaciones, proyectos y propuestas musicales; con el afán también de incentivar a que se explore más la región costa y más sobre la riqueza de sonidos que se esconden en cada rincón de estos pueblos olvidados. “Destierro” y “Despierta” son dos composiciones, resultado de la aplicación de los recursos obtenidos a partir del análisis de los instrumentos musicales antes mencionados, en una propuesta innovadora donde la ficción sonora cumple un papel importante por el nulo registro de interpretación de los instrumentos rescatados; esta ficción es re-interpretada y vinculada dentro de la música contemporánea, estableciendo una conexión entre el pasado y el presente.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	<b>Teléfono:</b> +593-979438103 +593-97 861 8198	<b>E-mail:</b> <a href="mailto:pablosanchez1603@gmail.com">pablosanchez1603@gmail.com</a> <a href="mailto:cruzstalin00@gmail.com">cruzstalin00@gmail.com</a>	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	<b>Nombre:</b> Yaselga Rojas Yasmine <b>Teléfono:</b> 0997194223 <b>E-mail:</b> <a href="mailto:yyaselga@gmail.com">yyaselga@gmail.com</a>		
<b>SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA</b>			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			