ESCUELA DE MÚSICA

# COMPOSICIÓN DE UN PORTAFOLIO DE MÚSICA NACIONALISTA ECUATORIANA EN BASE AL ANÁLISIS DE LA OBRA DEL COMPOSITOR SIXTO MARÍA DURÁN

AUTOR

Luis Antonio Aulestia Herrera

AÑO

2018

ESCUELA DE MÚSICA

# “COMPOSICIÓN DE UN PORTAFOLIO DE MÚSICA NACIONALISTA ECUATORIANA EN BASE AL ANÁLISIS DE LA OBRA DEL COMPOSITOR SIXTO MARÍA DURÁN”

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de: Licenciado en Música Contemporánea con Especialidad en Composición


Profesor guía:

César Santos

Autor:

Luis Aulestia


Año

2017-2018

**DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA**

"Declaro haber dirigido el trabajo, Composición de un portafolio de música nacionalista ecuatoriana en base al análisis de la obra del compositor Sixto María Durán, a través de reuniones periódicas con el estudiante Luis Antonio Aulestia Herrera, en el semestre 2017-2018, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

_____

Cesar Santos

C.I.: 0601901093

**DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR**

"Declaro haber revisado este trabajo, Composición de un portafolio de música nacionalista ecuatoriana en base al análisis de la obra del compositor Sixto María Durán, del estudiante Luis Antonio Aulestia Herrera, en el semestre 2017-2018, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

_____

Mauricio Vega

C.I.: 1709443400

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE**

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”

_____

LUIS AULESTIA

C.I. 1714230883

**AGRADECIMIENTO**

Agradezco a todas las personas que hicieron posible este trabajo, a quienes me facilitaron el material para tener una mejor comprensión del tema, así mismo agradezco a mi tutor César Santos por todo su asesoramiento, paciencia y humildad para guiarme.

**DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a mis padres ya que sin su continuo apoyo no habría logrado ninguna de mis metas como la culminación de mis estudios, agradezco su comprensión y amor incondicional que me ha llevado siempre por el mejor camino.

## RESUMEN

El presente proyecto de investigación planea comprobar el potencial de los recursos estilísticos de la obra de Sixto María Durán, utilizándolas como principal herramienta para la composición musical, que aporte y reafirme la música del Ecuador.

Siendo Durán uno de los compositores pioneros dentro del nacionalismo, abre paso al estudio de distintas ramas dentro de los procesos composicionales en la música aborigen y mestiza de la región ecuatoriana, tomando como principales elementos la música indígena y su desarrollo en la pentafonía, así como la música mestiza y su gran influencia por parte de la cultura europea.

Es así como el presente proyecto se basa en el análisis de la obra de Sixto María Durán, tomando como motivo de estudio las obras compuestas para piano haciendo alusión al nacionalismo.

Posteriormente a tener los resultados del análisis, es decir los recursos estilísticos de la obra de Durán, se procede a realizar un modelo similar a las composiciones del Autor, y nuevas propuestas que demuestren el potencial de estos recursos, creando así un portafolio musical de cuatro obras las cuales suman aproximadamente 30 minutos de duración.

Finalmente, se recopilan las conclusiones por las cuales se confirman los recursos estilísticos que usó Durán en sus obras, como una herramienta concisa dentro de la composición nacionalista ecuatoriana, además de ello se compilan también los descubrimientos y los posibles avances dentro de composición y materias que giran en torno al tema.

## ABSTRACT

This research project plans to test the potential of the stylistic resources of Sixto María Durán´s compositions using them as the main tool for musical composition, contributing and reaffirming Ecuadorian music.

Being Durán one of the first composers in nationalism opens the way to studying various paths within the compositional processes in aboriginal and mestizo music of the Ecuadorian region as well as taking the main elements of Inca music and its development in pentaphony as well as mestizo music being greatly influenced by European culture.

This project is based on the analysis of the compositions of Sixto María Durán, focusing mainly on the study of his piano compositions focused on nationalism.

After obtaining the results of our analysis, we will consolidate a similar model to the author´s compositions as well as new compositions that demonstrate the potential of the resources obtained in our analysis, creating a musical portfolio of four compositions that lasts around 30 minutes.

Finally, we will define the stylistic devices that Durán uses in his compositions as concise tools used in Ecuadorian nationalist compositions

**TABLA DE CONTENIDO**


CAPÍTULO I ..... 1

1.1 Introducción ..... 1

1.2 Planteamiento del problema ..... 1

1.2.1 Antecedentes ..... 1

1.2.2 Situación del Problema ..... 2

1.2.3 Formulación del Problema ..... 3

1.3 Delimitación ..... 4

1.3.1 Delimitación Temporal ..... 4

1.3.2 Delimitación Espacial ..... 4

1.3.3 Profundidad ..... 4

1.4 Justificación ..... 4

CAPITULO II ..... 6

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION ..... 6

2.1 Objetivos Generales ..... 6

2.2 Objetivos Específicos ..... 6

2.3 Viabilidad y Factibilidad ..... 6

2.3.1 Viabilidad Financiera ..... 6

2.3.2 Viabilidad Técnica ..... 6

2.3.3 Viabilidad Legal ..... 7

CAPITULO III ..... 8

MARCO REFERENCIAL ..... 8

3.1 Nacionalismo ..... 8

3.2 Nacionalismo en Ecuador ..... 9

3.3 Sixto María Durán ..... 11

3.4 Música del Ecuador ..... 13
CAPITULO IV ..... 16
METODOLOGÍA ..... 16
4.1 Propósito ..... 16
4.2 Tipos de estudio o alcance ..... 16
4.3 Muestreo ..... 16
4.4 Muestra ..... 16
4.5 Método ..... 17
4.6 Enfoque metodológico ..... 17
4.7 Técnicas de investigación ..... 17
4.8 Recursos Generales ..... 17
4.8.1 Humanos ..... 17
4.8.2 Materiales ..... 17
4.8.3 Presupuesto ..... 18
CAPITULO V ..... 19
Análisis ..... 19
5.1 Melodía ..... 19
5.1.1 San Juanito: ..... 19
5.1.2 Ñuca Llacta: ..... 20
5.1.3 Brisas Andinas: ..... 20
5.1.4 Recuerdos: ..... 20
5.1.5 Brumas: ..... 21
5.1.6 Artículo 8 del Código Civil: ..... 21
5.1.7 Brumas: ..... 22
5.1.8 Recuerdos: ..... 23
5.2 Armonía ..... 24
5.2.1 San Juanito: ..... 24

5.2.2 Brisas Andinas: 24
5.2.3 Native Inca Dance: 25
5.2.4 Ñuca Llacta: 25
5.2.5 San Juanito 26
5.2.6 Sumac Shungulla 26
5.2.7 Ñuca Llacta 27
5.2.8 Recuerdos 27
5.3 Forma 28
5.3.1 Native Inca Dance 28
5.3.2 Ñuca Llacta 28
5.3.3 San Juanito 29
5.3.4 Brisas Andinas 29
5.3.5 Sumac Shungulla 29
5.3.6 Recuerdos 30
5.3.7 Artículo 8 del Código Civil 30
5.3.8 Brumas 30
5.4 Métrica 30
Native Inca Dance: 30
San Juanito: 30
5.5 Ritmo 31
5.6 Resumen del Análisis 32
5.6.1 Armonía 32
5.6.2 Forma 32
5.6.3 Melodía 32
5.6.4 Métrica 32
5.6.5 Ritmo 32
5.6.6 Cadencias 33
CAPITULO VI 34
COMPOSICIONES 34

6.1 Modelo Sixto María Durán ..... 34
6.1.1 FOX INCAICO 6 2 ..... 34
6.1.2 Olvido (Pasillo) ..... 39
6.2 PROPUESTA ..... 42
6.2.1 1947 ..... 42
6.2.2 LEYENDA ..... 47
CAPITULO VII ..... 57
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES ..... 57
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 58
GLOSARIO DE TERMINOS ..... 59
ANEXOS ..... 60

## INDICE DE FIGURAS

Figura 1 compases del 1 al 7 de la obra San Juanito..... 19
Figura 2 compases del 10 al 14 de la obra Ñuca Llacta..... 20
Figura 3 compases del 10 al 14 de la obra Ñuca Llacta..... 20
Figura 4 compases del 1 al 6 de la obra Recuerdos ..... 21
Figura 5 compases del 1 al 8 de la obra Brumas ..... 21
Figura 6 compases del 1 al 8 de la obra Artículo 8 del Código Civil..... 22
Figura 7 compases del 9 al 16 de la obra Recuerdos ..... 23
Figura 8 compases 6 y 7 de la obra San Juanito ..... 24
Figura 9 compases 10 y 11 de la obra Brisas Andinas ..... 25
Figura 10 compas 4 de la obra Native Inca Dance..... 25
Figura 11 compases del 42 al 44 de la obra Ñuca Llacta..... 26
Figura 12 compases del 4 al 8 de la obra Sumac Shungulla ..... 27
Figura 13 compases 12 y 13 de la obra Ñuca Llacta ..... 27
Figura 14 compases del 18 al 20 y 13 de la obra Recuerdos..... 28
Figura 15 acompañamiento por corcheas ..... 31
Figura 16 patrón ritmo en obras ..... 31
Figura 17 acompañamiento por corcheas ..... 35

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1 Presupuesto para la investigación ..... 18
Tabla 2 Estructura Formal obra: Native Inca Dance ..... 28
Tabla 3 Estructura Formal obra: Ñuca Llacta ..... 29
Tabla 4 Estructura Formal obra: San Juanito ..... 29
Tabla 5 Estructura Formal obra: Brisas Andinas ..... 29
Tabla 6 Estructura Formal obra: Sumac Shungulla ..... 29
Tabla 7 Estructura Formal obra: Recuerdos ..... 30
Tabla 8 Estructura Formal obra: Articulo 8 del Código Civil ..... 30
Tabla 9 Estructura Formal obra: Brumas ..... 30
Tabla 10 Estructura Formal obra: Fox Incaico 6 2 ..... 34
Tabla 11 Estructura Formal obra: Olvido ..... 39
Tabla 12 Estructura Formal obra: 1947 ..... 42

# CAPÍTULO I

## 1.1 Introducción

La importancia del desarrollo cultural, así como la reafirmación de la identidad de un pueblo, generó en la moderna Europa del siglo XIX, ideales sobre el nacionalismo, hecho que se dio tras la caída de viejas monarquías generando nuevas filosofías sobre libertad y validación de los recientes estados nacionales. (Alejandro, L. 2010, pág. 227)

De esta manera la llegada de la corriente musical nacionalista en el Ecuador se dio tras la formación del Conservatorio Nacional de Música (1904) y la llegada del músico italiano Domingo Brescia, quien trajo consigo los ideales europeos que estaban de avanzada en aquella época, los cuales influenciarían en los alumnos y músicos del medio.

Es así como Sixto María Durán se vería influenciado de estos ideales, por los compositores europeos de la época, y aún de compositores de América que ya seguían esta línea nacionalista en sus obras (Salgado, 1955, pág. 8)

Al ser Durán un compositor de la llamada por Pablo Guerrero primera generación de músicos nacionalistas del Ecuador, que pondrían las bases para el desarrollo de la teoría del nacionalismo musical ecuatoriano, su obra ha trascendido e influenciado en los compositores posteriores (Pérez, s/f, pág. 1) haciendo de este un factor imprescindible para ser motivo de estudio.

## 1.2 Planteamiento del problema

### 1.2.1 Antecedentes

Los nacionalismos son discursos que se generan dentro de coyunturas expresamente políticas. Históricamente, el nacionalismo moderno surgió en Europa en el siglo XIX como una manera de validar los nacientes Estados nacionales, que fueron el resultado de la victoria de las ideas liberales sobre las viejas monarquías. Los nacionalismos musicales modernos llegaron a Latinoamérica de la mano de una serie de transformaciones sociales y políticas muy fuertes de los Estados

nacionales que, en la mayoría de los casos, supusieron el surgimiento de tradiciones musicológicas sistematizadas. (Alejandro, L. Madrid, 2010, pág. 227)

Ante la tendencia de carácter social y estético nacionalista que se venía dando en otros países desde el siglo XIX, en Ecuador no se llegó a concretar nada hasta la llamada primera generación de músicos nacionalistas conformada principalmente por los compositores: Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Pedro Pablo Traversari (Guerrero & Wong, 1994, pág. 4)

La llegada del director Domingo Brescia (Italia, 1866 - 1939) al Conservatorio Nacional de Música de Quito en 1904, quien tuvo una fuerte influencia en los compositores de la época, ayudó al nacionalismo ecuatoriano a tener un gran desarrollo con procesos similares a los que se venían dando en escuelas académicas europeas de aquella época, logrando establecer una forma de indigenismo en sus composiciones, constituidas por elementos propios de la música autóctona del Ecuador (Guerrero & Wong, 1994, págs. 5-6)

De este modo, Sixto María Durán, al ser alumno de Domingo Brescia, y tras investigar el giro y el carácter que la música había tomado en sus aspectos técnico y estético en las obras de músicos europeos de la época y habiendo leído "Lírica nacionalizada" de Felipe Pedrell, acogió en sus composiciones al movimiento nacionalista musical y representó una gran influencia en las cuatro principales generaciones nacionalistas en el Ecuador. Así Durán influyó en su discípulo Juan Pablo Muñoz Sanz (1898 – 1964; segunda generación). Muñoz Sanz, a su vez, en Corsino Durán Carrión (1911-1975; tercera generación). Y éste último, en Gerardo Guevara (1930- presente; cuarta generación) (Guerrero, 2014, Párr. 17).

### 1.2.2 Situación del Problema

Como se muestra en los antecedentes, existen varias generaciones de compositores con carácter nacionalista en el Ecuador, sin embargo, pese a que Sixto María Durán fue un compositor pionero quien logró

trascender esta corriente, sirviendo como uno de los referentes claves en la música del Ecuador para iniciar toda una tendencia en la música local, no ha existido una investigación que se base en los procesos compositivos, ni en el análisis de las obras de Durán.

Hoy en día el potencial que representan para el proceso de creación en obras de carácter nacional, todos los recursos usados en sus composiciones, así como sus investigaciones y herramientas empleadas, ofrecen una gran oportunidad para reafirmar de mejor manera la identidad musical ecuatoriana y lograr una evolución que contribuya a la música actual.

Ya lo dijo el mismo compositor en uno de sus artículos (La Música Inca) mientras habla sobre la música aborigen y su funcionamiento en la música moderna, que los recursos tales como armonía y melodía debían adaptarse al estilo y época en las que se encuentre quien las requiera para su composición.

De esta manera es imprescindible tener en claro cuáles son estos recursos usados por Durán que harán que su obra sea considerada como música nacionalista del Ecuador, para poseer un punto de partida que permita un mejor entendimiento sobre los procesos compositivos que adoptó este compositor.

### 1.2.3 Formulación del Problema

Existe una carencia de estudios ligados a la obra y legado de autores como Durán, que provean a los compositores actuales de recursos estilísticos nacionalistas en las nuevas propuestas y escuelas de composición ecuatorianas contemporáneas.

Preguntas de investigación:

a) ¿Cuáles son los elementos estilísticos que hacen de las composiciones de Sixto María Durán obras nacionalistas?
b) ¿Qué tipo de técnicas, como tratamiento armónico o melódico, son

las más recurrentes en sus composiciones?

c) ¿Cuál es el proceso óptimo para la creación de un portafolio musical nacionalista en base a los resultados obtenidos?

## 1.3 Delimitación

### 1.3.1 Delimitación Temporal

Del 23 de octubre al 18 diciembre del 2017, la investigación será basada en las obras musicales compuestas por Sixto María Durán entre 1895-1947.

### 1.3.2 Delimitación Espacial

República del Ecuador, Provincia de Pichincha, Cantón Quito

### 1.3.3 Profundidad

La investigación se basa en el análisis de 8 obras para piano de Sixto María Durán, las cuales son de las más relevantes en su catálogo de obras debido a que son ganadoras de concursos de composición y a su vez poseen mayor popularidad y reconocimiento en el medio musical ecuatoriano.

Una vez obtenidos los recursos estilísticos de sus obras, tanto armónicos, melódicos, formales entre otros, se procederá a elaborar cuatro composiciones, dos de ellas basadas en un modelo sacado de las conclusiones del análisis de la obra de Durán, es decir apegándose todo lo posible al proceso que el compositor hubiese tenido en la creación de estas obras, y las dos siguientes usando los recursos estilísticos de Durán en una nueva propuesta con la utilización de técnicas más contemporáneas.

## 1.4 Justificación

Esta investigación es necesaria para un mejor entendimiento y apreciación de la obra de Sixto María Durán, ya que las conclusiones del análisis pueden contribuir a establecer elementos claros para la

composición y comprensión de la música ecuatoriana. Además, sería un punto de partida para futuras investigaciones y así profundizar en la metodología compositiva y el aspecto estilístico de la época del compositor, además de su repercusión en compositores posteriores.

# CAPITULO II
# OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

## 2.1 Objetivos Generales

Producir un portafolio musical de 4 obras con influencia de la corriente nacionalista ecuatoriana, basado en el estilo de Sixto María Durán.

## 2.2 Objetivos Específicos

a) Analizar los elementos estilísticos y técnicos de la obra de Sixto María Durán.

b) Composición en base al modelo obtenido de los resultados del análisis y experimentación con los recursos estilísticos de Durán con técnicas más contemporáneas.

c) Proponer recomendaciones que ayuden a extender el lenguaje musical ecuatoriano y su incorporación en las nuevas propuestas compositivas.

## 2.3 Viabilidad y Factibilidad

### 2.3.1 Viabilidad Financiera

El costo económico de este proyecto se refiere en su mayoría a la compra de libros y artículos como hojas, lápices y demás útiles de oficina, así como la utilización de un computador y un piano para el proceso de composición los cuales están autofinanciados.

### 2.3.2 Viabilidad Técnica

El material recopilado para realizar la investigación fue tomado del Archivo Histórico del Banco Central (actualmente Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador), Casa de la Cultura Ecuatoriana. Así también, del trabajo de Fidel Pablo Guerrero: Sixto María Durán (1875-1947): El Compositor De La Tierra Sagrada (2014), que abarca una recopilación de información de archivos de todo el país.

### 2.3.3 Viabilidad Legal

Ya que la tesis es un proyecto de investigación donde se analizarán obras de acceso público y las composiciones del portafolio serán creaciones inéditas, no existe impedimento legal para llevar a cabo el trabajo.

# CAPITULO III
# MARCO REFERENCIAL

## 3.1 Nacionalismo

"El nacionalismo musical se refiere al uso de elementos nacionales o regionales que son reconocibles como armonía, melodía, ritmo o la construcción conceptual desde un punto de vista estético o ideológico" (Rander, M, 2003, pág. 105).

El nacionalismo tiene su mayor apogeo en la mitad del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y se da como una forma de liberación cultural respecto de las grandes potencias que habían influenciado en toda Europa hasta ese tiempo. Así, países de la periferia europea empezarían a crear su música en base a su propio folklore, como ritmos, danzas populares e instrumentación, que ampliaron de este modo el lenguaje musical en aspectos: rítmico (poliritmias), armónico (sistemas modales, escalas pentáfonas, hexáfonas, entre otras), orquestales (incorporación de nuevos instrumentos y efectos), forma canción y música en función de la danza, además de la lírica de acuerdo a la poesía propia de cada región. De esta manera, la idea del nacionalismo se expandiría principalmente en regiones donde la música propia del lugar no estaba tan difundida, como los países de Europa oriental y América (Grout D, 1960, pág. 215).

En Latinoamérica, la influencia de las ideas liberales que alimentaron las guerras de independencia a principios del siglo XIX deriva, una vez derrotados los imperios europeos, en una serie de discursos nativistas que pretendieron plantar las bases para la construcción de identidades locales fuera de la influencia de los poderes coloniales, especialmente de España, Portugal y Francia. (Madrid A,2010 pag 227)

El fin del Siglo XIX y el inicio de una nueva era trajeron consigo cambios sociales y políticos que afectaron considerablemente los discursos nacionalistas. La caída de la monarquía en Brasil, la independencia del imperio español en Cuba, la abolición de la esclavitud en ambos países, la migración, la reconstrucción de la sociedad argentina, la revolución mexicana, la modernización económica del Perú, el primer grito de

independencia en Ecuador y lo más importante, la llegada de los Estados Unidos como una nueva potencia. Estos acontecimientos sentaron las bases de los discursos de pertenencia nacional a partir de cuestiones locales de raza y clase. Dicho contexto histórico sustentó la evolución del nacionalismo moderno en Latinoamérica. (Madrid A,2010 pag 227)

La cultura y el arte, y en especial la música, tuvieron un papel predominante en la creación de corrientes nacionalistas, del mismo modo la realización de proyectos de investigación musical que validarían esta música como emblemas de cada nación. (Madrid A,2010 pag 227)

## 3.2 Nacionalismo en Ecuador

Por otro lado, en Ecuador, en la formación del nacionalismo musical, se toma como punto de partida la llegada del músico italiano Domingo Brescia como rector del Conservatorio Nacional. Brescia tuvo una gran influencia en los músicos y alumnos de aquella época. No significa que antes no se hayan escrito obras con carácter nacional pero al ser el Conservatorio Nacional de Música, una institución de gran relevancia para la época, ya que era el único lugar donde se podían realizar estudios musicales formales, el nacionalismo comienza a tener importancia alrededor de músicos y profesores que se desenvolvieron en aquel medio, dando lugar a la llamada primera generación de nacionalistas ecuatorianos, quienes vienen aproximadamente entre los años de 1880 y 1960 (Guerrero & Wong, 1994, págs. 5-6)

Años más tarde, tras la salida de Domingo Brescia como rector del Conservatorio, tomaría su lugar Sixto María Durán (1875 - 1947). Durán perteneció a la primera generación de compositores nacionalistas del Ecuador quienes desarrollaron la teoría del nacionalismo ecuatoriano con la creación de obras populares, religiosas y sinfónicas (Guerrero, 2014, párr. 30 - 43)

Dentro de la primera generación nacionalista formada en la primera década del siglo XX podemos encontrar a compositores como:

- Segundo Luis Moreno (Cotacachi 1882, Quito 1972)
- Sixto María Durán (Quito 1875, Quito 1947)
- Francisco Salgado Ayala (Cayambe 1880, Quito 1970)
- Pedro Pablo Traversari (Quito 1874, Quito 1956)

Una forma de indigenismo se hallaba presente en sus composiciones, formada a través de motivos melódicos y rítmicos de la música indígena y popular.

La segunda generación influenciada por la primera, tanto en su concepto como en la parte técnica, expresada por una escuela clásica romántica europea junto al indigenismo, el serialismo de Schöenberg y postserialismo, además de propuestas nacionalistas religiosas, en esta generación se distinguen:

(Guerrero, 1987, págs. 5- 6)

- Luis Humberto Salgado (Cayambe 1903. Quito 1977)
- Belisario Peña Ponce (Quito 1902, Quito 1959)
- Juan Pablo Muñoz Sanz (Quito 1898, Quito 1964)
- José Ignacio Canelos Morales (Ibarra 1898, Cuenca 1957)

A su vez en la tercera generación estuvo conformada principalmente por:

- Ángel Honorio Jiménez (Guanujo 1907, Quito 1965)
- Corsino Durán (Santa Isabel, Azuay 1911, Quito 1975)
- Néstor Luis Cueva (Machachi 1910, Quito 1981)
- Inés Jijón Rojas (Quito 1909, Quito 1995)

Y finalmente, la cuarta generación en la mitad del siglo XX:

- Gerardo Guevara Viteri (Quito 1930)
- Mesías Maiguashca (Quito 1938)
- Claudio Aízaga (Quito 1926, Quito 2008)

- Enrique Espín Yépez (Quito 1926, México 1997)
- Carlos Bonilla Chávez (Quito 1923, Quito 2010).

(Guerrero, 1987, págs. 5- 6)

## 3.3 Sixto María Durán

Nació el 6 de agosto de 1875, día en el que fue asesinado el presidente conservador Gabriel García Moreno, acto que causó importantes cambios políticos y sociales en la época. (Guerrero, 2014)

Su madre fue Emperatriz Cárdenas, quien tocaba el arpa y órgano, y sería quien lo influenció a estar junto al mundo de la música, provocando que desde pequeño tenga un gran cariño a este arte. Su padre fue el Capitán Domingo Durán, quien falleció cuando Sixto Durán era niño, se dice fue edecán del presidente García Moreno. (Guerrero, 2014)

Durán tuvo una formación musical por parte del Padre Ditte, lazarista holandés, sin embargo, otra breve biografía, inédita y sin firma de responsabilidad que consta entre los papeles donados al Archivo del Banco Central del Ecuador, conjuntamente con las obras musicales de Sixto María Durán, indica que fue con el Padre alemán de apellido Jausen, con quien realizó sus estudios musicales (Guerrero, 2014).

Posteriormente, Sixto María Durán obtuvo su título de abogado por la Universidad Central del Ecuador en 1988, destacándose desde sus primeros años por su multifacética vida. Fue nombrado por la Corte Suprema de Justicia “Defensor de Pobres” y por el Concejo Municipal de Quito “Defensor de derechos eventuales del que está por nacer”, y siendo el más importante la designación del cargo de presidente de la Corte Suprema de Justicia en 1909. (Guerrero, 2014)

A más de ello, Durán llevó varias actividades profesionales como director de la Escuela de Artes y Oficios, y más tarde en 1911 del Conservatorio Nacional, hasta que en 1916 es nombrado nuevamente director de la Escuela de Artes y Oficios. El 22 de julio de 1918 Sixto María Durán fue víctima de un accidente al mostrar a sus alumnos el funcionamiento de una sierra, la cual le amputaría cuatro de dedos de su

mano derecha. El 3 de agosto de 1923, fue llamado a la Dirección del Conservatorio por segunda ocasión, permaneciendo como director por diez años consecutivos. Ese período se caracteriza por el decidido empeño con que el director se propone llenar los vacíos que desde 1911 no se repararon, y dan comienzo los cursos intensivos de análisis armónico, fraseología, acústica, armonía superior, contrapunto y fuga (Guerrero, 2014).

En las décadas iniciales del siglo XX, junto a los músicos Pedro Pablo Traversari y Segundo Luis Moreno, a Durán se lo puede ubicar entre los compositores pioneros que establecieron nuevas teorías del nacionalismo musical de la región, el cual se venía denotando desde fines del siglo XIX con elementos de la escuela del romanticismo y el indianismo, que más tarde darían paso a un indigenismo musical, que marcaría tendencias para compositores posteriores. (Guerrero, 2014)

En aquella época se dividía a la música en dos ámbitos contrastados, la sabia y popular (que ahora se categorizan como académica y popular). Y es así como se consideraba que si los músicos del pueblo eran pobres, los músicos de la academia, en gran medida, eran personas de clase media que se preparaban para una reducida audiencia de las clases acomodadas que podían pagar sus servicios. En este punto el nacionalismo pretendía ser el punto medio y de hibridación entre ambos sectores, creando la posibilidad de fusionar ámbitos populares con académicos. En gran medida la música logró trascender como ejemplo que el sanjuanito pasó a ser parte del repertorio de varios sectores sociales, aunque para mantener separaciones se hacían diferenciaciones de nombre: sanjuán de indios, sanjuán de blancos, sanjuán francés. (Guerrero, 2014)

El vínculo y cercanía que tenía Durán con academias de historia y antropología ayudaron a que logre aportar con varios escritos en esos campos. De ello salieron varios artículos en el campo de la historia, musicología y antropología musical (Guerrero, 2014).

Los últimos años de Durán se vieron opacados por varias afecciones

médicas, siendo de esta manera como fallece en Quito un 13 de enero de 1947, cuatro meses después de haber cumplido 71 años (Guerrero, 2014).

## 3.4 Música del Ecuador

Al hablar sobre el nacionalismo que llevó a cabo Durán y el análisis que se realizará en la investigación, hay que recalcar que el compositor tuvo muy en claro el contexto que tenía la música del Ecuador en aquella época, respecto a lo académico y popular, en relación con lo que venía sucediendo en otros países que eran pioneros en cuanto a música nacionalista se tratase. Queda como evidencia uno de los artículos escritos por Durán, llamado “música ecuatoriana”, donde, se refiere al estudio de las músicas autóctonas de las regiones que constituyen las provincias de: Loja, Imbabura, Azuay, Chimborazo y de la costa en general, haciendo alusión a la historia y conquista del imperio Inca sobre los pueblos aborígenes, así mismo su desarrollo e impacto político, económico y social en función de la música. De este modo podemos hablar de las principales celebraciones religiosas y patrióticas en tierras aborígenes ecuatorianas, en las cuales se evidenciaba el canto, la danza, entre otras expresiones; así por ejemplo: en junio, el Inti-Raymi, fiesta del sol; en septiembre, el Sitúa, fiesta para alejar las epidemias; en noviembre, las ceremonias y pruebas para consagrar orejones a jóvenes nobles; marzo, la renovación del fuego sagrado; entre otras, que son de gran importancia para la cultura indígena (Durán, 1987, págs. 46- 47)

Tras la búsqueda de los elementos propios de la música indígena en una época donde el nacionalismo estaba en sus inicios, comienza un estudio de las sonoridades propias, partiendo de la melodía característica tomada por la voz y de la instrumentación en uso por los indígenas, el hallazgo de instrumentos, que poseían intervalos determinados, y la escala pentafónica. De esta manera, en la región ecuatoriana se observó que las melodías indígenas emplean constantemente el modo re, fa, sol, la, do con sus respectivas cadencias y disposición modal. Por otro lado, en esta música no existen semitonos ni la nota llamada sensible de la escala

diatónica pitagórica, y es, precisamente, este factor el que denota la influencia de la música española y europea en general desde los inicios de la colonia, sin generar una deformación en su fisonomía y carácter indígena (Durán, 1987, pág. 47)

La melodía de esta música primitiva fue siempre tonal y a intervalos de segundas mayores o terceras menores entre su respectiva sonoridad pentáfona. El ritmo, en compases binarios o ternarios con frases cuadradas y métricas, usa síncopas muy frecuentemente. Superponiendo los sonidos de esta escala a distancias de terceras, tendremos un acorde menor en el primer sonido, uno mayor en el segundo, una quinta justa en el tercer y quinto sonido y, finalmente, una tercera menor en el cuarto. En cuanto a alteraciones, quedan excluidas al no permitirse semitonos, y las modulaciones solo se realizan por enlaces naturales de acordes a las tonalidades de los propios grados de cada una (Durán, 1987, pág. 48)

Una vez establecida la funcionabilidad de la pentafonía, Durán deja claro en su artículo Música Inca, el trabajo del compositor peruano Alomía Robles, quien habría dado cursos de armonía pentáfona en aquella época, dejando en claro que la única posibilidad de modulación pentáfona se da por medio de intervalos de quintas menores, debido a que el primer grado de la escala pentatónica es la única que puede tener una séptima en la formación de su acorde por terceras, la cual será una séptima menor que, por la armonía tradicional europea, tiene que resolver medio tono abajo o quedando al unísono; al no poder bajar medio tono ya que bajaría a una nota inexistente en la escala pentáfona la única solución viable sería dejar al unísono, para lo cual el acorde tendría que cambiar a una quinta menor ascendente, es decir, si la escala es la menor, su séptima sería sol y al modular hacia una quinta ascendente es decir mi menor, la séptima de la menor pasaría a ser la tercera de mi menor. Tras esta revelación la armonía pentáfona tiene nuevas posibilidades de expansión, junto a las notas de adorno que, en el mismo artículo, Durán dice que se pueden emplear siempre y cuando no afecten a la pentafonía.

Por otro lado, la influencia de la música española en la época de la

colonia fue muy limitada, por no tener mayores referencias por parte de músicos profesionales que llegaban desde Europa y, los pocos músicos que se encontraban en el país se desenvolvían en un medio reducido, como por ejemplo, conventos o academias, lo que produjo una leve fusión cultural con el indigenismo como cultura dominante, a pesar de la conquista (Durán, 1987, pág. 54)

Cabe recalcar que Sixto María Durán, al ser un compositor pionero en la creación de obras nacionalistas ecuatorianas, no deja de caer en contradicciones, ya que su formación estuvo adherida al modelo europeo; por ello, la única forma de separarse de tal modelo fue adherirse al modelo americano. Sin embargo, esto no evitó que sus obras fuesen construidas con la forma y modelos tradicionales europeos, pero con temáticas y sonoridades indígenas, lo que tuvo como resultado la creación tanto de gavotas como yaravíes, valses como sanjuanitos, zarzuelas, himnos u óperas como fox incaicos, pasillos o tangos, etc. (Guerrero, 2014, parr. 100). Además de ello, se puede notar el tratamiento armónico a cuatro voces, que se estudia en los tratados de armonía tradicional europea, como se evidencia en la mayoría de sus obras, a pesar de que en la música indígena el tratamiento armónico, como se lo estudia en la academia tradicional, no tiene una gran relevancia como pasa por ejemplo con la polifonía en Europa. Es decir, como punto de inicio se toma en cuenta que el nacionalismo pionero de Sixto María Durán, es una fusión de ritmos indígenas con formas europeas, como medio de expresión cultural de la época en la que el compositor se desenvolvió.

# CAPITULO IV
# METODOLOGÍA

## 4.1 Propósito

El objetivo general es analizar los patrones de composición y los elementos propios de las obras de Sixto María Durán, por medio de un estudio analítico. Esto permitirá reconocer las características de armonía, melodía, forma, y metodología composicional del autor.

## 4.2 Tipos de estudio o alcance

Se realizará un estudio descriptivo, ya que se analizarán las propiedades y componentes de las obras del compositor.

## 4.3 Muestreo

Se usará muestreo probabilístico ya que se conoce todo el catálogo de obras de Sixto María Durán.

## 4.4 Muestra

Para realizar el análisis, se tomará como muestra 8 obras para piano del catálogo de 45, ya que de ellas solo 30 son con temática nacionalista, además de ello estas 8 obras se las puede tomar como referencia de las composiciones de Durán al ser ganadoras de concursos de composición y de gran relevancia mediática:

1. Native Inca Dance (San Juanito)
2. San Juanito (San Juanito)
3. Ñuca Llacta (Fox Trot Incaico)
4. Brisas Andinas (Fox Trot Incaico)
5. Sumac Shungulla (Fox Trot Incaico)
6. Recuerdos (Pasillo)
7. Artículo 8 del Código Civil (Pasillo)
8. Brumas (Pasillo)

## 4.5 Método

Se procederá a usar un método inductivo, el cual se remite a las pruebas obtenidas tras un análisis particular de cada obra, al obtener conclusiones respecto a los elementos de estilo de Durán.

## 4.6 Enfoque metodológico

Para una mayor comprensión de los resultados, se usará un enfoque cualitativo, ya que se obtendrán resultados respecto a las ocho composiciones analizadas para encontrar los elementos estilísticos del compositor.

## 4.7 Técnicas de investigación

Se usará la técnica documental, ya que se obtendrá la información de recopilaciones y referencias bibliográficas como: libros, artículos, diarios, revistas y medios virtuales, los cuales se obtendrán de bibliotecas como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ministerio de Cultura y trabajos realizados por musicólogos ecuatorianos como Fidel Pablo Guerrero.

## 4.8 Recursos Generales

### 4.8.1 Humanos

- Autor de tesis: Luis Aulestia
- Profesor Guía: Cesar Santos Tejada

### 4.8.2 Materiales

- Libros: Tratados de teoría musical (Walter Piston, Diether de la Motte, Tchaikovsky, Rimsky Korsakov, Luis Humberto Salgado, Sixto María Durán, Berklee)
- Obras del compositor
- Medios virtuales.

### 4.8.3 Presupuesto

Tabla 1 Presupuesto para la investigación

| MATERIALES PARA INVESTIGACION | | | |
|---|---|---|---|
| CANTIDAD | DESCRIPCION | PRECIO(USD) | TOTAL(USD) |
| 5 | Compra de libros | 30 | 150 |
| 1000 | FOTOCOPIAS | 0.05 | 50 |
| | | SUBTOTAL | 200 |
| VIAJES | | | |
| - | MOVILIZACION | 40 | 40 |
| | | SUBTOTAL | 40 |
| OTROS GASTOS | | | |
| 1 | CARTUCHO IMPRESORA | 100 | 100 |
| 3 | RESMA PAPEL | 7 | 21 |
| 2 | ANILLADO | 6 | 12 |
| 3 | EMPASTADO | 25 | 75 |
| 200 | FOTOCOPIAS | 0.05 | 100 |
| | | SUBTOTAL | 308 |
| | TOTAL PRESUPUESTO | | 548 |

# CAPITULO V
# Análisis

A continuación, se explicarán algunos ejemplos de los elementos estilísticos que salieron en común de los análisis realizados.

## 5.1 Melodía

La música indígena ecuatoriana, como se ha llegado a establecer, está principalmente basada en armonía pentafónica, la cual es ampliamente utilizada por el compositor en sus melodías. A continuación, se pondrá en evidencia algunos ejemplos de las melodías principales de las obras analizadas.

### 5.1.1 San Juanito:

Escala utilizada:

Pentatónica de A- en compases 1,2,4,5 y 6

Pentatónica de E- en compases 3 y 7

(Ver anexo No.3)

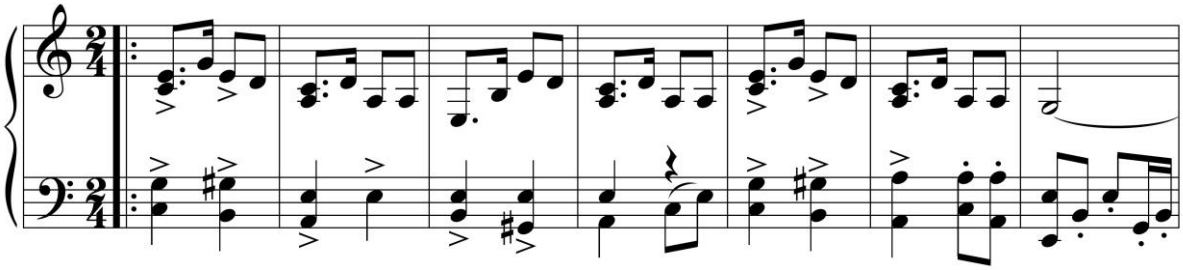


Figura 1. compases del 1 al 7 de la obra San Juanito por Sixto María Durán

### 5.1.2 Ñuca Llacta:

Escala utilizada:

Pentatónica de D- compases 10 al 14.

(Ver anexo No.2)

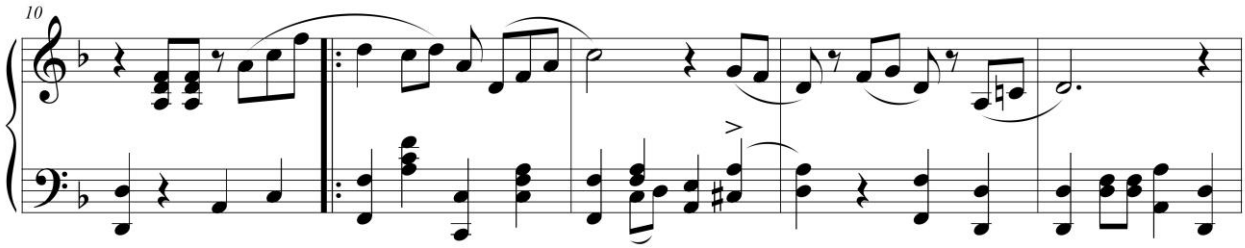



Figura 2. compases del 10 al 14 de la obra Ñuca Llacta por Sixto María Durán

### 5.1.3 Brisas Andinas:

Escala utilizada:

Pentatónica de D- en los compases del 2 al 7.

Pentatonica de A- en los compases del 10 al 14.

(Ver anexo No.4)

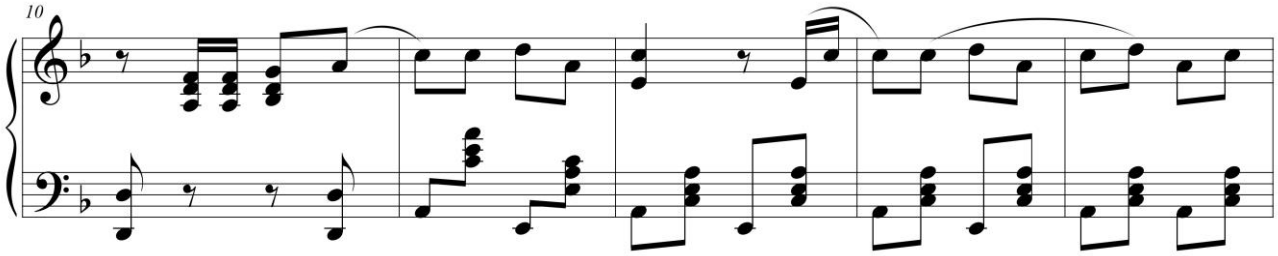



Figura 3. compases del 10 al 14 de la obra Ñuca Llacta por Sixto María Durán

En cuanto a la armonía heptáfona mayor y menor podemos evidenciar su empleo en los siguientes ejemplos.

### 5.1.4 Recuerdos:

Melodía formada en sus cuatro primeros compases por la escala menor melódica de D-, y sus cuatro siguientes en la escala menor armónica.

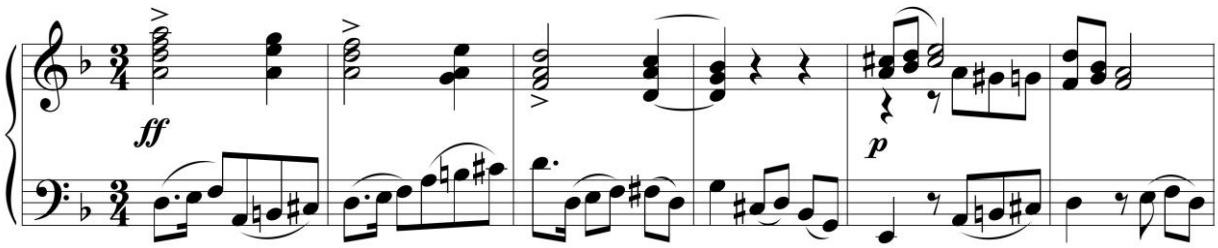



Figura 4 compases del 1 al 6 de la obra Recuerdos por Sixto María Durán

### 5.1.5 Brumas:

Escala utilizada: escala de C- en los compases del 1 al 4 y del 7 al 8, y escala menor armonica desde el segundo tiempo del tercer compás hasta el sexto compás.

(Ver anexo No.8)

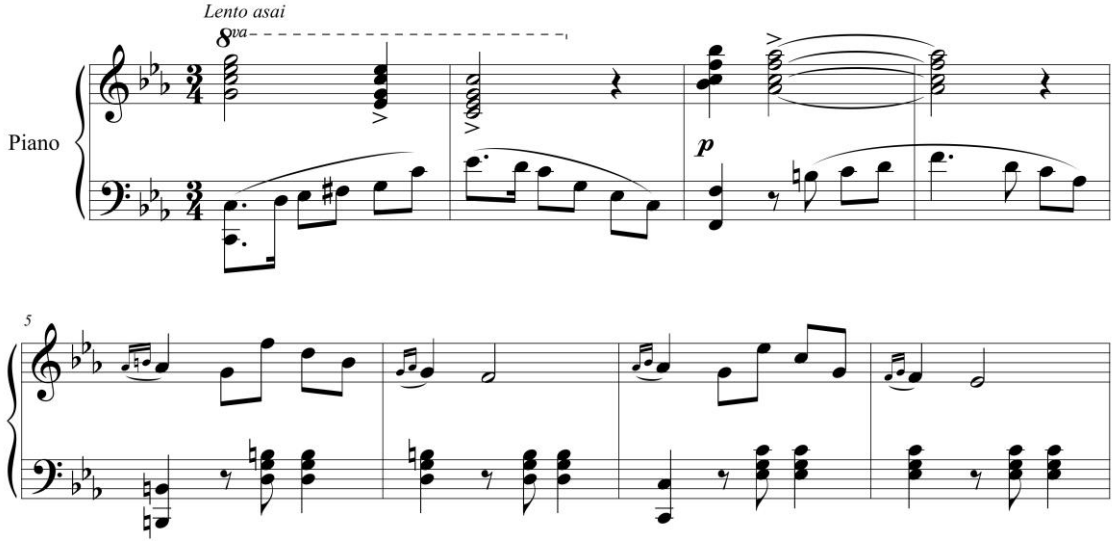



Figura 5 compases del 1 al 8 de la obra Brumas por Sixto María Durán

### 5.1.6 Artículo 8 del Código Civil:

Escala utilizada:

Escala de C- armónica del compás 1 al 7

Escala de C- melódica en compás 8

(Ver anexo No.7)

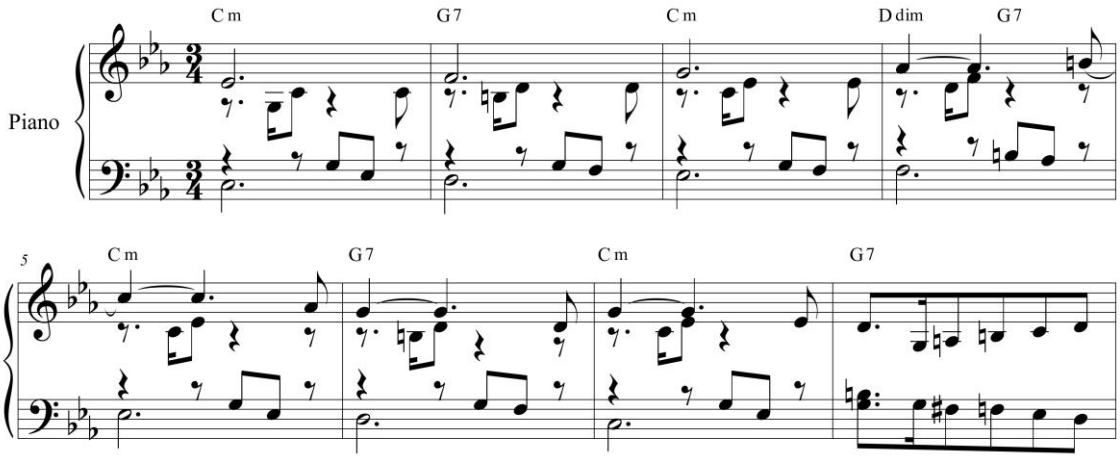



Figura 6 compases del 1 al 8 de la obra Artículo 8 del Código Civil por Sixto María Durán

Por otro lado, el uso de apoyaturas como notas de adorno en las obras de métrica ternaria.

### 5.1.7 Brumas:

Apoyaturas en la melodía:

En el compás 3 la nota B resuelve a A en el acorde de F

En el compás 5 la nota A resuelve a G en el acorde de G

En el compás 7 la nota A resuelve a G en el acorde de C

En el compás 8 la nota F resuelve a E en el acorde de C

(Ver anexo No.8)

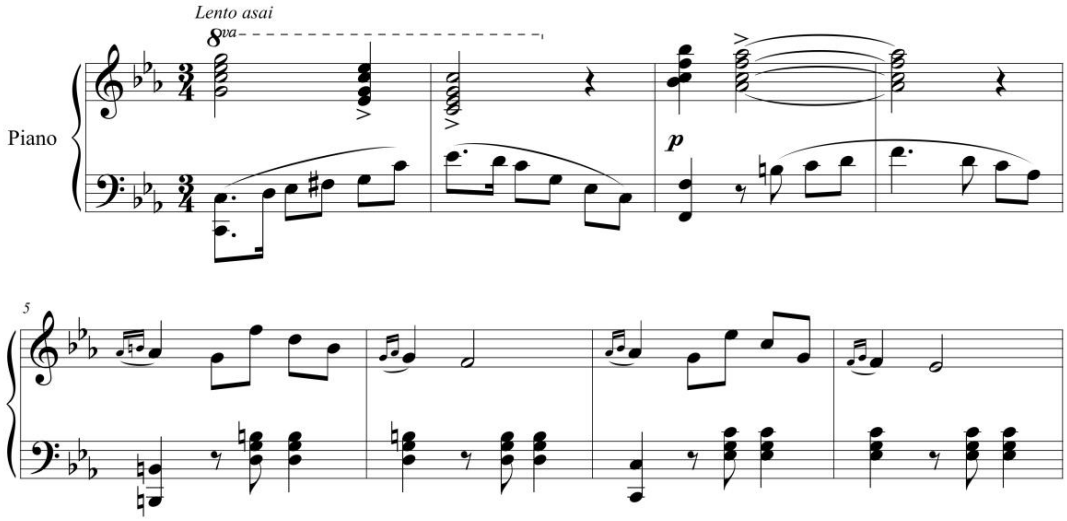



Figura 5: compases del 1 al 8 de la obra Brumas por Sixto María Durán

### 5.1.8 Recuerdos:

Apoyaturas en la melodía:

En el compás 9 y 11 la nota D resuelve a C en el acorde de C

En el compás 10 la nota D resuelve a C en el acorde de F

En el compás 12 la nota B resuelve a A en el acorde de F

En el compás 13 y 15 la nota B resuelve a A en el acorde de A

En el compás 14 y 16 la nota B resuelve a A en el acorde de D

En el compás 16 la nota G resuelve a F en el acorde de D-

(Ver anexo No.6)

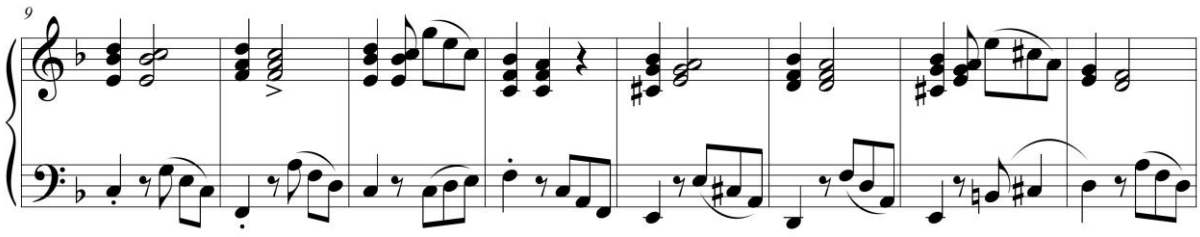



Figura 7. compases del 9 al 16 de la obra Recuerdos por Sixto María Durán

## 5.2 Armonía

Como fue explicado anteriormente el tratamiento de la armonía pentáfona, la creación de sus acordes y la resolución de ésta, daba como resultado la modulación por el quinto grado menor debido a la resolución de su séptima, de esta manera vemos en la mayor parte de la obra analizada el uso de este recurso, bien sea usado como cadencia o como modulación dentro de cada tema.

### 5.2.1 San Juanito:

Modulación pentáfona:

de A- a E- en los compases del 6 al 7.

(Ver anexo No.3)

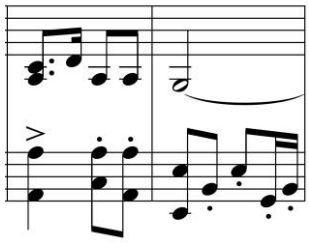


Figura 8 compases 6 y 7 de la obra San Juanito por Sixto María Durán

### 5.2.2 Brisas Andinas:

Modulación pentáfona:

de D- a A- en el compás 10 al 11

de A- a E- en el compás 14 al 15

(Ver anexo No.4)

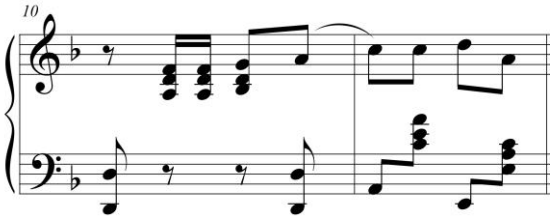


Figura 9 compases 10 y 11 de la obra Brisas Andinas por Sixto María Durán

### 5.2.3 Native Inca Dance:

Modulación pentáfona:

de D- a A- en el cuarto compás

de D- a A- del compás 8 al 9

de A- a E- en el compás 12

de D- a A- del compás 16 al 17

de A- a E- del compás 66 al 67

de E- a B- del compás 70 al 71

(Ver anexo No.1)

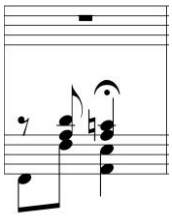


Figura 10 compas 4 de la obra Native Inca Dance por Sixto María Durán

### 5.2.4 Ñuca Llacta:

Modulación pentáfona:

de D- a A- del compás 4 al 5

de G- a D- en el compás 42

de C-a G- del compás 43 al 44

(Ver anexo No.2)

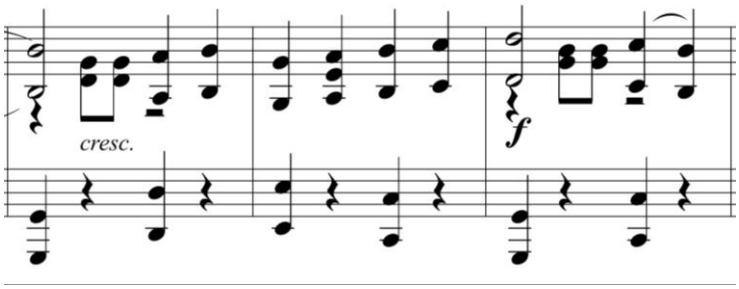



Figura 11 compases del 42 al 44 de la obra Ñuca Llacta por Sixto María Durán

El uso recurrente de los grados III, V, I, en relación a la armonía heptáfona, habiendo cierta ambigüedad producida por el quinto grado mayor en relación a melodías pentáfonas menores donde el quinto grado sería menor.

### 5.2.5 San Juanito

Los primeros dos compases la melodía tiene un G natural mientras en el segundo tiempo el acorde de E7 posee G#.

Se puede ver la secuencia III V I en los compases del 1 al 2 y del 5 al 6.

(Ver anexo No.3)

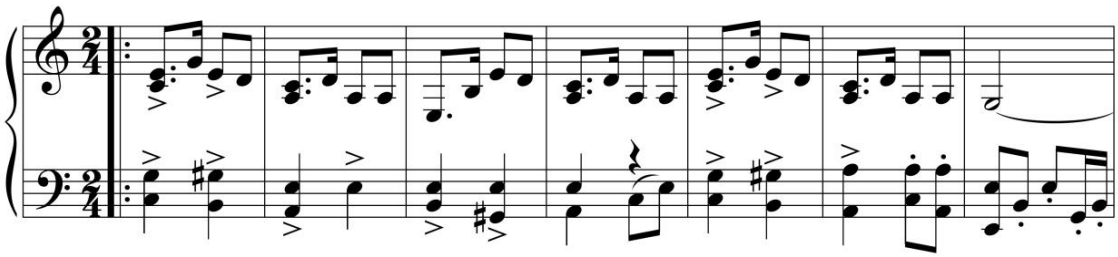


Figura 1: compases del 1 al 7 de la obra San Juanito por Sixto María Durán

### 5.2.6 Sumac Shungulla

En los compases del 4 al 8, la melodía está formada con la escala pentatónica de D- y en la armonía se puede ver en el compás 4, 5 y 6 la secuencia III, V, I-.

(Ver anexo No.5)

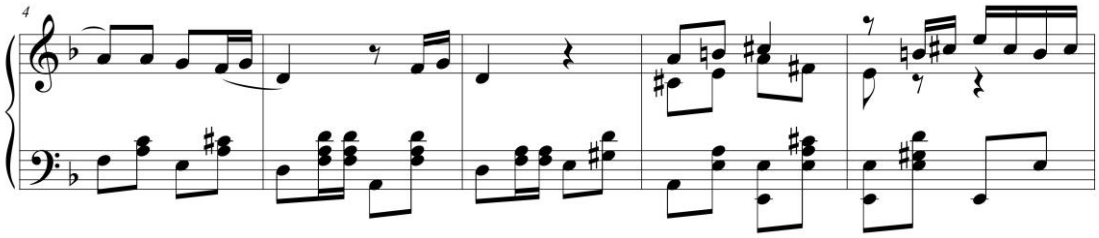


Figura 12 compases del 4 al 8 de la obra Sumac Shungulla por Sixto María Durán

### 5.2.7 Ñuca Llacta

En el compás 12 se puede ver los acordes III V que resuelven en el I del compás 13 (F A D-), del mismo modo en el compás 26 para resolver al 27.
(Ver anexo No.2)

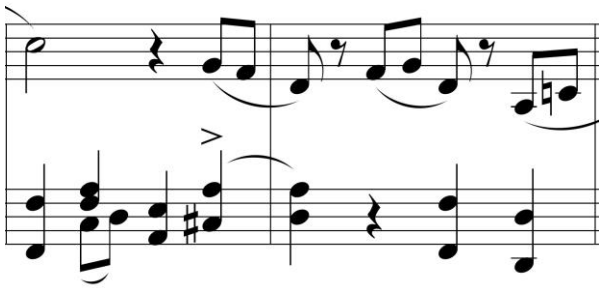


Figura 13 compases 12 y 13 de la obra Ñuca Llacta por Sixto María Durán

### 5.2.8 Recuerdos

La secuencia III V I se encuentra en los compases 18, 19 y 20
(Ver anexo No.6)

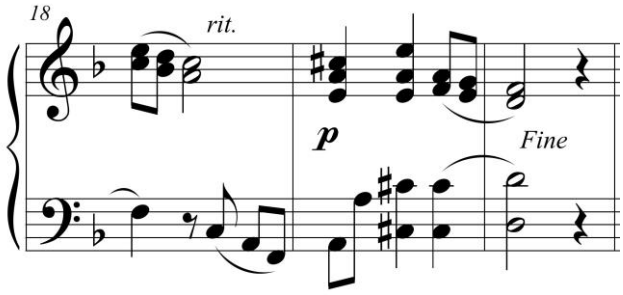



Figura 14 compases del 18 al 20 y 13 de la obra Recuerdos por Sixto María Durán

Uso constante de la relación I – V dentro de la propia tonalidad

## 5.3 Forma

Se muestra muy conservador en las formas clásicas debido a la periodicidad estructural en sus partes, frases y semi -frases.

### 5.3.1 Native Inca Dance

Intro – A – B – A – C – A coda

(Ver anexo No.1)

Tabla 2 Estructura Formal obra: Native Inca Dance

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO | |
| 2,3 | A | B |
| 4,5 | A | C |
| 6,7 | A | CODA |

### 5.3.2 Ñuca Llacta

Intro A – B

(Ver anexo No.2)

Tabla 3 Estructura Formal obra: Ñuca Llacta

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO(10) | |
| 1,2 | A | A |
| 3,4 | B | B |
| 5 | A | |

### 5.3.3 San Juanito

A - A’ – B - A’ – C – A – C - A’’

(Ver anexo No.3)

Tabla 4 Estructura Formal obra: San Juanito

| | | |
|---|---|---|
| 1,2 | A(4) | A'(4) |
| 3,4 | B(4) | A'(4) |
| 5,6 | C(4) | A(4) |
| | | |

### 5.3.4 Brisas Andinas

Intro A - B – A

(Ver anexo No.4)

Tabla 5 Estructura Formal obra: Brisas Andinas

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO | |
| 2,3 | A | REXPOINTRO |
| 4,5 | B | B |
| 6 | A | |

### 5.3.5 Sumac Shungulla

Intro A - B - C - B - A – CODA

(Ver anexo No.5)

Tabla 6 Estructura Formal obra: Sumac Shungulla

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO(2) | |
| 2,3 | A(14) | B(16) |
| 4,5 | C(10) | B(16) |
| 6,7 | A(14) | CODA(4) |

### 5.3.6 Recuerdos

A - B – A

(Ver anexo No.6)

Tabla 7 Estructura Formal obra: Recuerdos

| | |
|---|---|
| 1 | A(20) |
| 2 | B(16) |
| 3 | A(20) |

### 5.3.7 Artículo 8 del Código Civil

A – B – A

(Ver anexo No.7)

Tabla 8 Estructura Formal obra: Articulo 8 del Código Civil

| | |
|---|---|
| 1 | A(16) |
| 2 | B(16) |
| 3 | A(16) |

### 5.3.8 Brumas

A – A – B – B – A

(Ver anexo No.8)

Tabla 9 Estructura Formal obra: Brumas

| | | |
|---|---|---|
| 1,2 | A(28) | A(28) |
| 3,4 | B(16) | B(16) |
| | | |

## 5.4 Métrica

No existe cambios de compás en las obras y son binarios o ternarios.

**Native Inca Dance:** 2/4 (San Juanito)

(Ver anexo No.1)

**San Juanito:** 2/4 (San Juanito)

(Ver anexo No.3)

**Ñuca Llacta:** 2/2 (Fox Trot)

(Ver anexo No.2)

**Brisas Andinas:** 2/4 (Fox Trot)

(Ver anexo No.4)

**Sumac Shungulla:** 2/4 (FoxTrot)

(Ver anexo No.5)

**Recuerdos:** 3/4 (Pasillo)

(Ver anexo No.6)

**Artículo 8 del Código Civil:** 3/4 (Pasillo)

(Ver anexo No.7)

**Brumas:** 3/4 Brumas (Pasillo)

(Ver anexo No.8)

## 5.5 Ritmo

En las obras de métrica binaria predomina el uso de síncopas en semicorcheas y en cuanto al acompañamiento el uso de corcheas en función de la armonía, donde se hará uso de la raíz en la primera corchea y el resto del acorde en la segunda, en el caso de prolongarse el acorde por más tiempo, se procederá a reemplazar la siguiente corchea por la quinta y la siguiente nuevamente por el resto del acorde.

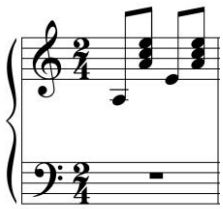


Figura 15 acompañamiento por corcheas

En el caso de la métrica ternaria existe una particularidad que se repite en todas sus obras que es la siguiente célula rítmica.

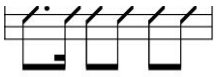


*Figura 16* patrón ritmo en obras

## 5.6 Resumen del Análisis

### 5.6.1 Armonía

Dentro de la armonía las relaciones más comunes fueron las que se muestran a continuación, indicando los grados tonales con números romanos.

- I- V-
- I- V
- III V I-
- I- V-(I-) V-(I-) etc.

### 5.6.2 Forma

En cuanto a la forma se obtuvo como resultado tres modelos básicos de sus composiciones, la primera una A-B-A con derivaciones, la segunda A-B-C-A posee una parte añadida además de las dos partes típicas de la canción y la tercera una forma rondó es decir (A – B – A – C – A – etc).

### 5.6.3 Melodía

Comúnmente se presentó la melodía pentáfona en la parte A o temas principales y heptáfona en las B o temas secundarios.

Por otro lado, los pasillos constan de armonía heptáfona mayor y menor y sus melodías principalmente están formadas por la escala menor natural, melódica o armónica.

### 5.6.4 Métrica

Dentro de las obras podemos ver los siguientes compases si es Fox Trot o san Juanito 2/4 y si es pasillo 3/4.

### 5.6.5 Ritmo

En compás binario: síncopas en semicorcheas y el patrón rítmico en corcheas en acompañamiento.

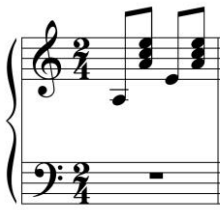


Figura 15: acompañamiento por corcheas

En compás ternario el uso de corcheas y figuraciones de mayor valor, patrón rítmico en acompañamiento como se indica a continuación.

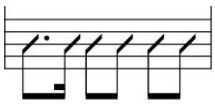


Figura 16: patrón rítmico en obras ternarias

### 5.6.6 Cadencias

Domina la modulación pentáfona y la cadencia V I; V I-.

# CAPITULO VI
# COMPOSICIONES

En este capítulo se presentan las composiciones, en primer lugar, dos de ellas compuestas bajo un modelo de la composición de Sixto María Durán, respecto a los resultados del análisis, y segundo, dos obras en las cuales se usan los recursos obtenidos como propuesta de innovación.

## 6.1 Modelo Sixto María Durán

### 6.1.1 FOX INCAICO 6 2

Es una obra compuesta con los recursos obtenidos tras el análisis de las obras de Durán, la forma está concebida al igual que la composición Native Inca Dance de Durán, es decir una introducción de 3 frases, una parte A, B C y coda. Por otro lado, las melodías de cada parte están construidas por pentafonía para realzar la sonoridad a la que principalmente se refiere todo el análisis, así como en la armonía el uso de la modulación pentáfona para mostrar variedad y la terminación de frases. Finalmente, la métrica fue 2/4 y el ritmo fue pensado en síncopas de semicorcheas junto al patrón rítmico de acompañamiento que se mostró en las conclusiones.

**FORMA:**

Tabla 10 Estructura Formal obra: Fox Incaico 6 2

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO | |
| 2,3 | A | B |
| 4,5 | A | C |
| 6,7 | A | B |
| 8,9 | CODA | |

**ARMONIA:**

Modulación pentáfona:

Compas 4,7, 9 y 19 de A- a E-

Compas 21 de D- a A- y de A- a E- al llegar al compás 22

Compas 23 de A- a E-

Compas 25 de F#- a C#-

Compas 27 de E- a A-

Compas 55 de B- a F#-

Compas 56 de C#- a G#-

**MELODIA:**

Escala Pentáfona:

Introducción, parte A y B pentafonía de A-

Parte C pentafonía de D-

Parte D pentafonía de G- en compases del 46 al 48 y pentafonía de D- en compases 49 al 54

**RITMO:**

Patrón rítmico de corcheas en el acompañamiento

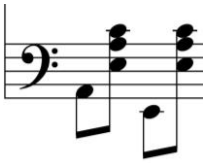


Figura 17 acompañamiento por corcheas

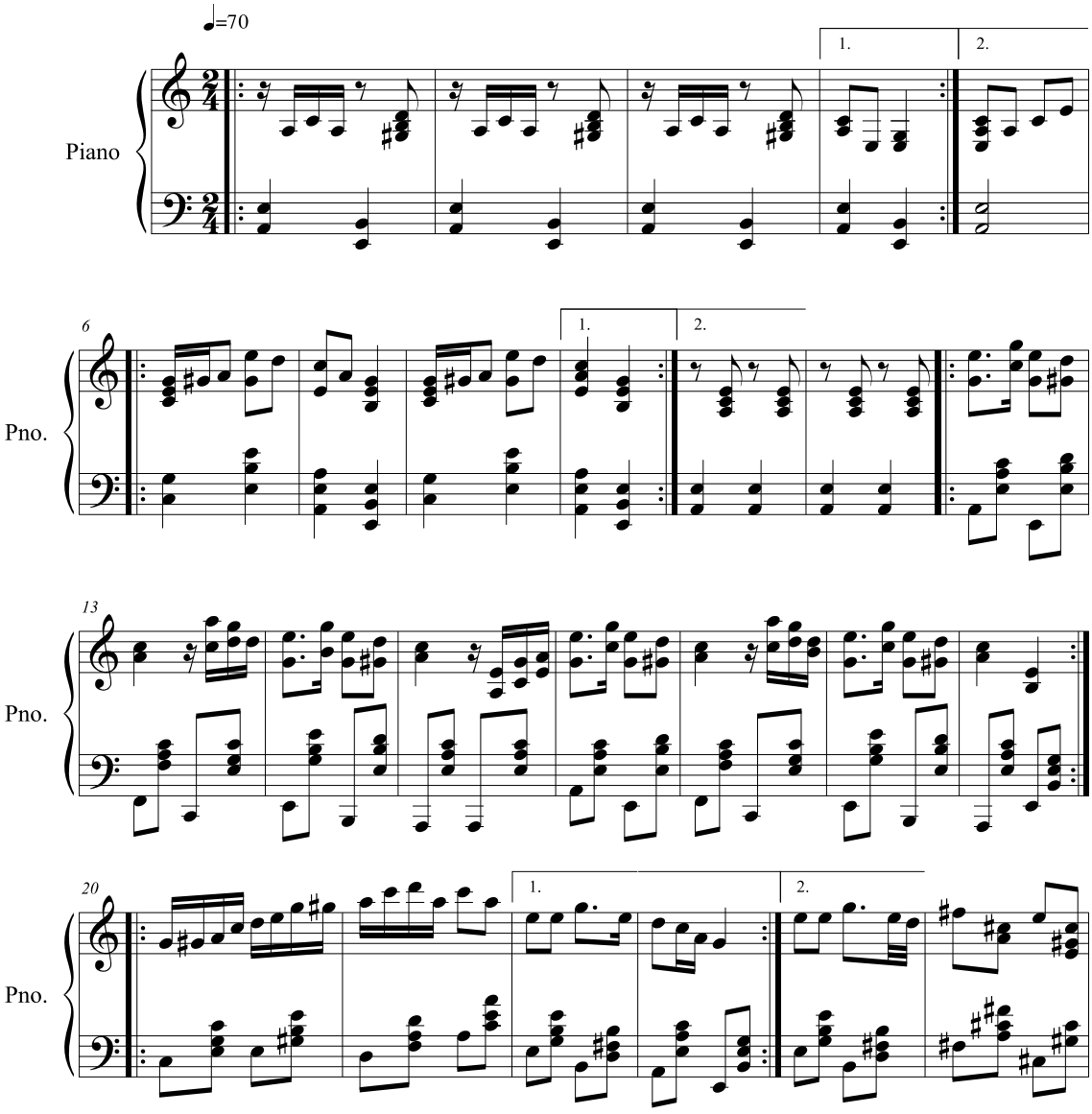
Ver link de audio en anexo 9.

Ver audio en cd #2.

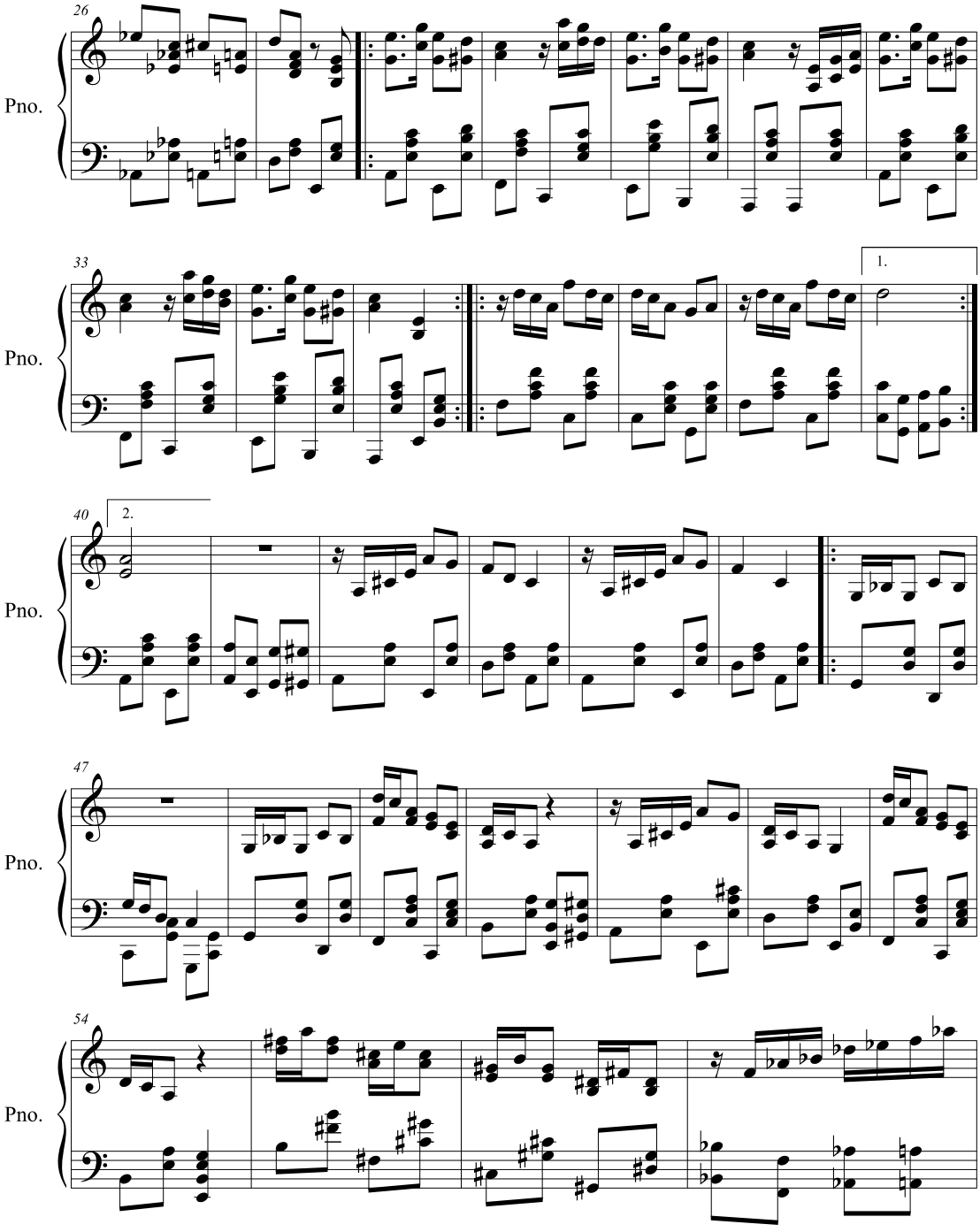
Score

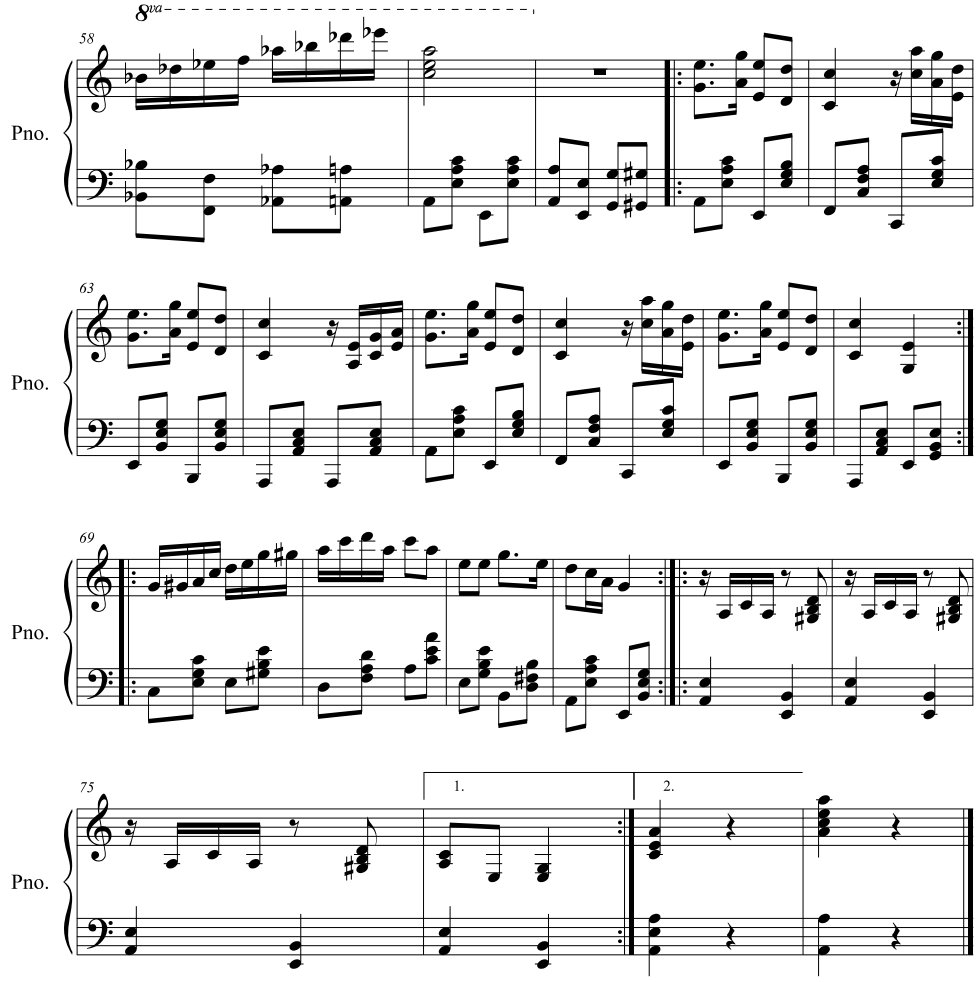
# FOXTROT 6 2

LUIS AULESTIA




©


26
Pno.
33
Pno.
1.
40
2.
Pno.
47
Pno.
54
Pno.


8va
58
Pno.
63
Pno.
69
Pno.
75
1.
2.
Pno.

### 6.1.2 Olvido (Pasillo)

La construcción de esta obra se realizó bajo el modelo de los pasillos analizados de Durán de métrica 3/4, en la cual se hace uso de armonía menor empleando la escala menor natural y armónica. Se puede evidenciar la construcción armónica de la obra en base a los grados I y V tal y como se ve en las obras; Artículo 8 del Código Civil y Recuerdos del compositor Sixto María Durán. Además de ello una modulación a su tonalidad paralela en la parte C es decir a G mayor y el uso recurrente del patrón rítmico en el pasillo expuesto en las conclusiones. Por otro lado, la melodía principal está formada con adornos de apoyaturas tomado de las conclusiones del análisis. Se puede evidenciar esto en los siguientes compases.

Apoyaturas de adorno:

Compás 4 y 8, C resuelve a B

Compás 11 D resuelve a C

Compás 13 C resuelve a B

Compás 17 A resuelve a G

Ver link de audio en anexo 9.

Ver audio en cd #2.

**Forma:**

Tabla 11 Estructura Formal obra: Olvido

| | |
|---|---|
| 1 | A |
| 2 | B |
| 3 | C |
| 4 | A |

**Ritmo**

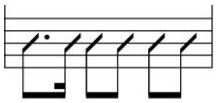


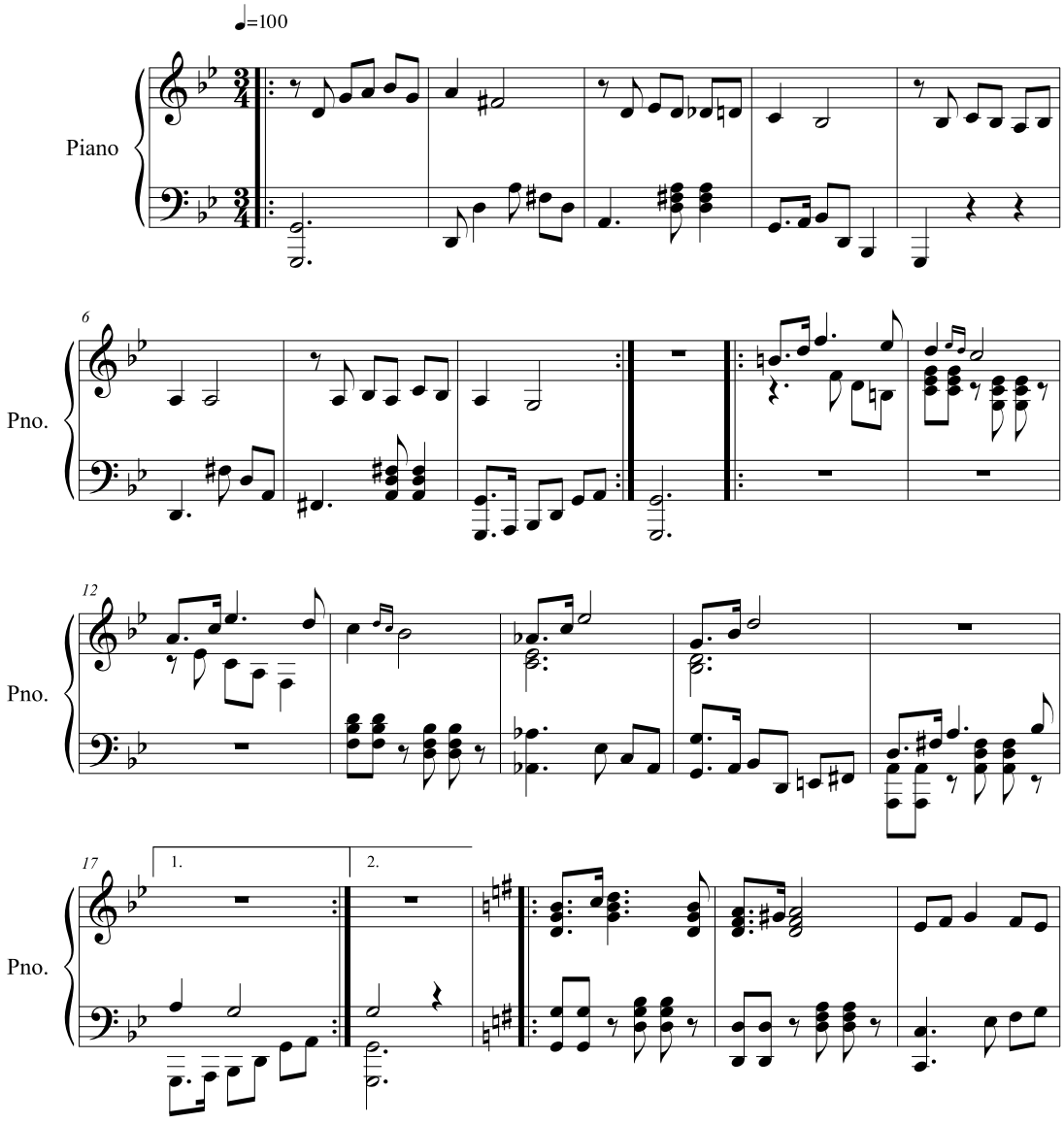
Figura 2: patrón rítmico en obras ternarias

Score

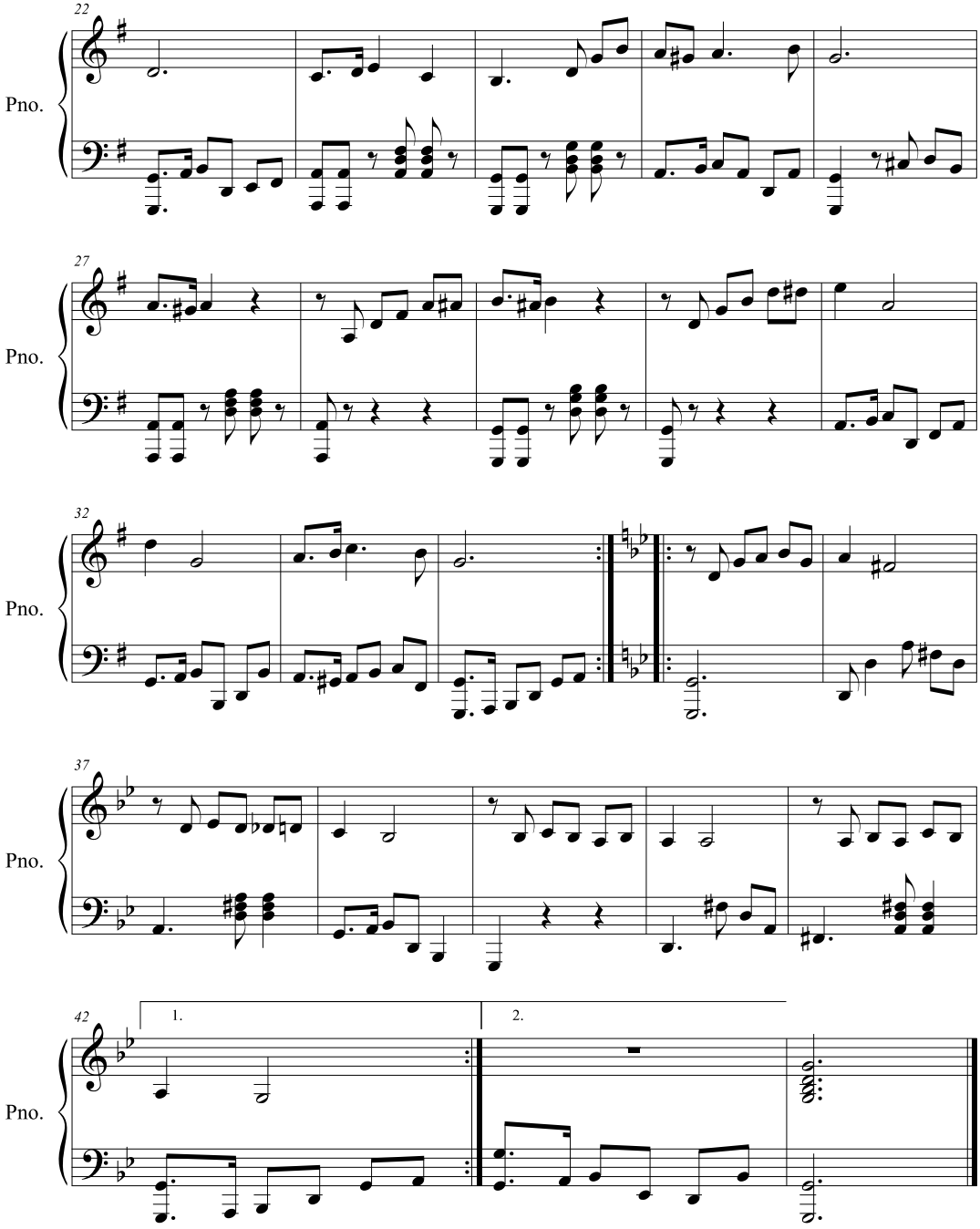
# Olvido

## Pasillo

Luis Aulestia




©


22
Pno.
27
Pno.
32
Pno.
37
Pno.
42
1.
2.
Pno.

## 6.2 PROPUESTA

### 6.2.1 1947

Esta obra está construida en dos partes, la primera a ritmo de yaraví con una introducción que ocupa acordes de novena y oncena, los cuales mantienen el mismo esquema durante toda la primera forma, cabe resaltar que dichos acordes no son los que usa Durán en sus obras, más las relaciones armónicas son iguales a los de sus obras como la modulación pentáfona que se evidencia en la introducción al modular de E- a B-.

En cuanto a la melodía se emplea el uso de pentafonía:

Del compás 9 al 13 escala pentatónica de E-

17 al 21 la escala pentatónica de A-

24 al 29 escala pentatónica de C que resuelve el A- en el compás 29

En cuanto a la segunda parte pertenece a un san Juanito con ritmo sincopado en semicorcheas que inicia en el compás 33, en él se puede evidenciar la pentafonía y dos cadenas de modulación pentáfona, la primera inicia en A- y termina en C#- en el compás 40, y la segunda del compás 41 al 44 la cual empieza en D- y termina en E- para tomarlo como quinto grado de la tonalidad de A-, del mismo modo se vuelve a hacer uso de la modulación pentáfona que existe de manera cadencial en el compás 57 al 58 de A- a E-. La melodía creada en el compás 62 al 69 está pensada en el modo E dórico la cual resuelve en el compás 69 a la tonalidad de B- por modulación pentáfona, para de esta manera desarrollar un contrapunto libre hasta el compás 80. Finalmente, se re expone el tema y la introducción del yaraví.

Ver link de audio en anexo 9.

Ver audio en cd #2.

**Forma:**

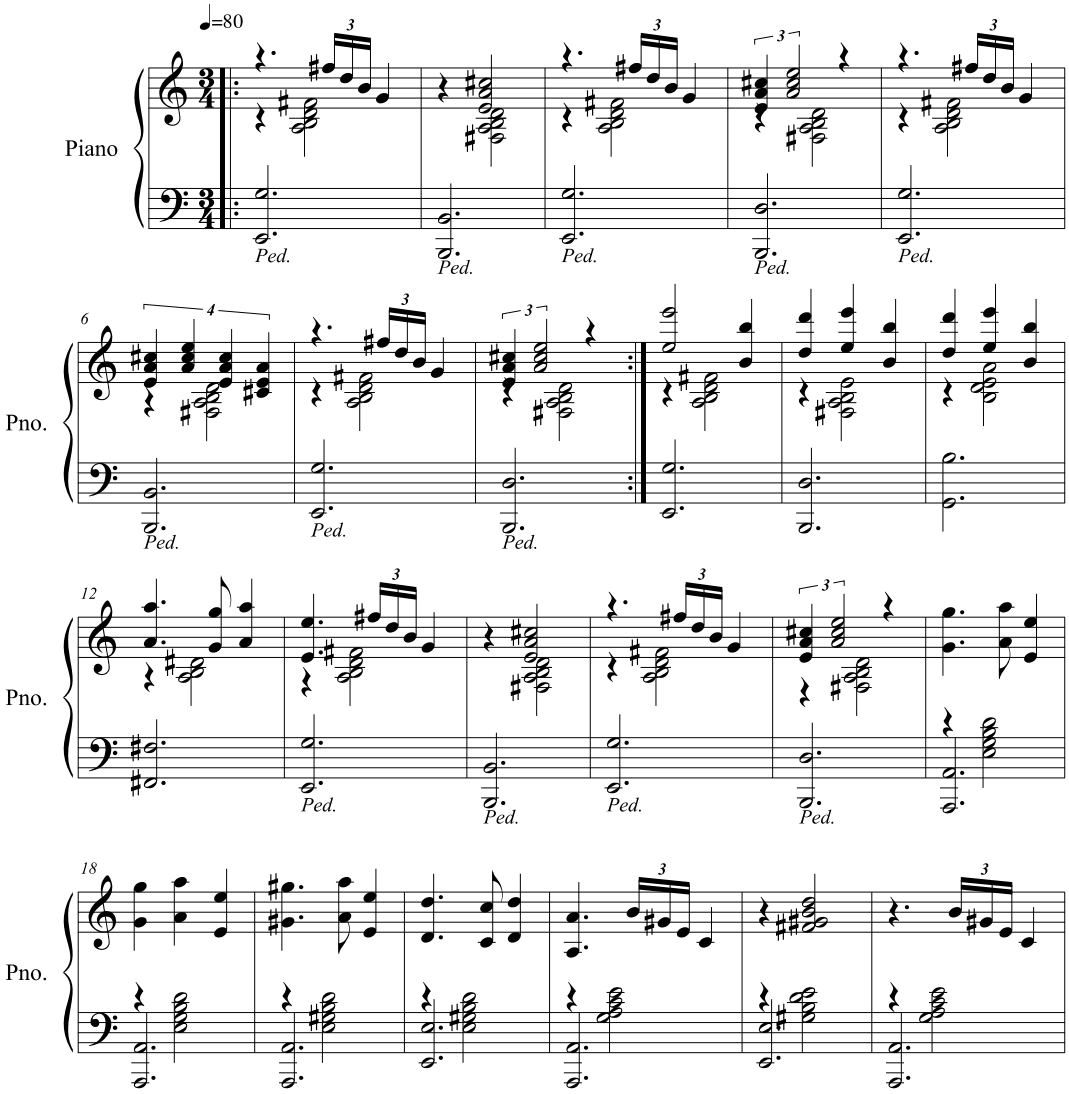
Tabla 12 Estructura Formal obra: 1947

| A | | B | | A |
|---|---|---|---|---|
| | | | | |

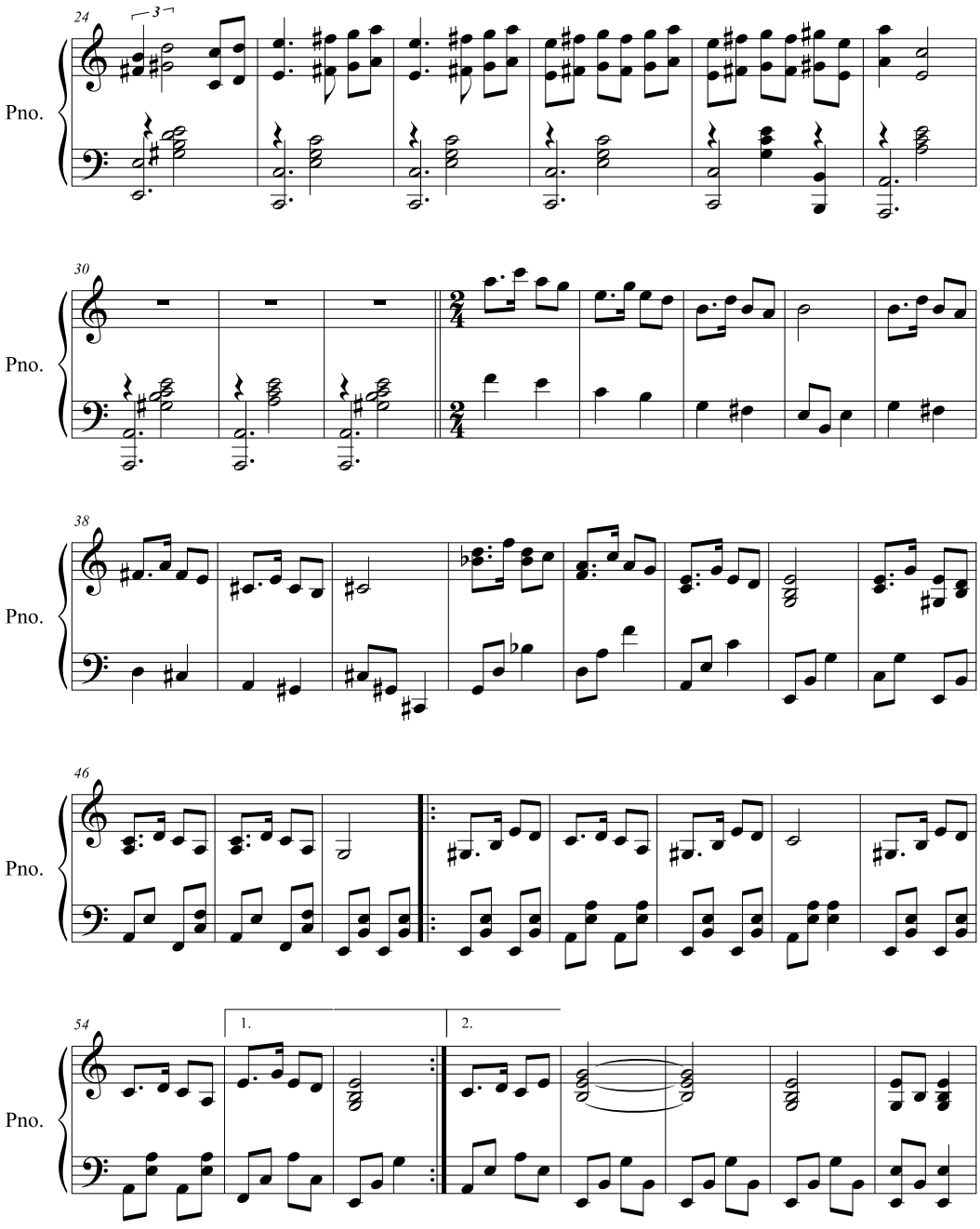
Score

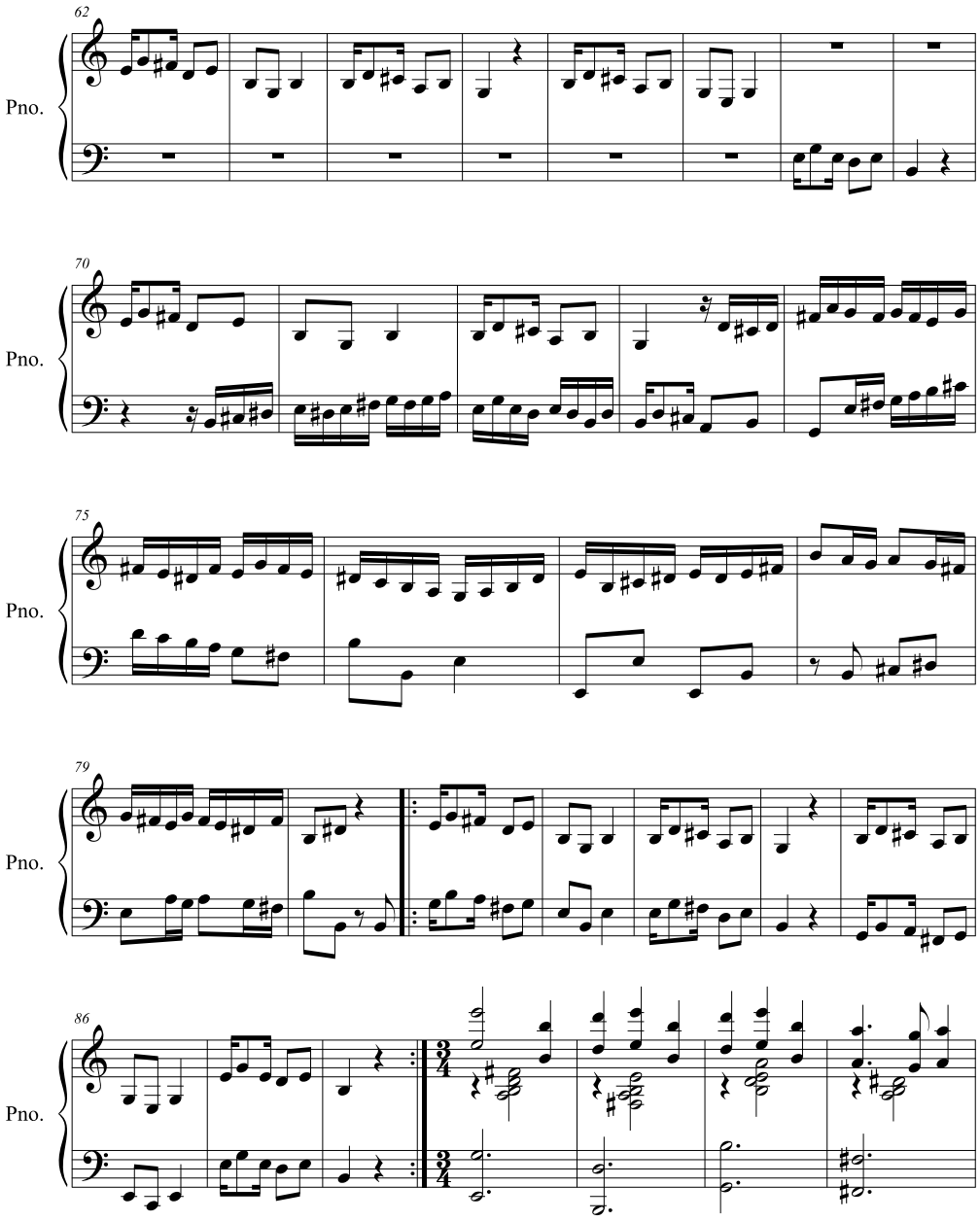
# 1947

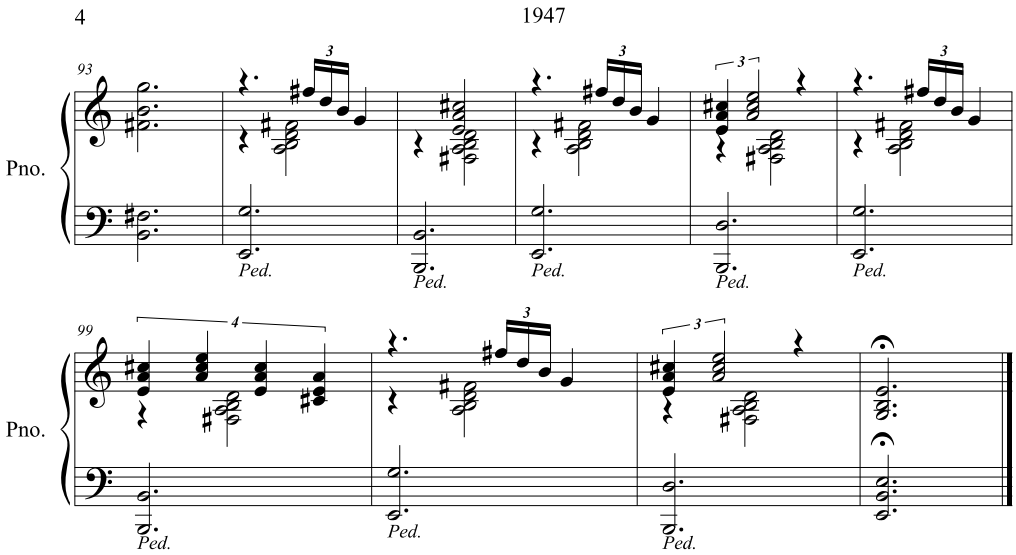
Luis Aulestia




©


24
3
Pno.
30
Pno.
38
Pno.
46
Pno.
54
1.
2.
Pno.


62
Pno.
70
Pno.
75
Pno.
79
Pno.
86
Pno.


4
1947
93
Pno.
Ped.
99
Pno.
Ped.

### 6.2.2 LEYENDA

Esta es una obra en la que se hace uso de todos los elementos que se obtuvieron como resultado del análisis, para ello la obra está dividida en 5 obras, en las cuales se puede observar en 4 de ellas el uso de pentafonía tanto en sus relaciones armónicas, así como en las melodías y en la otra un trato de armonía heptáfona como lo hace Durán en sus pasillos.

La primera obra inicia con una introducción a ritmo de yaraví escrita en 3/4 donde la armonía hace un juego entre A- ocupando modulación pentáfona a E- y A- a su quinto grado E7, en el compás 17 al 32 se usó heptafonía manteniendo la base rítmica del inicio para así dar paso en el compás 33 a una melodía pentáfona en A- donde se evidencia la cadencia III V I- de A- en los compases 35 al 40 para así concluir con una modulación pentáfona de A- a E- en el compás 42 al 43, finalmente se re expone la introducción.

En la segunda obra tenemos una introducción como las de los Foxtrot que se analizaron, con un juego armónico muy parecido al de la primera parte, es decir A- que modula por pentafonía a E- y A a E7 para así dar paso del compás 71 al 74 a heptafonía como puente para los compases 75 al 78 usar una melodía pentáfona de A- la cual culmina con una modulación pentáfona a E- en el compás 80, a continuación se da un desarrollo del tema del compás 81 al 89 donde al inicio se hace la misma relación armónica de la introducción en A- y en 85 en D- la cual culmina en el compás 89 con una modulación pentáfona a E-, concluyendo con la re exposición del tema.

La tercera obra es un pasillo que usa el mismo formato y ritmo sacado de las conclusiones, además de una melodía similar a las de los pasillos de Durán por el uso de notas de apoyatura, en la parte A hay que resaltar la modulación pentáfona que se da en el compás 98 al 100 de A- a E- donde se antepone el V7 de E- es decir A- B7 E-, por otro lado una vez modulado a E- aparece E7 para regresar a A- en el compás 104. En la parte B se desarrolla en F mayor y al final da paso al V7 de A- para re exponer nuevamente el tema principal.

La cuarta obra fue pensada en pentafonía y notas de la escala menor armónica, en este caso las relaciones de acordes fueron pensadas por modulación pentafona pero antes de llegar a la nueva tonalidad se antepuso un II, V o un VIIdis, V como se puede evidenciar del compás 132 al 133 donde la modulación pentáfona es de A- a E- pero antes del E- se agregó F#- B7 quedando A- F#- B7 E-, en el compás 134 al 135 A#dis F#7 que resuelve a B- y prosigue con una cadencia III V I- para llegar a E- que modulara pentafónicamente a B- en el compás 138, en el compás 140 se copia el mismo modelo pero esta vez en F# para después dar paso en el compás 149 a una melodía pentafona en A-, finalmente se re expone todo el tema y culmina con una resolución por modulación pentafónica de F#- a B-.

La última obra inicia con una introducción en D- como V grado de G- pentatónico que se presenta en el compás 171 como presentación del tema para ir a C- pentatónico en el compás 175 el cual permitirá regresar a G- por modulación pentáfona en el compás 179, en el compás 181 se da un desarrollo y modula a C- en el compás 184, a D- en el compás 188 y a A- en el compás 191, se procede a una reexposición de todo el tema y culmina del compás 239 al 241 por modulación pentáfona de G- a D-.

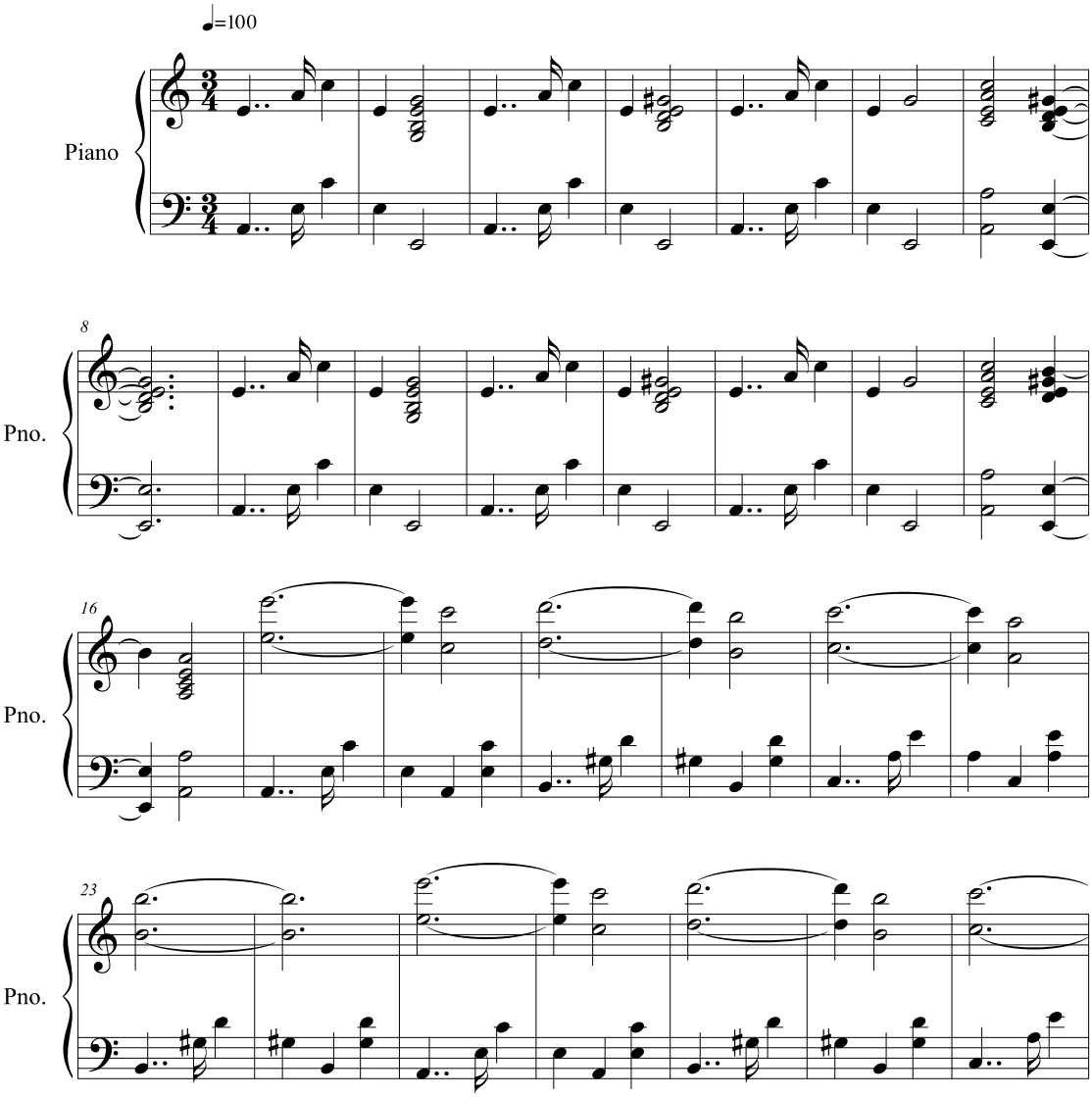
Ver link de audio en anexo 9.

Ver audio en cd #2.

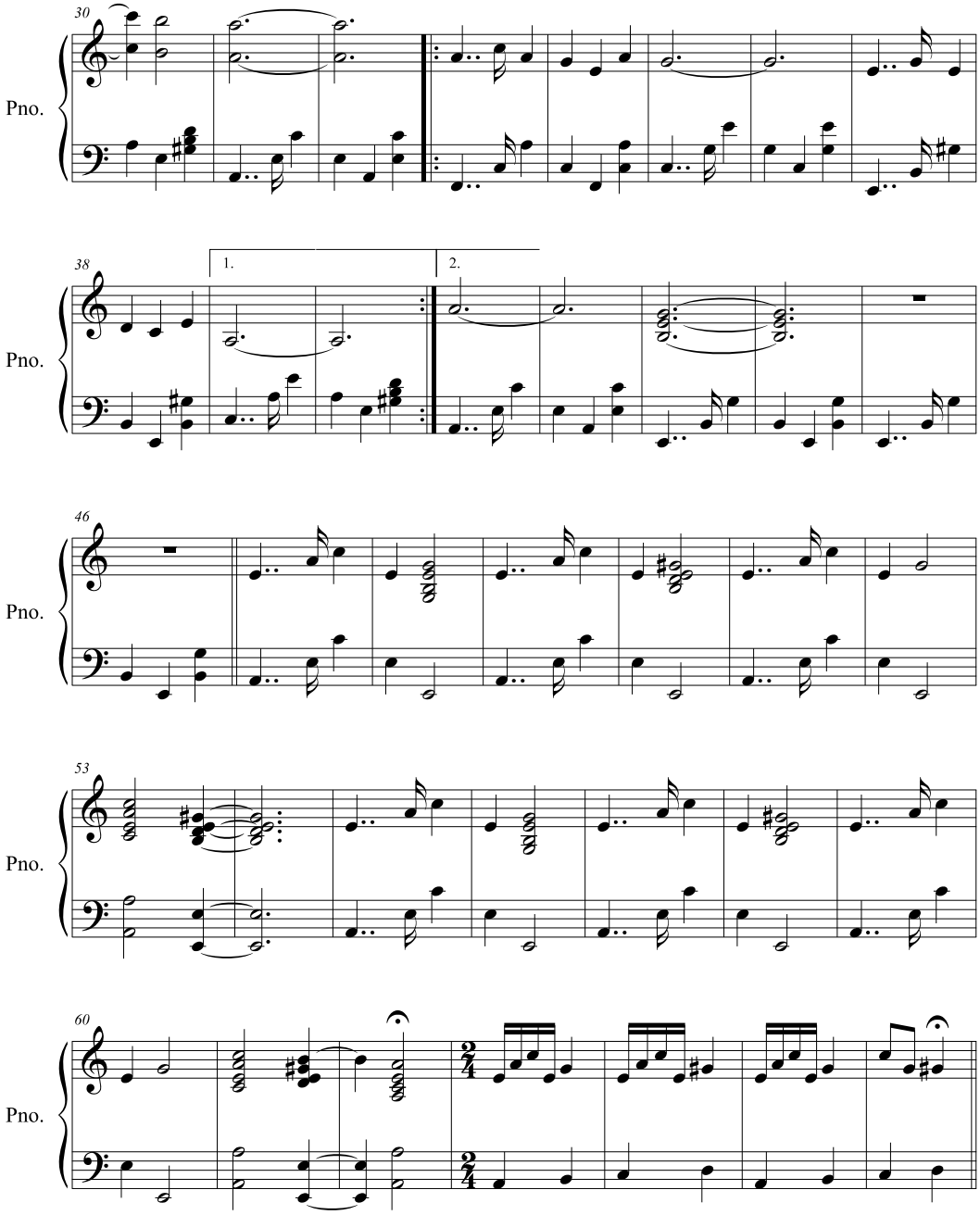
Score

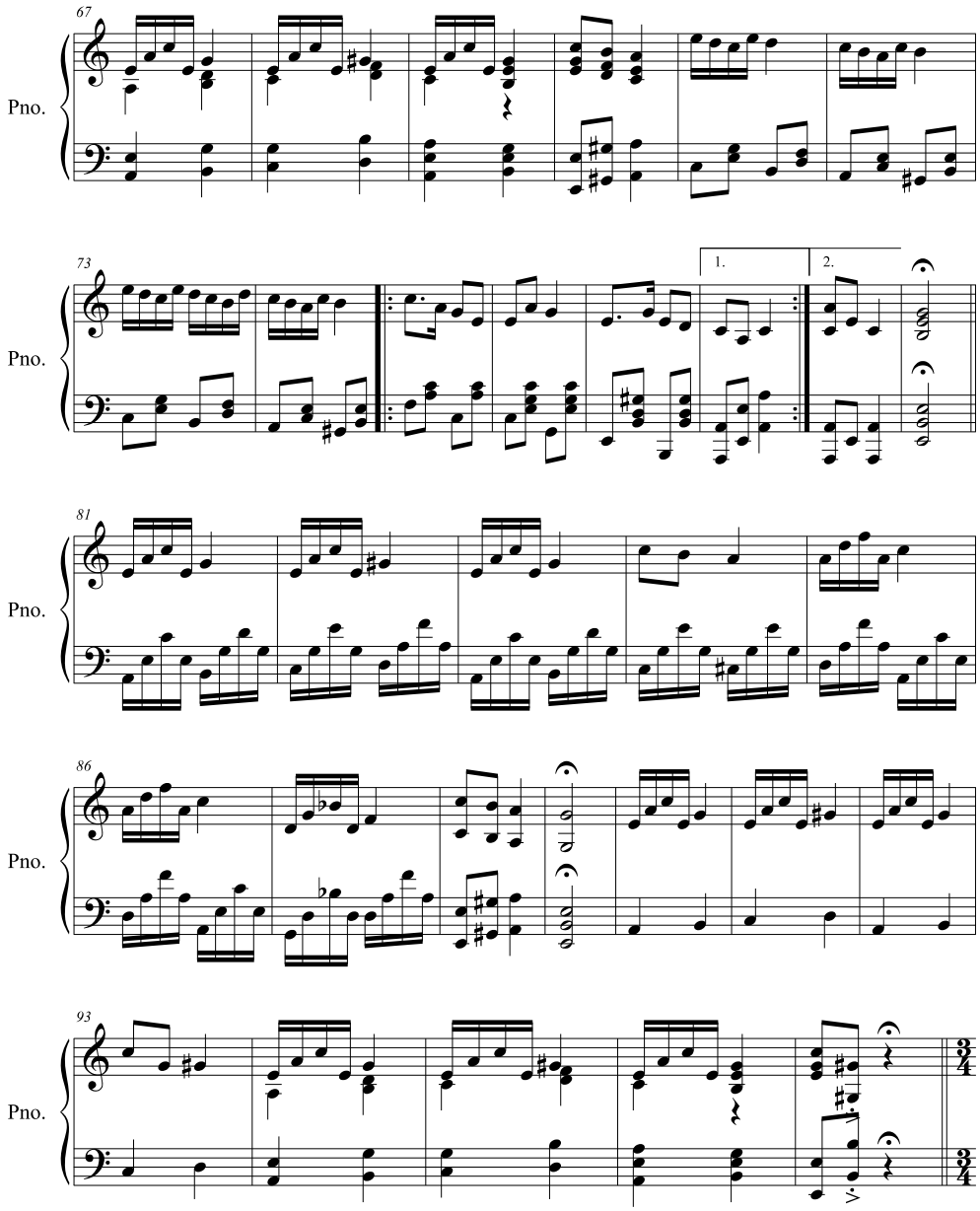
# Leyenda

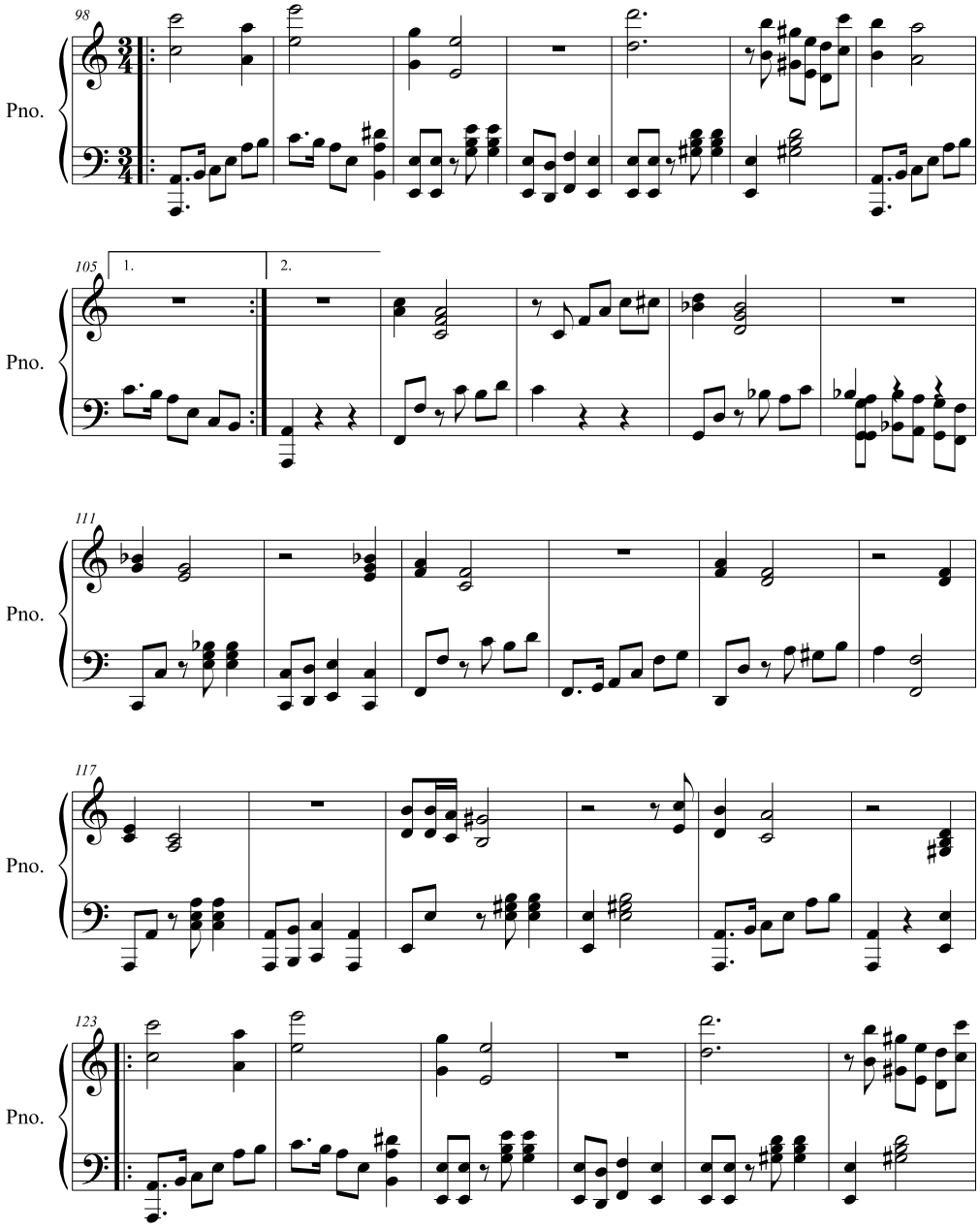
Luis Aulestia

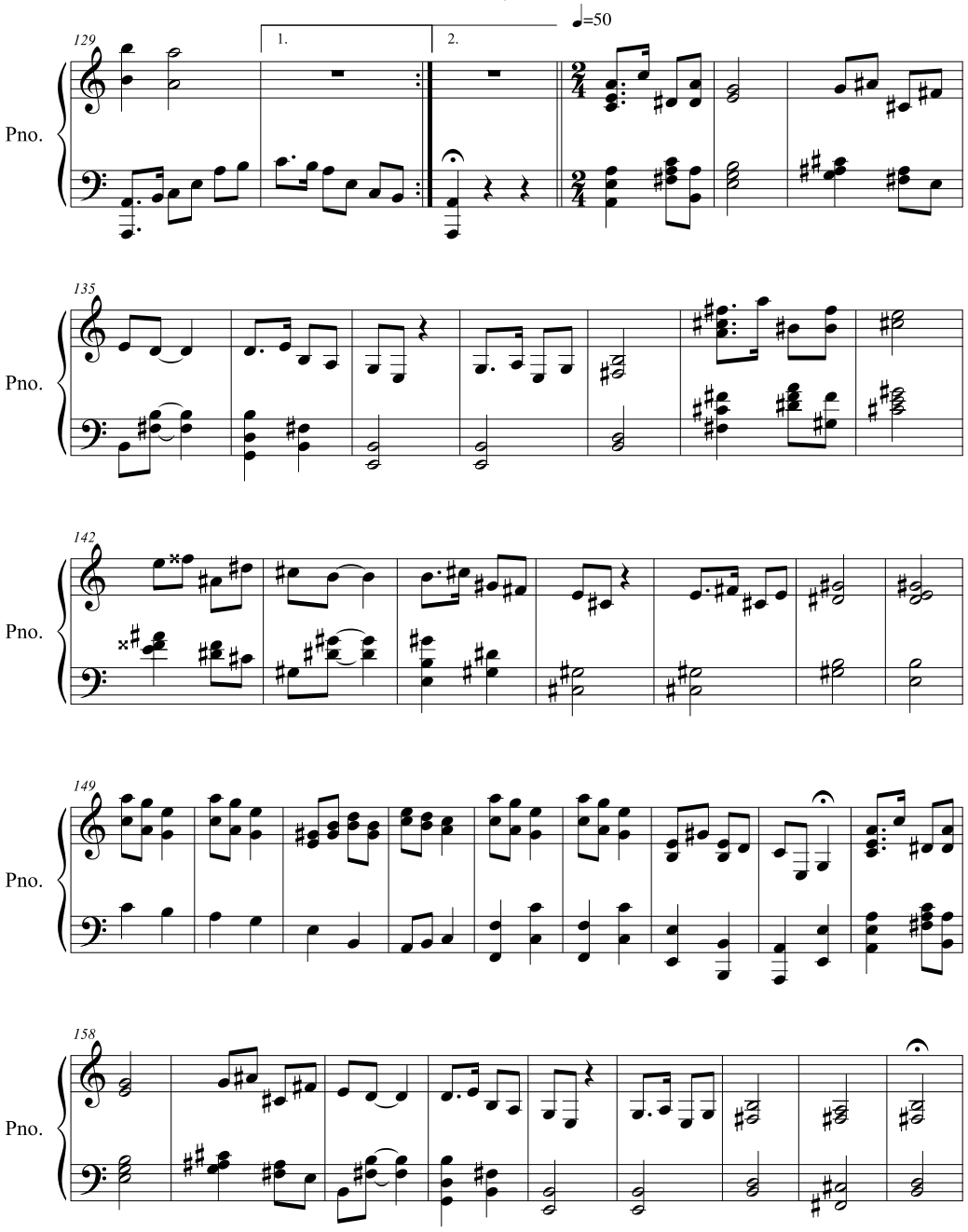


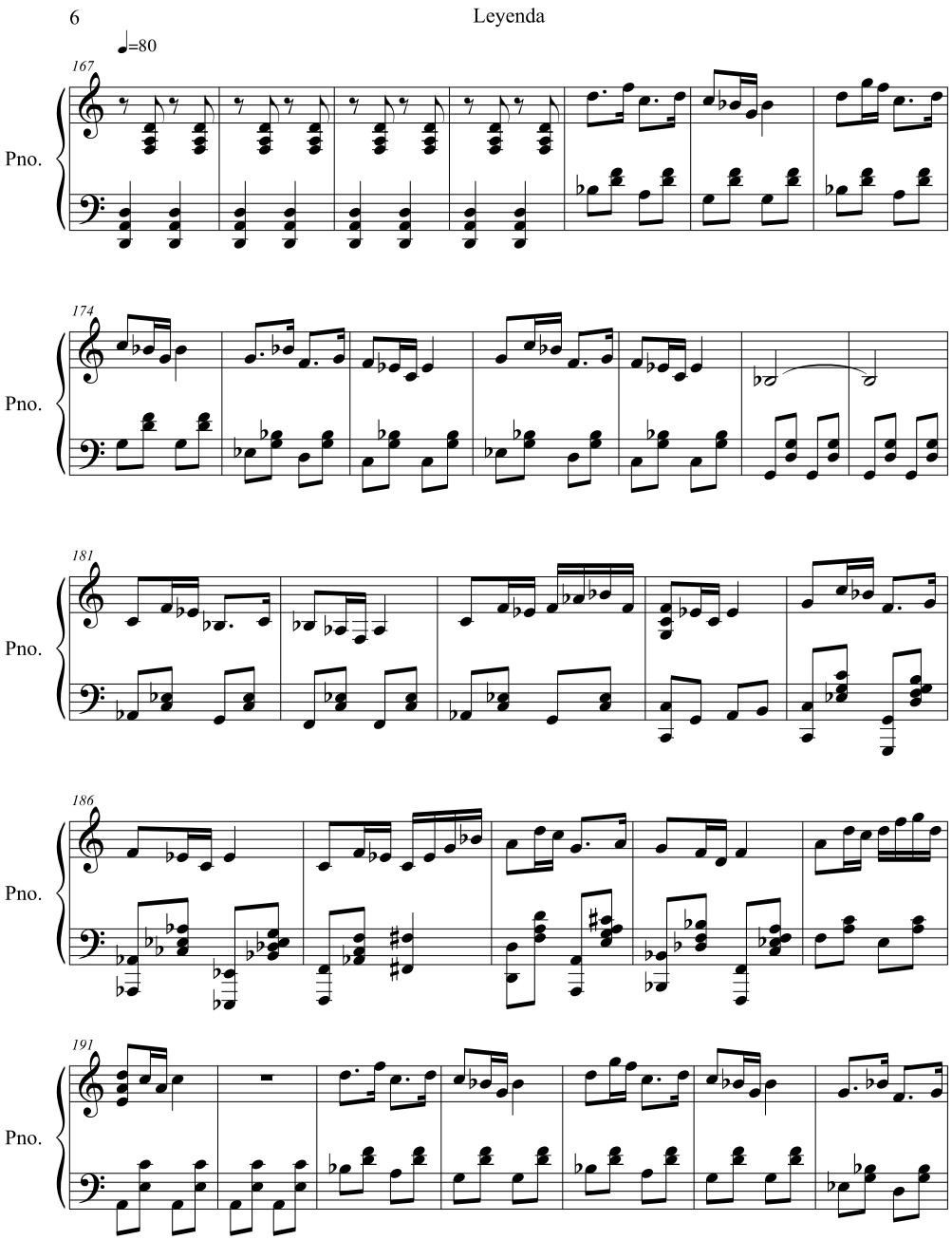

©

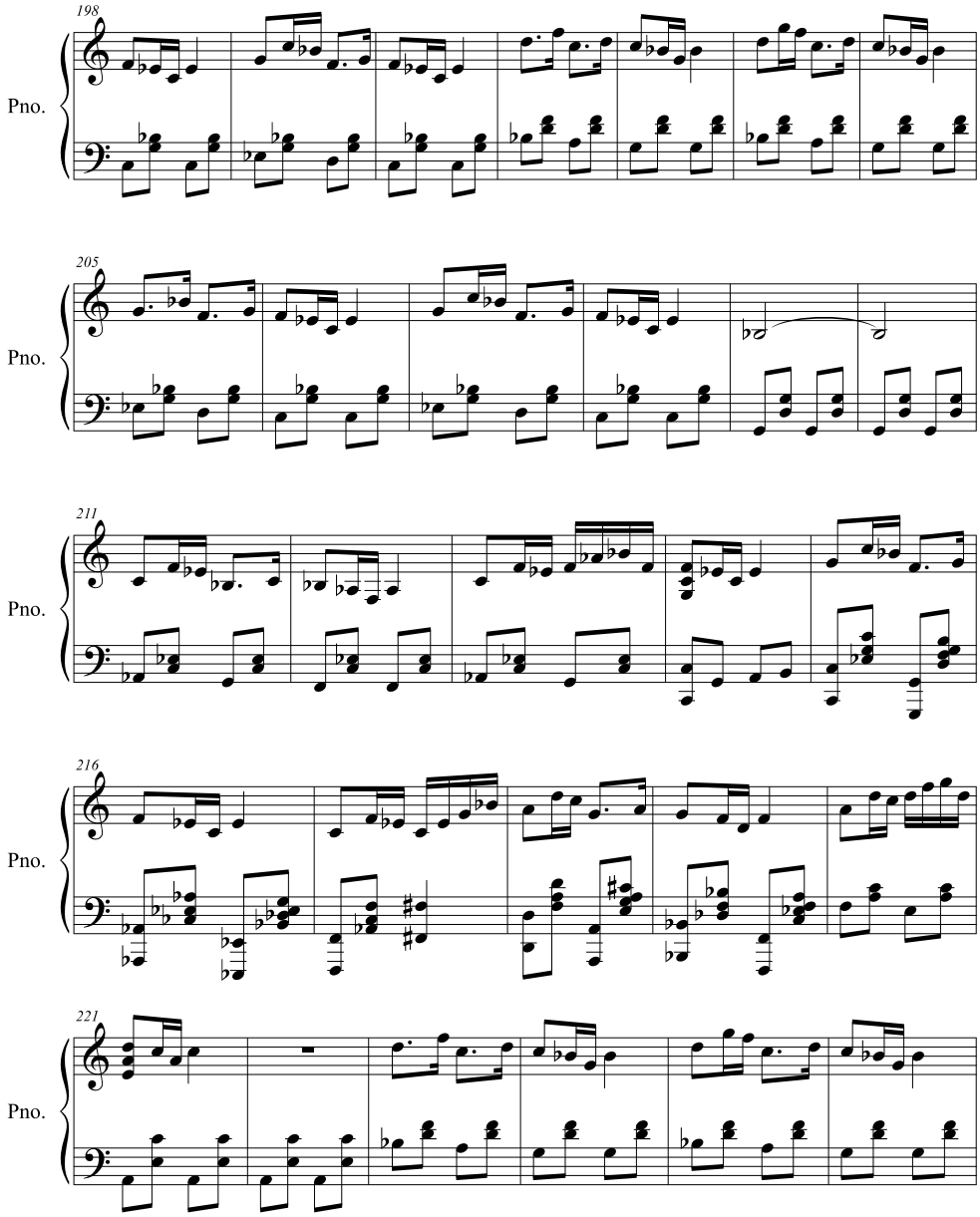

30
Pno.
38
1.
2.
Pno.
46
Pno.
53
Pno.
60
Pno.

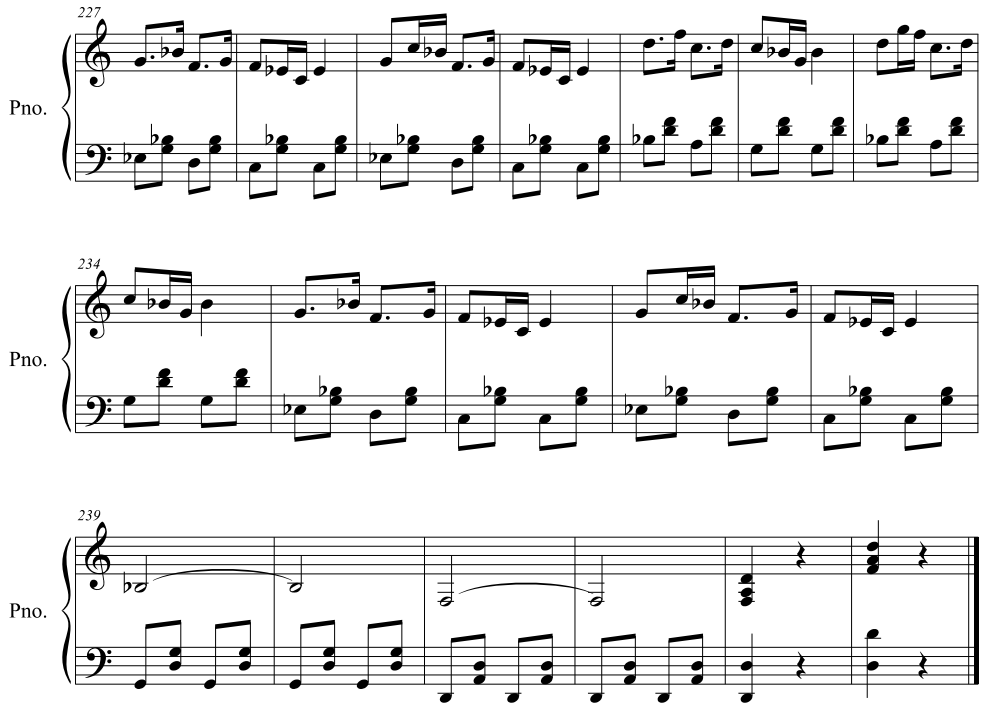

67
Pno.
73
Pno.
1.
2.
81
Pno.
86
Pno.
93
Pno.


98
Pno.
105
1.
2.
Pno.
111
Pno.
117
Pno.
123
Pno.


129
1.
2.
♩=50
Pno.
135
Pno.
142
Pno.
149
Pno.
158
Pno.


6
Leyenda
♩=80
167
Pno.
174
Pno.
181
Pno.
186
Pno.
191
Pno.


198
Pno.
205
Pno.
211
Pno.
216
Pno.
221
Pno.


227
Pno.
234
Pno.
239
Pno.

# CAPITULO VII
# CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

- El trabajo realizado ha abierto campo y una visión respecto a los resultados de análisis, ha permitido encontrar los elementos estilísticos y técnicos de la obra de Sixto María Durán, dentro de la forma, armonía y melodía que es más recurrente en las obras analizadas, como el tratamiento de la pentafonía, tanto armónica como melódicamente y su vinculación con la armonía tradicional europea. Estos recursos hacen de su obra de carácter nacional al ser entendidos desde un ámbito indígena y europeo.
- Se logró realizar cuatro composiciones. Dos de ellas en base al modelo obtenido de los resultados del análisis y otras dos en base a experimentación como propuesta innovadora y contemporánea, haciendo uso de tensiones que formen parte de la pentafonía o de tonalidades vecinas respecto a la modulación pentáfona, además de ello, el cambio de métricas tanto en los compases como en las melodías, así como el cambio de tiempo.
- Se logró un mejor análisis de las obras de Durán, previo el estudio de varios artículos escritos por otros compositores nacionalistas como Pedro Pablo Traversari, o Luis Humberto Salgado.
- El estudio de las obras de Durán ha permitido entender de mejor manera no solo los recursos de su obra, sino de mucha música del Ecuador que funciona similar, que gracias al análisis es ahora más fácil de asimilar y poseer un mejor entendimiento en el campo musical.
- Se recomienda el estudio de modelos de la armonía pentáfona que ya han sido empleados por otros compositores como Debussy, Ravel, Bela Bartok, Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara que ayuden a crear un mayor lenguaje musical nacionalista ecuatoriano.
- Se recomienda además, el estudio de la música aborigen de distintas regiones del Ecuador, así como los estudios y obras realizadas por otros músicos que ya lograron mayores avances en el tema.

# REFERENCIAS


Guerrero, P; Wong, K. (1994). Corsino Durán Carrión. Quito: Imprenta Municipal.

Guerrero, P. (2014). Sixto María Durán: El Compositor de la Tierra Sagrada (1875-1947). Soy Música Ecuador. Recuperado desde: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto- maria-duran-compositor-de-la_1705.html

Michael Rander (2003). Harvard Diccionario de Música. Cambridge: Belknap Press.

Durán, Sixto. (1987). Música Ecuatoriana. Opus: Revista del Banco Central del Ecuador. Revista No.16. Quito: Editorial del Banco Central del Ecuador.

Muñoz, Juan. (1989). Opus: Revista del Banco Central del Ecuador. Revista No. 35. Quito: Editorial del Banco Central del Ecuador.

Mullo, Juan. (1987). Opus: Revista del Banco Central del Ecuador. Revista No. 17. Quito: Editorial del Banco Central del Ecuador.

Grout, Donald J. (1960). Historia de la Musica. Nueva York: Norton.

Pérez, R. (s/f). Sixto María Durán Cárdenas. Rodolfo Pérez Pimentel: Diccionario Bibliográfico del Ecuador. Recuperado desde http://www.diccionariobiograficoecuador.com/index.php

Piston, Walter. (1941). Armonía. Madrid: Spanpress Universitaria.

De la Motte, Diether. (1988). Armonía. Barcelona: Idea Books, S.A.

Tchaikovsky, Pyotr. (1983). Tratado de Armonía. Brighton, MA: Carousel Publushing Corp.

Korsakov, Rimsky. (1947). Tratado Práctico de Armonía. Morellos S.A Artes Gráficas: Buenos Aires.

Salgado, Luis. (1968). Texto de Armonia. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Durán, Sixto María, (s/f). Apuntes Armonia Tradicional. Quito: manuscrito

Ulanowsky, A. (1988). Beerkle: Harmony. Boston: Beerkley College Press.

Diccionario bibliografico Recursostic (2016). Recuperado desde: http://recursostic.educacion.es/artes/mos/version/v1/glosario.php?PHPSESSID=hps901h3t81hnap6f9v1g5h1i0

## GLOSARIO DE TERMINOS

- **Atonalidad:** Forma de organización sonora en la que se emplean los doce grados de la escala cromática sin ningún tipo de jerarquía, es decir, todos tienen igual importancia (Recursostic, 2016)
- **Modalismo:** Una escala musical es una serie ordenada de sonidos —a partir de una primera y última nota del mismo nombre, que dan nombre a la escala— entre los que se mantienen unos determinados intervalos musicales, que dan nombre al tipo de escala. (Recursostic, 2016)
- **Modulación:** Movimiento armónico desde una tonalidad a otra diferente, en el transcurso de una composición. (Recursostic, 2016)
- **Escala:** Sucesión de sonidos con una estructura concreta, es la base estructural de toda expresión musical. (Recursostic, 2016)
- **Acorde:** Combinación de tres o más sonidos que suenan simultáneamente. (Recursostic, 2016)
- **Forma musical:** designa tanto una estructura musical como una tradición de escritura (Recursostic, 2016)
- **Motivo musical:** es una breve figura melódica o rítmica, de diseño característico, que ocurre una y otra vez en una composición o sección, como elemento unificador. (Recursostic, 2016)
- **Pentafonía:** Una escala pentatónica, pentafónica o pentáfona en música es una escala o modo musical constituido por una sucesión de cinco sonidos, alturas o notas diferentes dentro de una octava. (Recursostic, 2016)
- **Grados tonales:** Lugar que ocupa cada una de las notas de una escala perteneciente a una tonalidad concreta. Hay siete grados, tantos como notas musicales. (Recursostic, 2016)
- **Armonía:** Dimensión vertical de la música. Estudia la combinación de sonidos simultáneos llamados acordes. Disciplina que estudia la formación y relación entre acordes. (Recursostic, 2016)
- **Melodía:** Sucesión de sonidos con alturas, intensidades y duraciones variables (Recursostic, 2016)

# ANEXOS

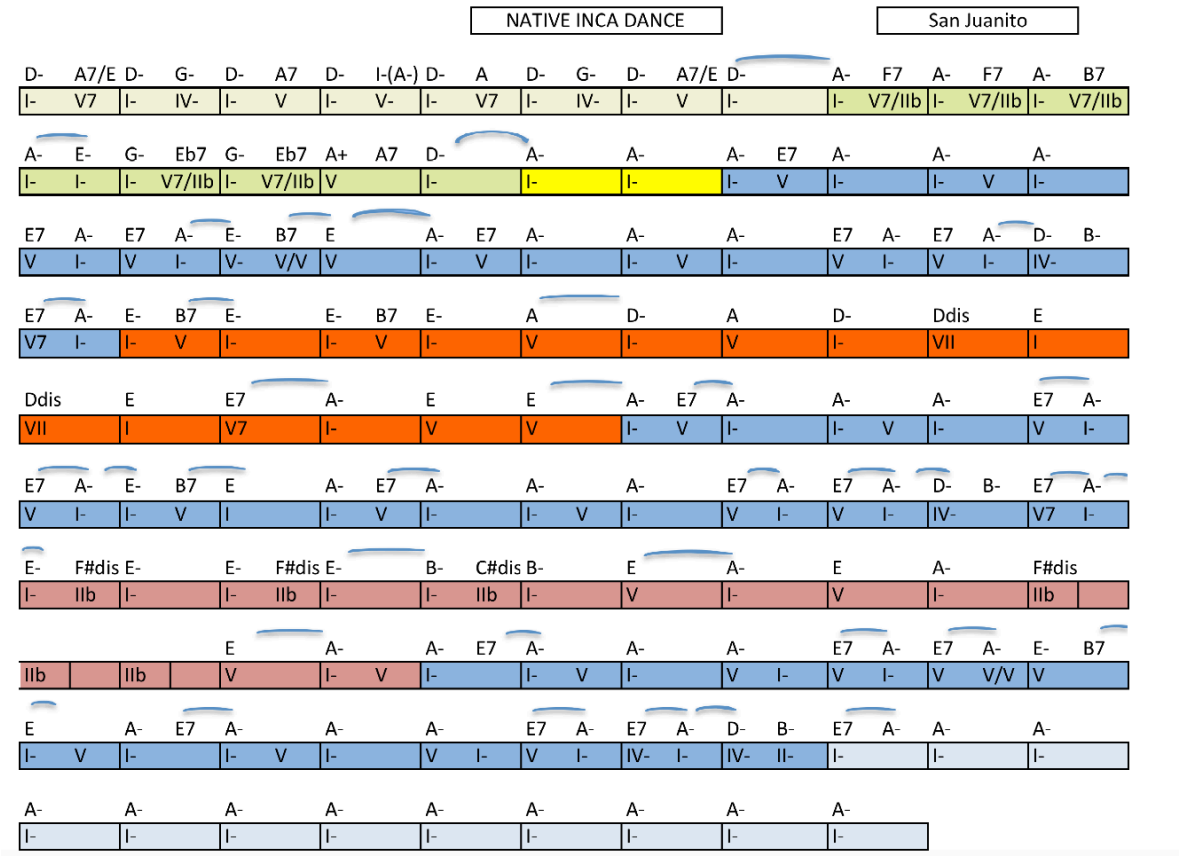
Esta sección detallará el análisis de las obras seleccionadas para obtener los recursos estilísticos de Durán.

Se presentará un esquema de la estructura como las partes y sub-partes de las obras, que estarán indicados por colores dependiendo de la sección, y de la armonía que estará delimitada por los grados dentro de la tonalidad o modulación en números romanos, además por el cifrado americano.

Una vez presentado el esquema se proseguirá a describir cada parte respecto a la melodía y demás detalles que posea cada sección.

| **NOMENCLATURA** | | | |
|---|---|---|---|
| PARTES FORMALES | A | B | C |
| FRASES: | a | b | c |
| SEMI-FRASE: | $\alpha$ | $\beta$ | $\chi$ |
| MOTIVO: | x | y | z |

## 2.1 Anexo 1- Native Inca Dance




COLORES:

| | |
|---|---|
| a | INTRO |
| b | |
| c | |
| | A |
| | B |
| | C |
| | CODA |

FORMA:

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO | |
| 2,3 | A | B |
| 4,5 | A | C |
| 6,7 | A | CODA |

### 2.1.1 Introducción:

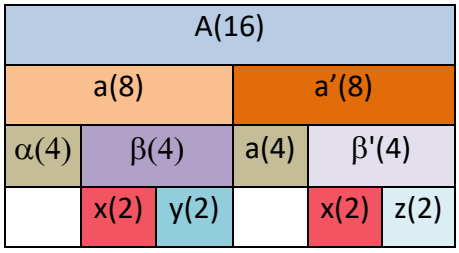
| INTRO | | | | |
|---|---|---|---|---|
| a(8) | | b(8) | | c(2) |
| α(4) | β(4) | α(4) | β(4) | α(2) |

Se puede observar que esta obra posee una introducción que consta de tres frases las cuales funcionan individualmente la una de la otra, es decir, como si hubiese tres introducciones, las cuales podrían funcionar perfectamente como únicas, sin embargo, en la manera que se presentan funcionan como una preparación para la siguiente parte.

Dentro de la introducción podemos dividirla en tres frases, una frase a(8) y b(8) que constan de ocho compases y una frase c(2) que posee tan solo dos.

Dentro de la frase a(8) podemos observar que está construida con el I-, IV-, V7 grados de la escala de Re menor, con la particularidad de la resolución de la cadencia en el segundo tiempo del cuarto compas a un quinto grado menor V-(A-), que viene como resultado de ser el quinto grado de la escala menor pentatónica de Re, hay que resaltar precisamente esta ambigüedad como una modulación pentáfona, tema que ya fue explicado en el marco teórico. En cuanto a la frase b(8) inicia en el acorde de A- que podría ser tomado como el quinto grado de la tonalidad original desde un punto de vista de la armonía tradicional europea, o como una nueva tonalidad que modulo desde D- por la armonía pentáfona que nuevamente hace alusión a lo explicado en el marco teórico y puede ser considerado como el mismo caso que se vio en la parte a(8), de todos modos, se lo considerara como una nueva tonalidad. Inicia en I- grado con un juego entre el V7 del IIb grado de esta nueva tonalidad durante los tres primeros compases, para luego dar paso a una modulación pentáfona de A- a E-, posteriormente se copia el modelo armónico pero esta vez en G- que desemboca en la parte c(2) por modulación pentáfona A- .

### 2.1.2 Parte A:

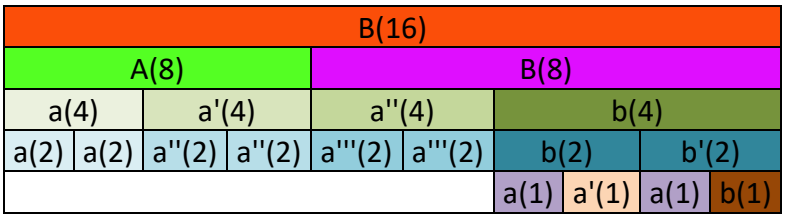



En cuanto a la parte A (16) consta de dieciséis compases los cuales se dividen en dos frases de ocho compases cada uno, una frase a(8) y una a'(8)

Dentro de la frase a(8) nos encontramos en A- con un juego con su quinto grado, en cuanto al séptimo compas, encontramos un V- (E-) que rompe el esquema armónico con el que venía esta sección, sin embargo, inmediatamente se encuentra el V de E que hará modular al V grado de A- para así dar paso a la siguiente frase, en cuanto a la frase a'(8) que es muy similar salvo a sus dos últimos compases que cumplen con una cadencia distinta finalizando en A-.

Por parte de la melodía, la parte A(16) inicia sus cuatro primeros compases con una melodía pentatónica en A-, el primer tiempo de su quinto compás funciona como una bordadura para ir a A-, al igual que en su sexto compás un G# funciona como aproximación para llegar a A-, finalmente sus dos últimos compases de la frase a(8) nuevamente cumplen con la escala menor pentatónica, cabe recalcar que el quinto y sexto compás podrían ser considerados como una melodía formada por la escala menor armónica, sin embargo al tratarse de una obra compuesta con una temática pentáfona, las notas ajenas a la pentafonía quedan como notas de adorno en la mayoría de casos. Al ser a'(8) casi idéntica a su otra sección queda de igual manera en manifiesto que la melodía está formada en A- pentatónica.

### 2.1.3 Parte B (16):

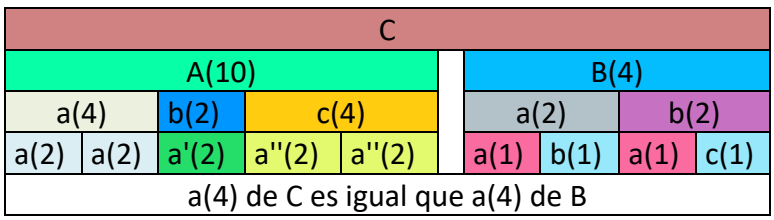



La parte B(16) consta de dieciséis compases esta a su vez se forma de una frase a(8) y b(8) de ocho compases respectivamente.

La frase a(8) consta de las semi-frases $\alpha(4)$ y $\alpha'(4)$ que motivicamente son similares a la melodía principal de la parte A(16) de la obra, sin embargo, tiene ciertas variantes y se encuentra en la tonalidad de E- que vino por la modulación pentáfona de A-, de esta manera se desarrolla mediante su quinto grado para en la semi-frase $\alpha'(4)$ cambiar al V grado de D- con el que jugara en esta nueva tonalidad hasta llegar a la siguiente sección. Respecto a la frase b(8) consta de $\alpha''(4)$ que sigue con el mismo modelo motívico, esta vez inicia con un disminuido que forma parte del V7 de A- y alterna con este para finalmente, en el segundo compas de la sección $\beta(4)$ modular a A- precedido nuevamente por el V grado que conduce a la parte A(16).

Respecto a la melodía, los cuatro primeros compases de la parte B(16) es decir $\alpha(4)$ está formada con la escala de E- pentatónica que le precede $\alpha'(4)$ con la misma forma pero ahora en D- pentatónica. En la semi-frase b(8) la melodía esta forma por notas del acorde de E como V grado que resolverá en A- al retomar la parte A(16).

### 2.1.4 Parte C (14)



La parte C (14) consta de catorce compases la cual se divide en la frase a(10) de 10 compases y b(4) de cuatro compases.

La parte a(10) se divide en una semi-frase a(4) que es idéntica a la semi-frase a(4) de la parte B de la obra, esta inicia en E-, tonalidad que vino por una modulación pentafónica del ultimo acorde de la anterior parte que es un A-, la cual se desarrolla con su II grado disminuido para así dar paso a B- por modulación pentafónica a una semi-frase α'(2) que de igual manera se desarrolla junto a su II grado para llegar a la siguiente semi-frase a''(4) en E como V grado de A- para ahora seguir el mismo patrón pero entre el V y I grado. Finalmente en la frase b(4) nos encontramos durante tres compases en un F# disminuido que forma parte del quinto grado que resolverá en E y este a su vez en la re exposición de la parte A(16) que se encuentra en A-.

En cuanto a la melodía en su parte A(10), a(4) esta formada con la escala pentatónica de E-, en a'(2) por la escala pentatónica de B-, y en la parte a''(4) por la escala de A- pentatónica con una bordadura en su primer compás que resuelve al segundo.

### 2.1.5 Coda (12):

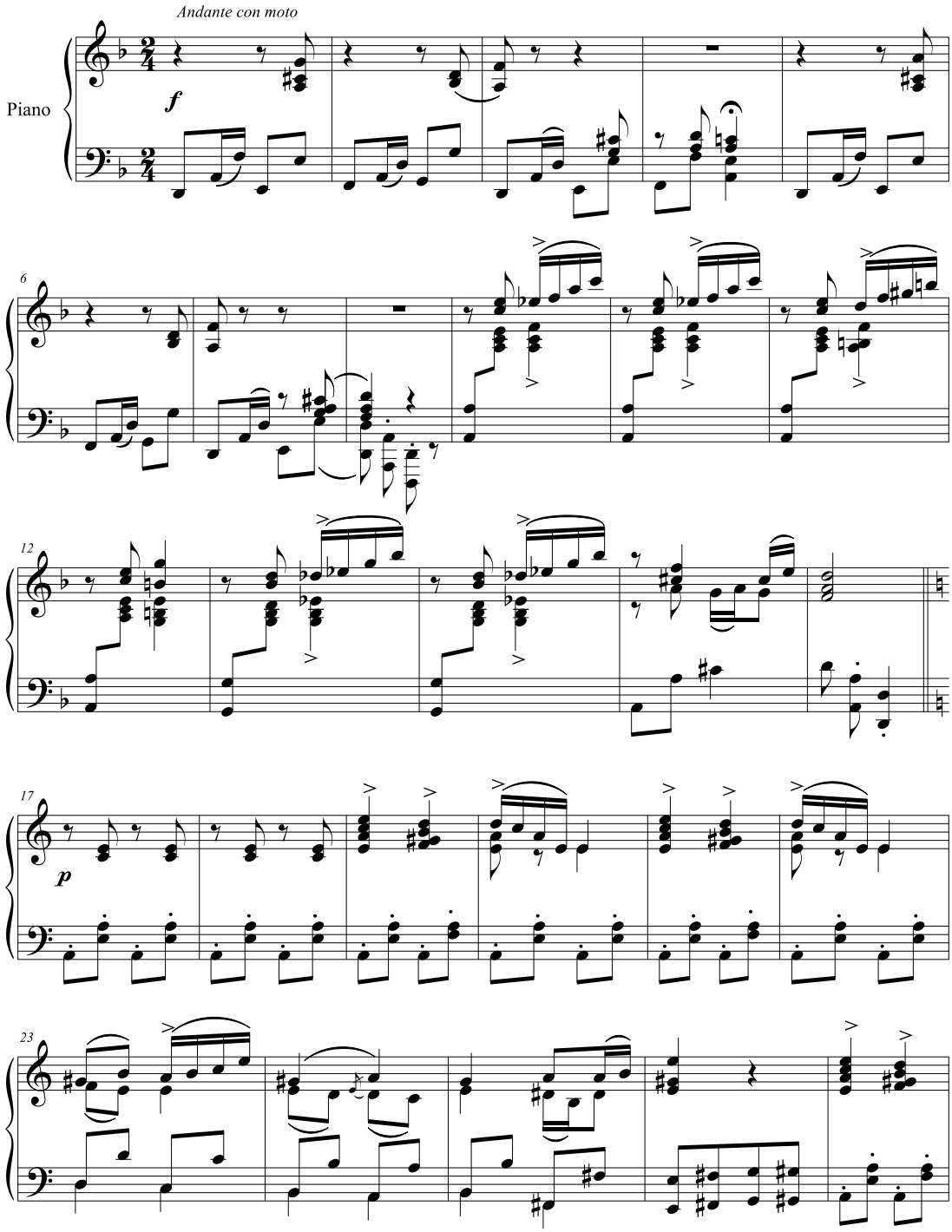
| CODA | | |
|---|---|---|
| a(4) | b(4) | c(4) |

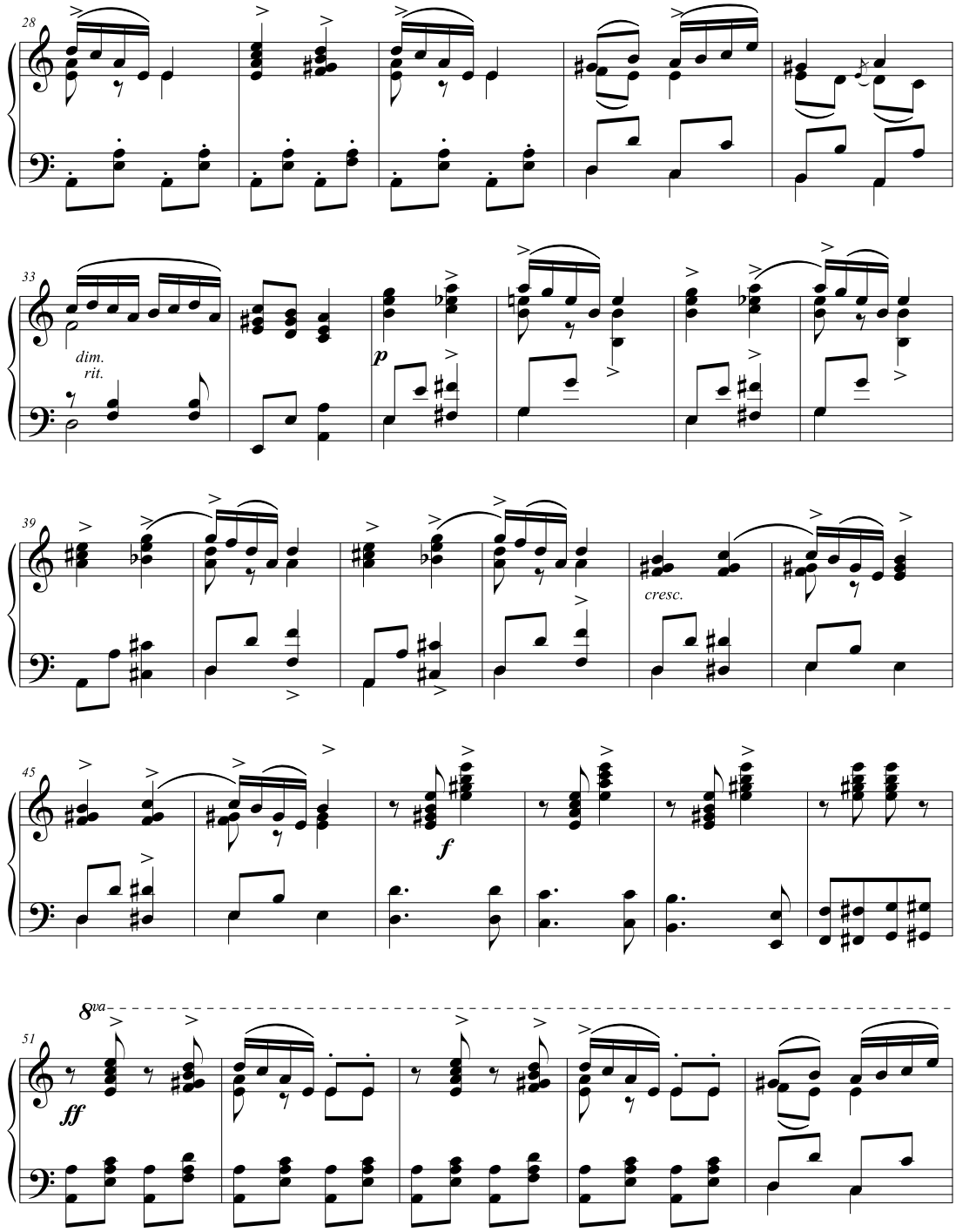
Finalmente, la coda consta de doce compases que se encuentran en A-, se divide en una frase a(4) donde sigue el mismo modelo motívico de toda la obra, una frase b(4) donde se fragmenta y una frase c(4) la cual da un acorde de conclusión, todo esto mientras se mantiene un pedal con bajo en A. Respecto a la melodía, está formada en A- pentatónica.

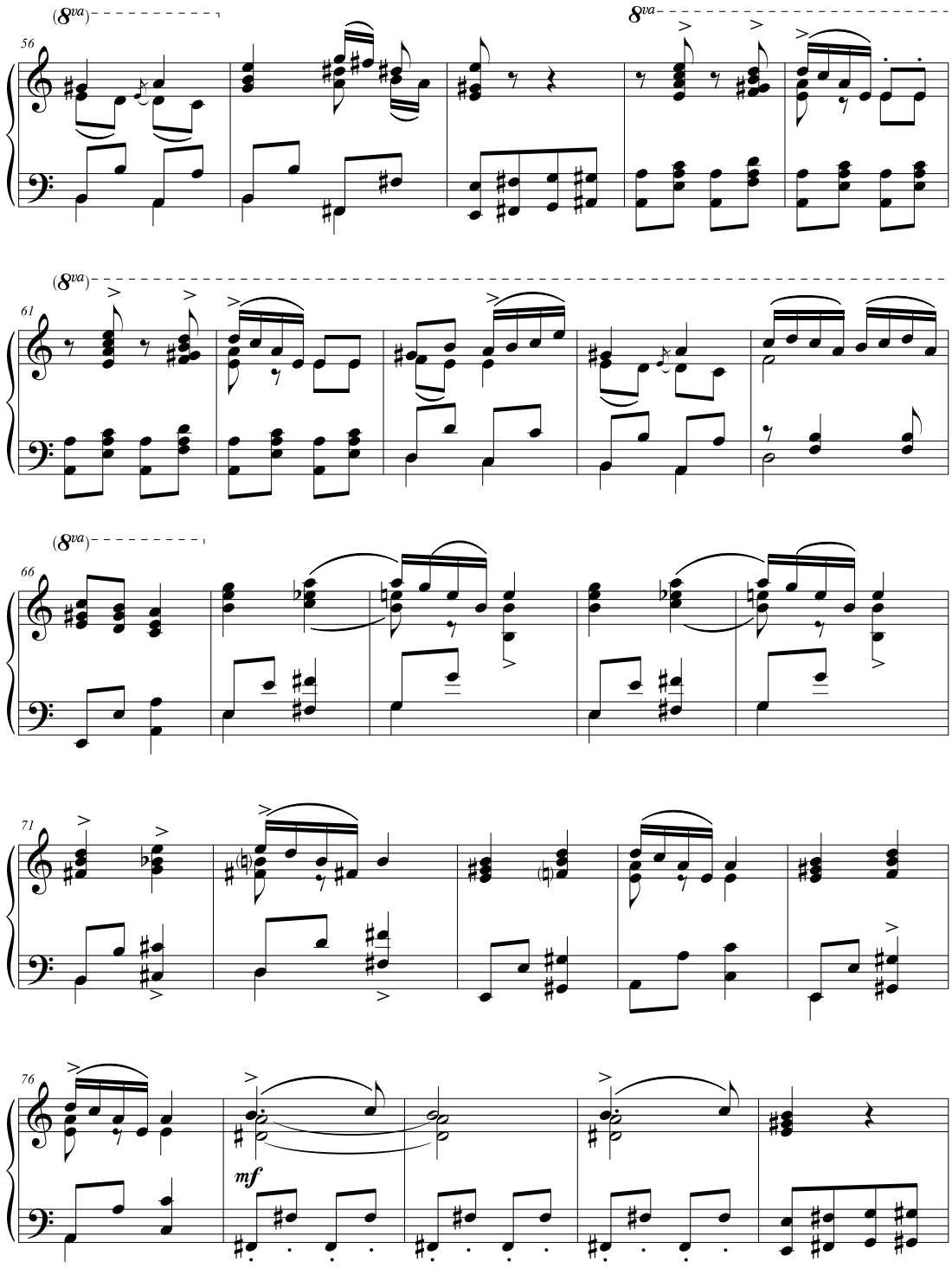
# *Native Inca dance*

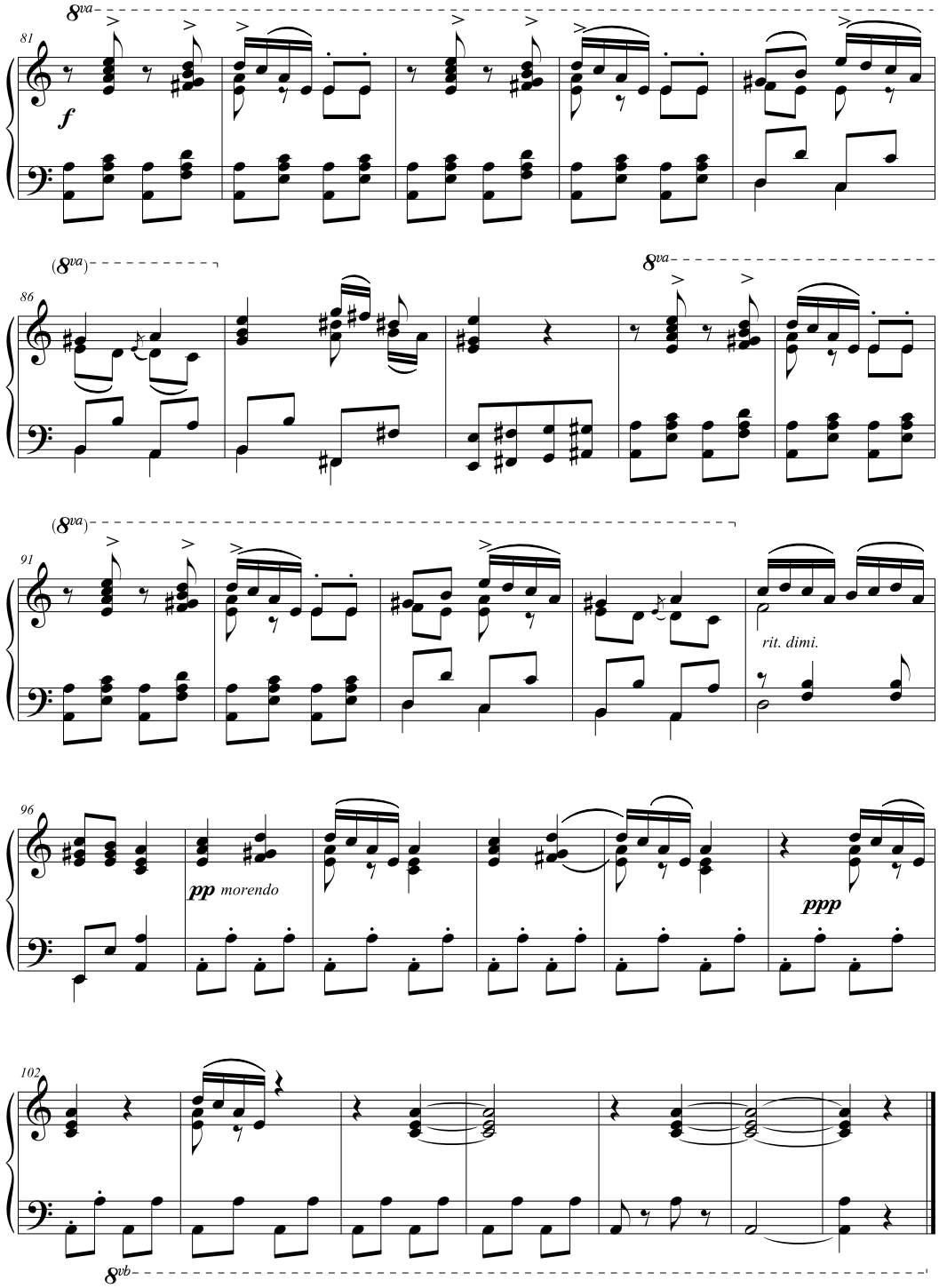
Sanjuanito

**Sixto María Durán Cárdenas**
(Quito, 1875-1947)




28
33
dim.
rit.
p
39
cresc.
45
f
51
8va
ff

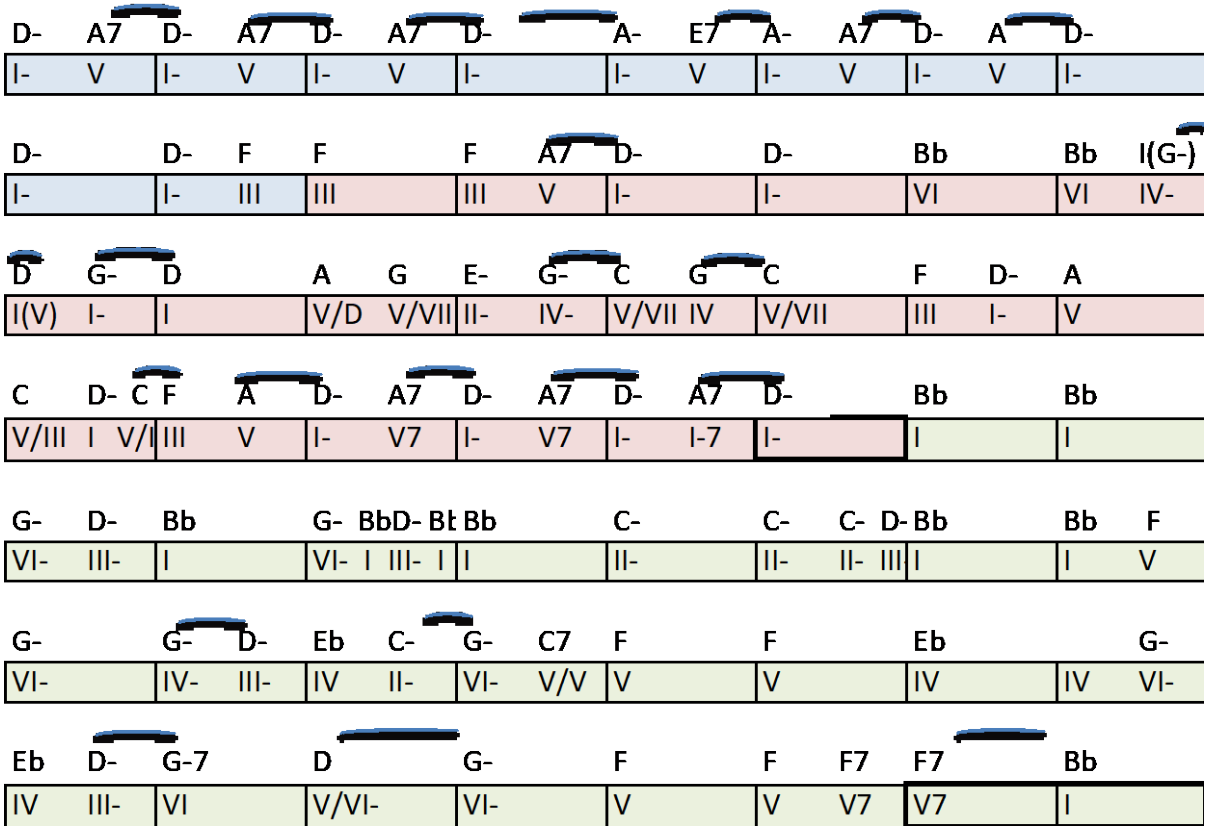

(8va)
8va
56
61
66
71
76
mf


8va
81
f
(8va)
86
8va
(8va)
91
rit. dimi.
96
pp morendo
ppp
102
8vb

## 2.2 Anexo 2 - Ñuca Llacta

ÑUCA LLACTA

FOX TROT




FORMA

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO(10) | |
| 1,2 | A(19) | A(19) |
| 3,4 | B(24) | B(24) |
| 5 | A(19) | |

COLORES

| | |
|---|---|
| | INTRO |
| | A |
| | B |

### 2.2.1 Introducción:

| INTRO(10) | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a(4) | | | | b(3) | | | c(3) | | |
| α(1) | α(1) | α'(1) | β(1) | α''(1) | δ(1) | ε(1) | χ(1) | χ(1) | χ'(1) |

Se puede observar que la obra consta de una introducción de 10 compases la cual se divide en tres frases, una a(4), una b(3), y una c(3).

La frase a(4) se encuentra en D- y se desarrolla con su V grado para modular pentafónicamente de D- a A- en b(3) para así en su segundo compas modular al tercero a D- por medio de su V grado donde permanecerá hasta terminar la introducción.

### 2.2.2 Parte A (19):

| A(19) | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a(4) | | | b(4) | | | c(4) | | | d(4) | | | e(3) | | |
| α(2) | | β(2) | χ(2) | | δ(2) | ε(2) | | ϕ(2) | γ(2) | | η(2) | ι(1) | φ(1) | κ(1) |

La parte A(19) consta de cinco frases, las cuatro primeras de cuatro compases cada una y la última de tres.

En su frase a(4) está en la tonalidad de D- y ocupa su III, V y I grado, en cuanto a la melodía es pentatónica de D-.

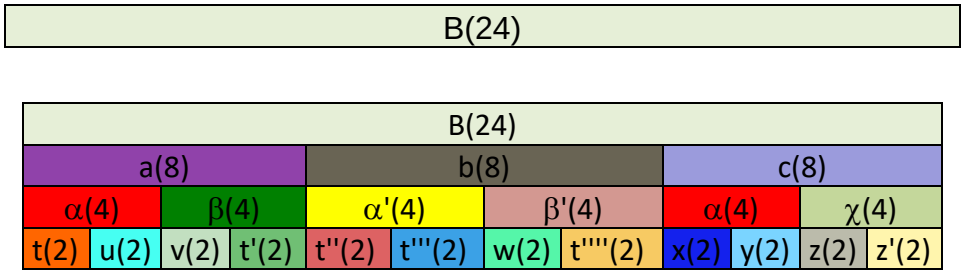
La sección b(4) está dividida en χ(2) la cual inicia en el VI grado de D- y en su segundo compas usa su IV-(G-) para inmediatamente en δ(2) usar el V grado de G- que lo resuelve en el tercer tiempo del primer compas y nuevamente regresar al V de G- en su último compás. Respecto a la melodía, está construida en G- pentatónica.

La frase c(4) posee cierta ambigüedad respecto a sus acordes empleados, inicia con un V grado de D, seguido de un G que viene a ser el V del VII grado, en su siguiente compás, está su II y IV grados para culminar en su tercero y cuarto en un C como VII grado que resolverá en la siguiente sección. En cuanto a la melodía, está formada por la escala

de re menor armónica durante sus dos primeros compases y por F que viene de su quinto grado que resolverá después.

En la frase d(4) inicia en F mayor sin embargo queda la ambigüedad antes mencionada ya que al venir del VII grado se crea la ilusión de haber modulado al relativo mayor de D menor, sin embargo en la línea melódica del segundo compas se encuentra un C# perteneciente a la escala de D menor armónica, de todos modos en el tercer compás regresa el séptimo grado y en el cuarto compás el tercero grado que le procederá en su tercer tiempo un quinto grado de D- que reafirma la tonalidad en la sección E(3)

### 2.2.3 Parte B (24):



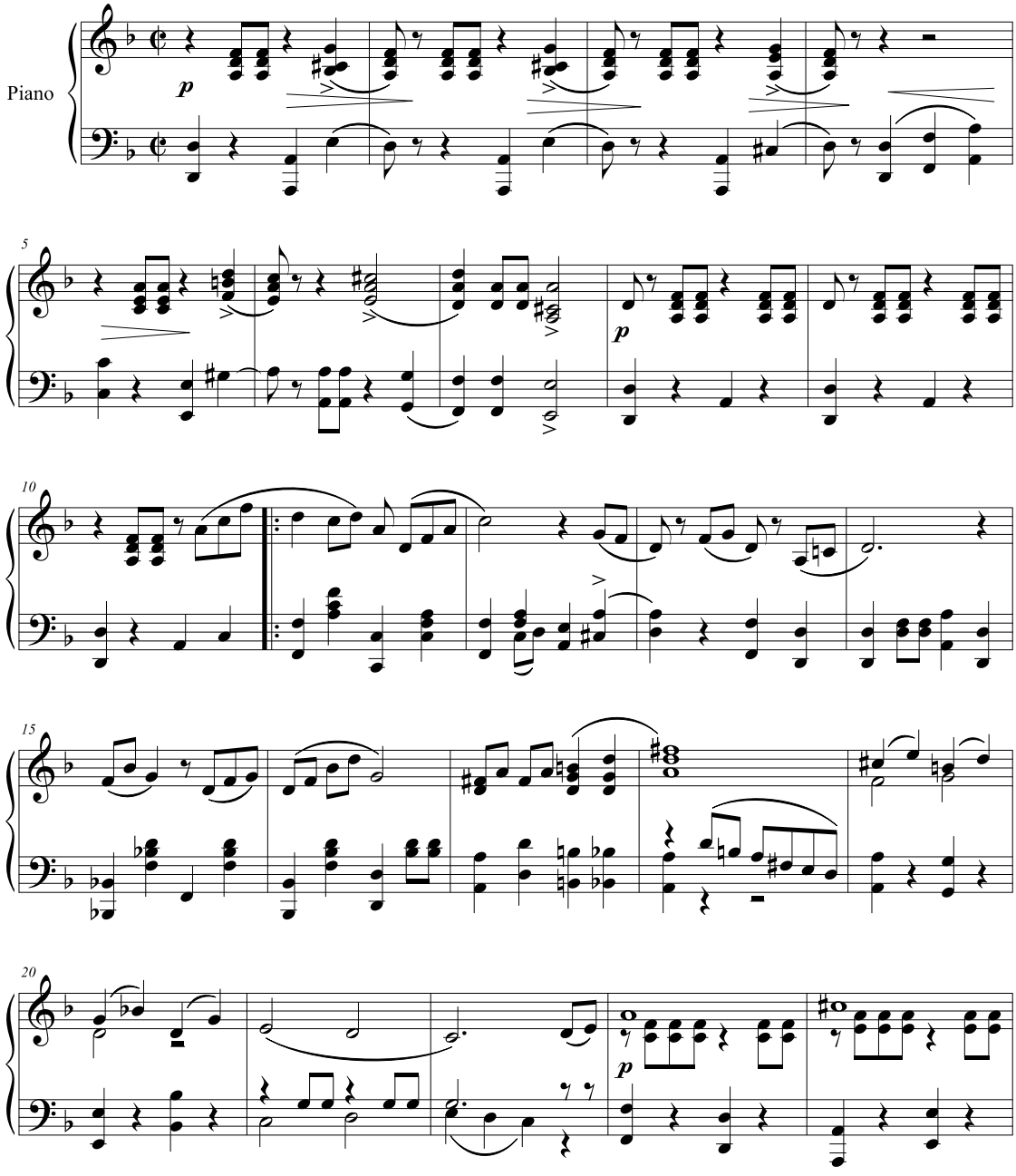

La parte B(24) consta de tres frases una a, b Y c de 8 compases respectivamente.

En la cual se puede observar que en toda la parte B(24) esta en la tonalidad de Bb mayor tanto armónica como melódicamente, además de ello su estructura es muy tradicional al emplear formas binarias.

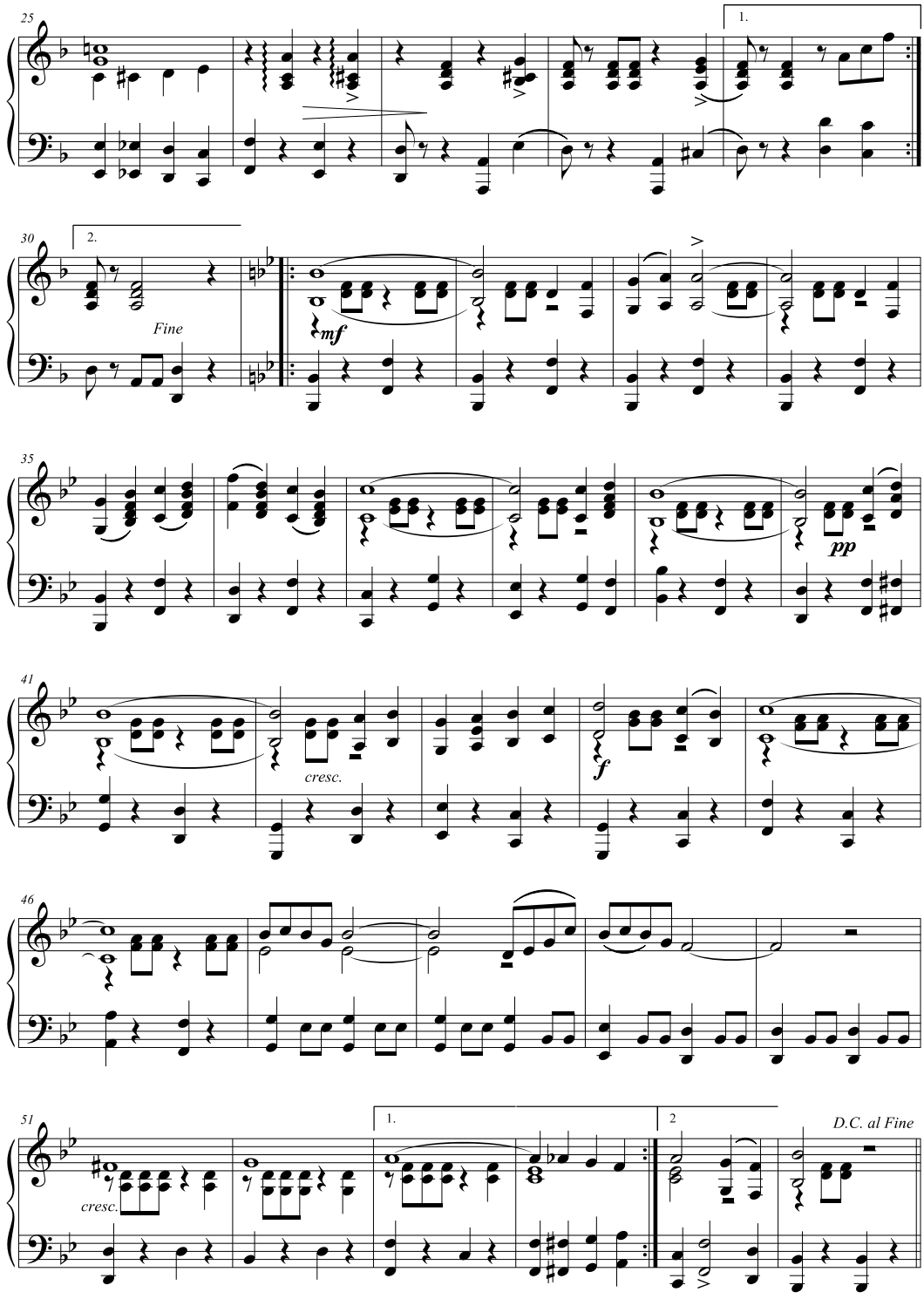
# *Ñuca llacta*

Fox trot

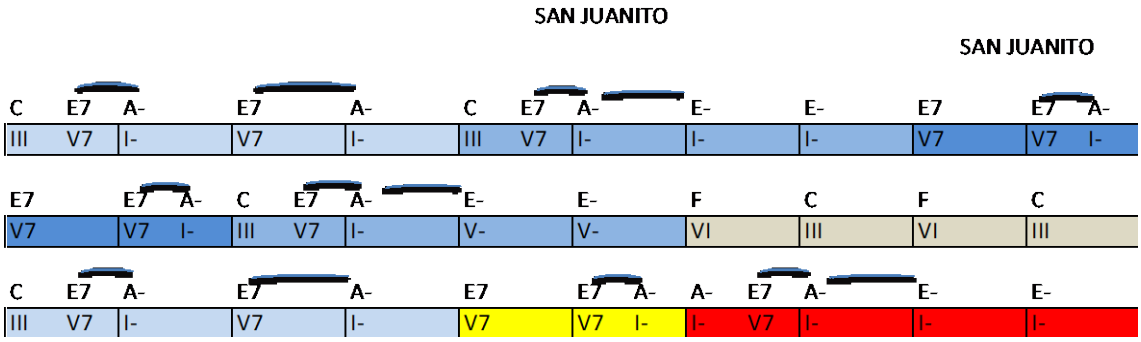
**Sixto María Durán Cárdenas**
(Quito, 1875-1947)




Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito, 2010
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Correo: conmusica@hotmail.com // web: www.ecuadorconmusica.com


25
1.
30
2.
Fine
mf
35
pp
41
cresc.
f
46
51
cresc.
1.
2
D.C. al Fine

## 2.3 Anexo 3 - San Juanito




**COLORES**

| | |
|---|---|
| | A(4) |
| | A'(4) |
| | B(4) |
| | C(4) |

**FORMA**

| | | |
|---|---|---|
| 1,2 | A(4) | A'(4) |
| 3,4 | B(4) | A'(4) |
| 5,6 | C(4) | A(4) |
| 7,8 | C(2) de B | A''(4) |

### 2.3.1 Partes:

| A(4) | | A'(4) | | B(4) | |
|---|---|---|---|---|---|
| a(2) | b(2) | a(2) | b'(2) | c(2) | c(2) |

| C(4) | | A''(4) | |
|---|---|---|---|
| d(2) | e(2) | a(2) | F(2) |

San Juanito es una obra de CINCO partes, cada una de ellas consta de cuatro compases que a su vez se dividen en dos subsecciones de dos compases.

Está en la tonalidad de A- y posee un ritmo sincopado, hay que recalcar las modulaciones pentafónicas que se dan del compás seis al siete y catorce a quince, ya que generan un cambio armónico. Si se mira la obra desde la armonía empleada se diría que está usando la escala de A menor armónica sin

embargo al mirar la melodía, es pentáfona en un juego entre la escala de A- y E- pentatónica como se observa a continuación en el siguiente gráfico.

| A(4) | | | A'(4) | | B(4) |
|---|---|---|---|---|---|
| A-(2) | E-(1) | A-(1) | A-(2) | E-(2) | E-(4) |

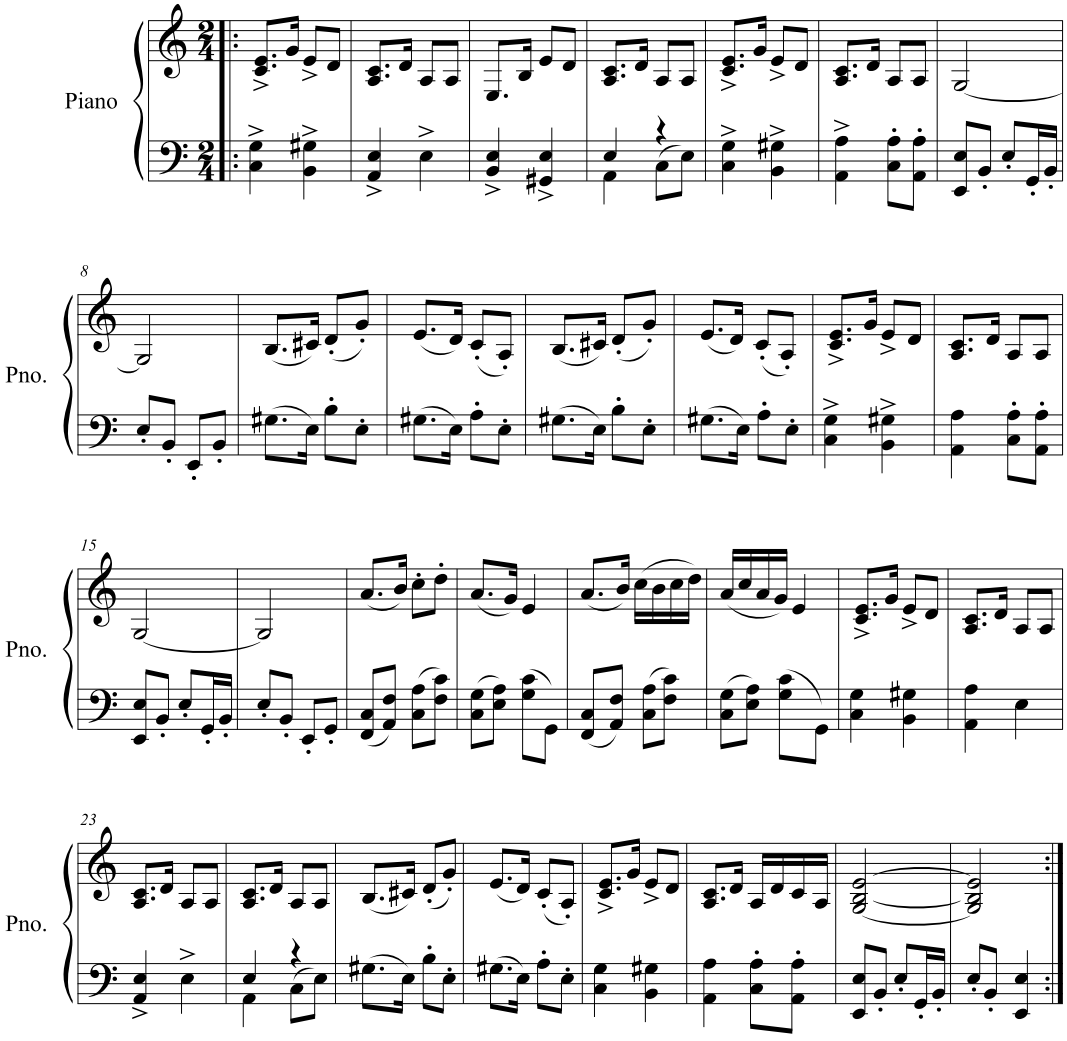
| C(4) | A''(4) | |
|---|---|---|
| A-(4) | A-(2) | E-(2) |

- En la parte superior se encuentra indicado las partes, y en la inferior la escala pentatónica y el número de compases que se presenta.

# Sanjuanito

## Sanjuanito

Sixto María Durán Cárdenas
(Quito, 1875-1947)

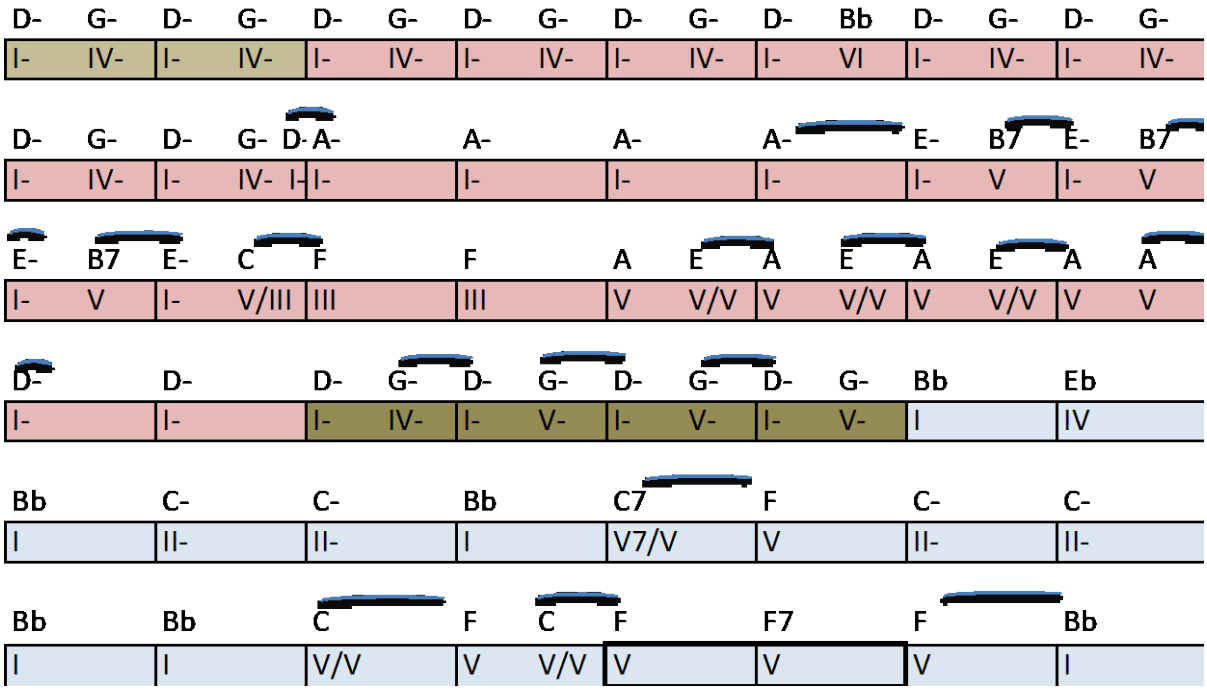



Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito, 2010
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Correo: conmusica@hotmail.com // web: www.ecuadorconmusica.com
Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito, 2010
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Correo: conmusica@hotmail.com // web: www.ecuadorconmusica.com

## 2.4 Anexo 4 - Brisas Andinas

BRISAS ANDINAS

FOX TROT




COLORES

| | |
|---|---|
| | INTRO(2) |
| | A(24) |
| | B |
| | REXPOINTRO |

FORMA

| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO | |
| 2,3 | A | REXPOINTRO |
| 4,5 | B | B |
| 6 | A | |

### 2.4.1 Introducción:

| INTRO(2) | |
|---|---|
| a | a |

La obra se encuentra en la tonalidad de D- y la introducción consta tan solo de dos compases como preparación a la parte A, sus acordes son el I- y IV- grados.

### 2.4.2 Parte A(24):

| A(24) | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| b(8) | | c(8) | | d(8) | | |
| ε(4) | α(4) | ϕ(4) | α'(4) | γ(2) | α''(4) | γ'(2) |

La parte A(24) consta de tres frases: b(8), c(8) y d(8).

Dentro de la frase b(8) se puede observar que toda la sección se encuentra en D- haciendo un juego con su cuarto grado, es necesario caer en cuenta que el cuarto grado puede funcionar como una tonalidad antecesora en cuanto a las modulaciones pentafónicas se refiera, en todo caso la semi-frase α(4) es la misma que en la introducción, en cuanto a la melodía, está construida en base a la escala pentatónica de D-. En la frase c(8) existe una modulación pentafona del D- a A- donde la melodía también muda a A- pentatónica y en la semi-frase α' que es muy similar a la α(4) antes presentada, existe otra modulación pentafona de A- a E- la cual se mantendrá por cuatro compases hasta llegar a d(8) en donde aparece cierta ambigüedad respecto a que se simula modular a F mayor que es el relativo de la tonalidad original de la obra, sin embargo en α'' se confirma que el acorde de A es un quinto grado para

regresar a D- en γ'(2) además de ello la melodía en la semi-frase γ(2) pertenece a la escala menor armónica de D-.

Re exposición de la Introducción:

| REXPOINTRO(4) | | | |
|---|---|---|---|
| a | a | a | a |

Esta parte se repite la introducción por dos veces, es un agregado para la parte A(24) que da paso a la B.

### 2.4.3 Parte B(16):

| B(16) | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a(8) | | | | b(8) | | | |
| α(4) | | β(4) | | α(4) | | β(4) | |
| x(2) | y(2) | x'(2) | x''(2) | x(2) | x'(2) | x''(2) | y(2) |

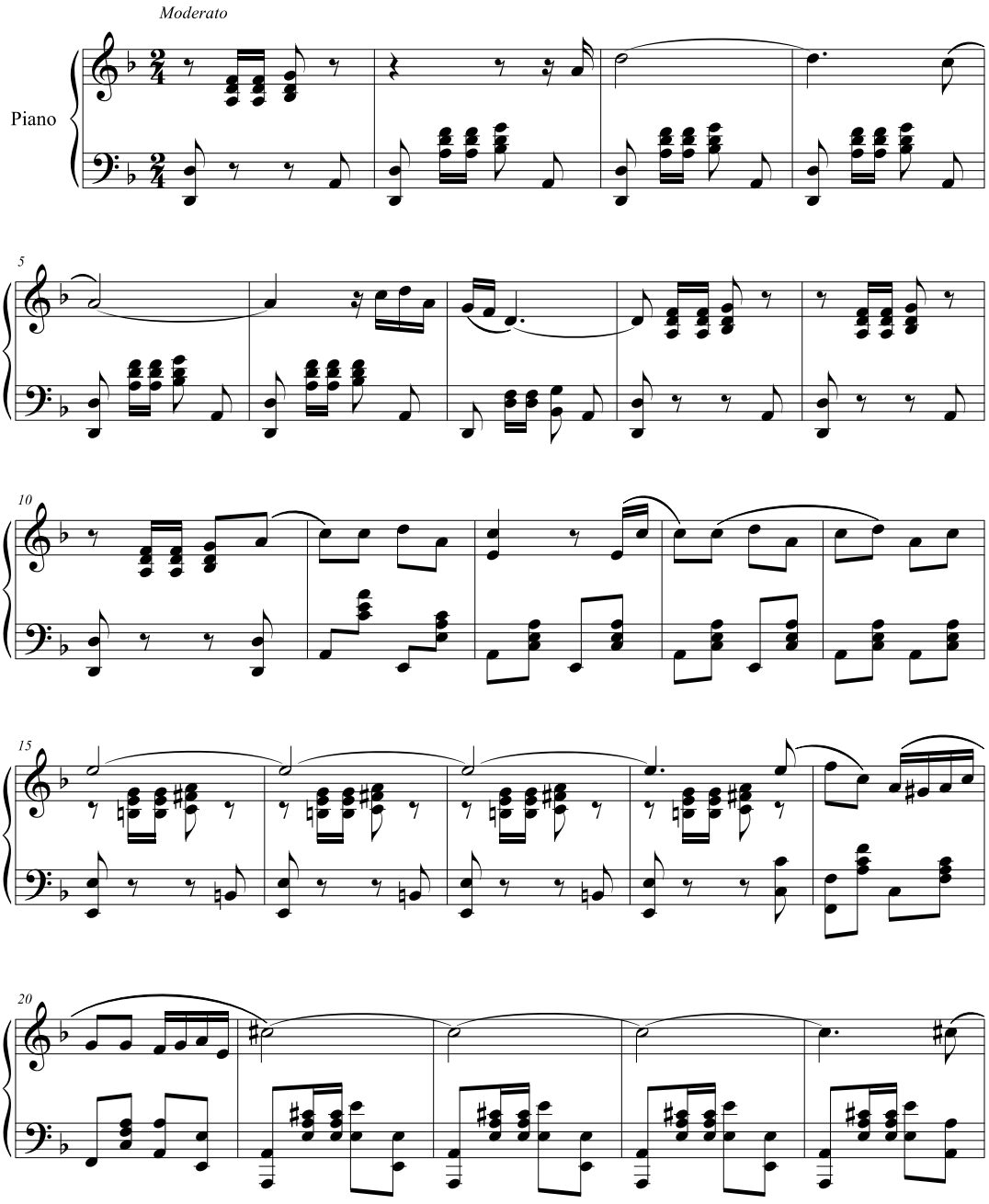
La parte B(16) se encuentra en Bb mayor y consta de dos frases una A(8) y una B(8) cada una de ellas de ocho compases respectivamente, en cuanto a la armonía usa los acordes de la tonalidad salvo a dos ocasiones que se empleó un V/V, y en cuanto a la melodía, está construida de igual manera en base a Bb mayor.

# *Brisas andinas*

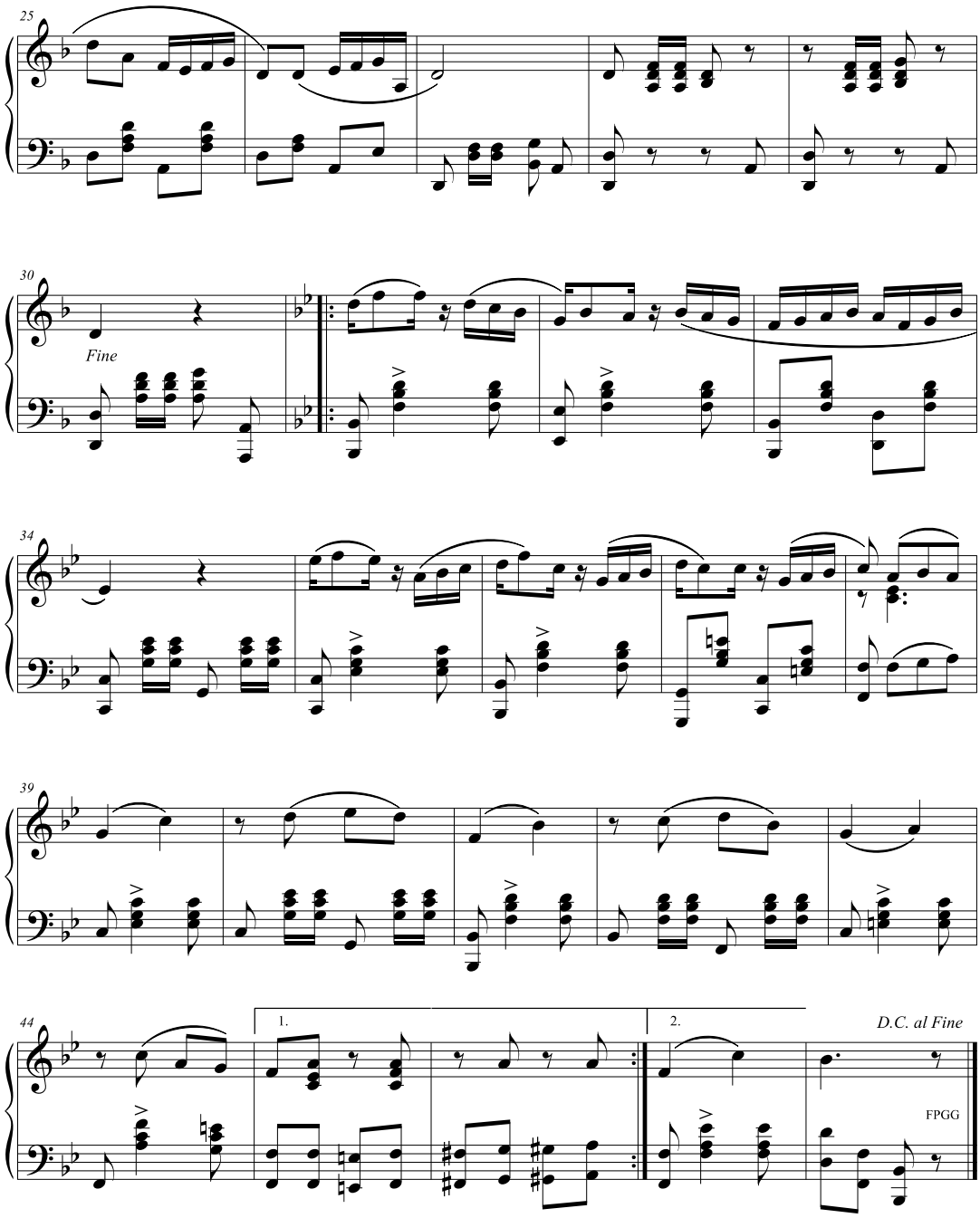
Fox trot

**Sixto María Durán Cárdenas**
(Quito, 1875-1947)

Partitura publicada en la revista *Caricatura.* Quito, 1923.



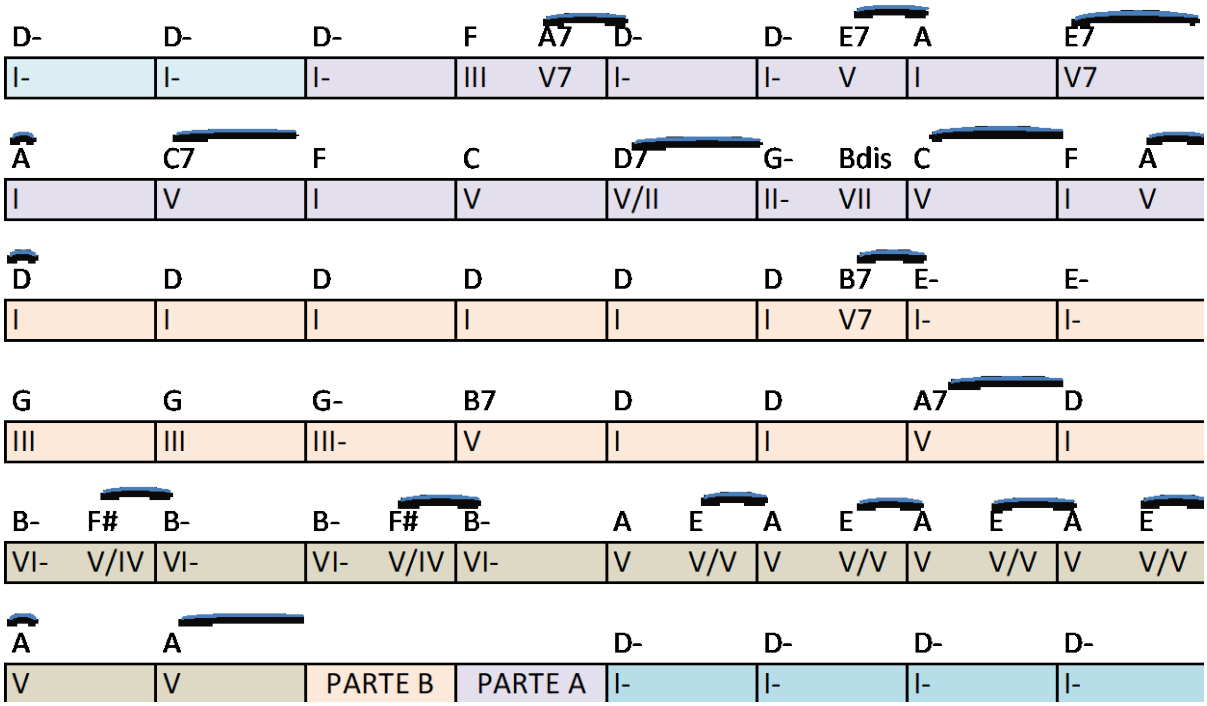

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 2001. Correo: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com


25
30
Fine
34
39
44
1.
2.
D.C. al Fine
FPGG

## 2.5 Anexo 5 - Sumac Shungulla

SUMAC SHUNGULLA

FOX INCAICO



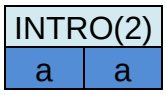

**COLORES**

| | |
|---|---|
| | INTRO(2) |
| | A(14) |
| | B(16) |
| | C(10) |
| | CODA(4) |

**FORMA**

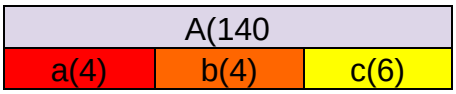
| | | |
|---|---|---|
| 1 | INTRO(2) | |
| 2,3 | A(14) | B(16) |
| 4,5 | C(10) | B(16) |
| 6,7 | A(14) | CODA(4) |

### 2.5.1 Introducción:




La introducción consta de dos compases en la tonalidad de D-.

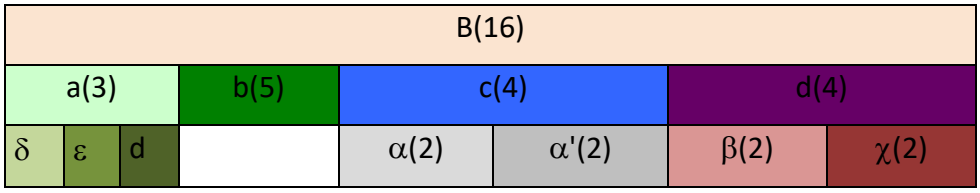
### 2.5.2 Parte A(14)




A(14) se encuentra en D- y usa los grados III, V, I- además de ello la melodía está construida en base a D- pentatónica.

En la frase b(4) modula a A mayor por medio de su quinto grado que se encuentra al final de la frase a(4), esta nueva tonalidad dura por tres compases y en cuanto a la melodía está construida sobre A mayor, en su último compás se encuentra un C7 que es el quinto grado de F donde modula a la frase c(6) y se mantiene hasta el final de esta donde al final aparecen notas de A que funcionan como quinto grado para regresar a D-, respecto a la melodía de esta última parte están construidas sobre la escala de F mayor.

### 2.5.3 Parte B(16)




Esta parte consta de cuatro frases, la primera de ellas una a(3) de tres

compases que se encuentra en la tonalidad de D mayor, la melodía está construida sobre esta misma tonalidad. Una b(5) la cual en sus dos y medios compases siguen sobre D mayor para luego dar paso a E- por modulación de su V7, respecto a su melodía se forma por la escala de D mayor. En c(4) hay que recalcar un intercambio modal de su III grado a III- y la resolución de B7 directamente a D mayor en la frase d(4), en cuanto a su melodía en c(4) la mitad esta construida con la pentatónica de E- y su otra mitad es similar pero con una variante en el Bb, y en d(4) la melodía está construida por la escala de D mayor.

### 2.5.4 Parte C:

| C(10) | | |
|---|---|---|
| a(4) | b(4) | c(2) |

La parte C(10) esta forma por 10 compases y consta de tres frases, una a(4) que esta en el relativo menor de D- y la melodía formada por D- armónica. Una parte b(4) formada por el V grado de D mayor junto al quinto de este mismo V/V, su melodía está formada sobre A mayor. Para finalmente concluir con una frase c(2) que sirve como dominante para regresar a la parte B(16) que se encuentra en D mayor.

### 2.5.5 Coda (4)

| CODA(4) | | | |
|---|---|---|---|
| a | a | b | b |

mismas a de intro

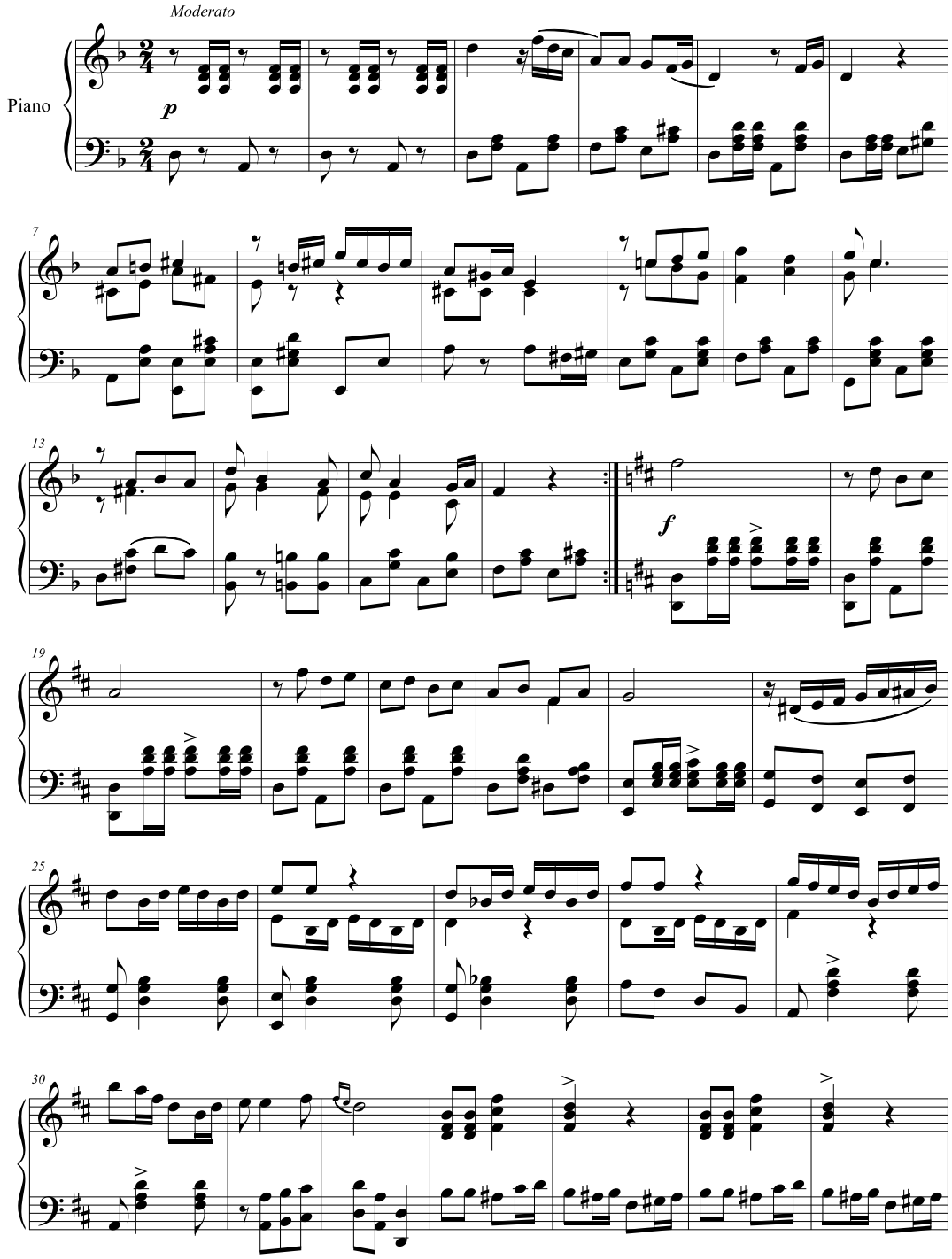
La coda es la reexposición del intro junto a un acorde conclusivo en D-.

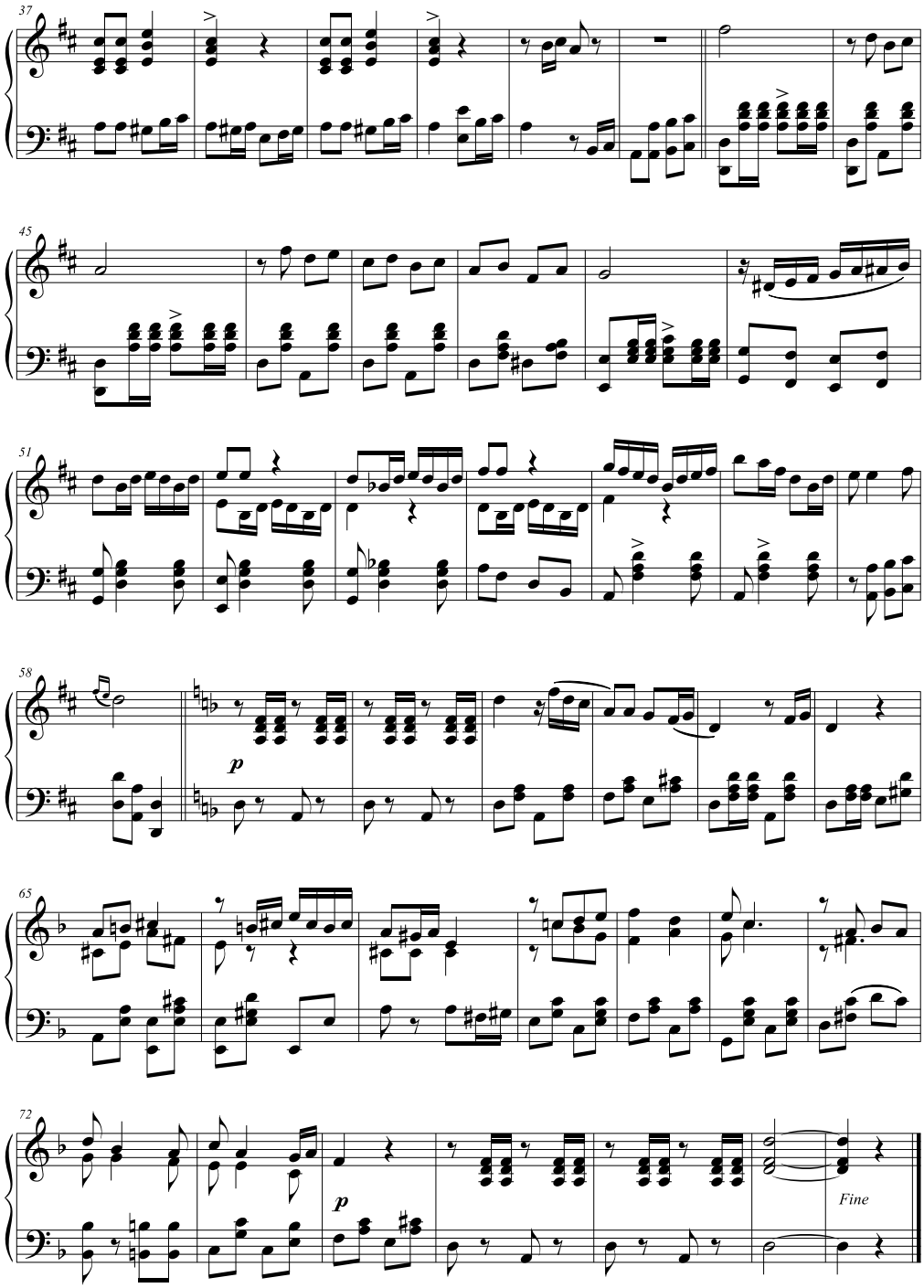
# *Sumac Shungulla*

(*Bonito Corazoncito*)

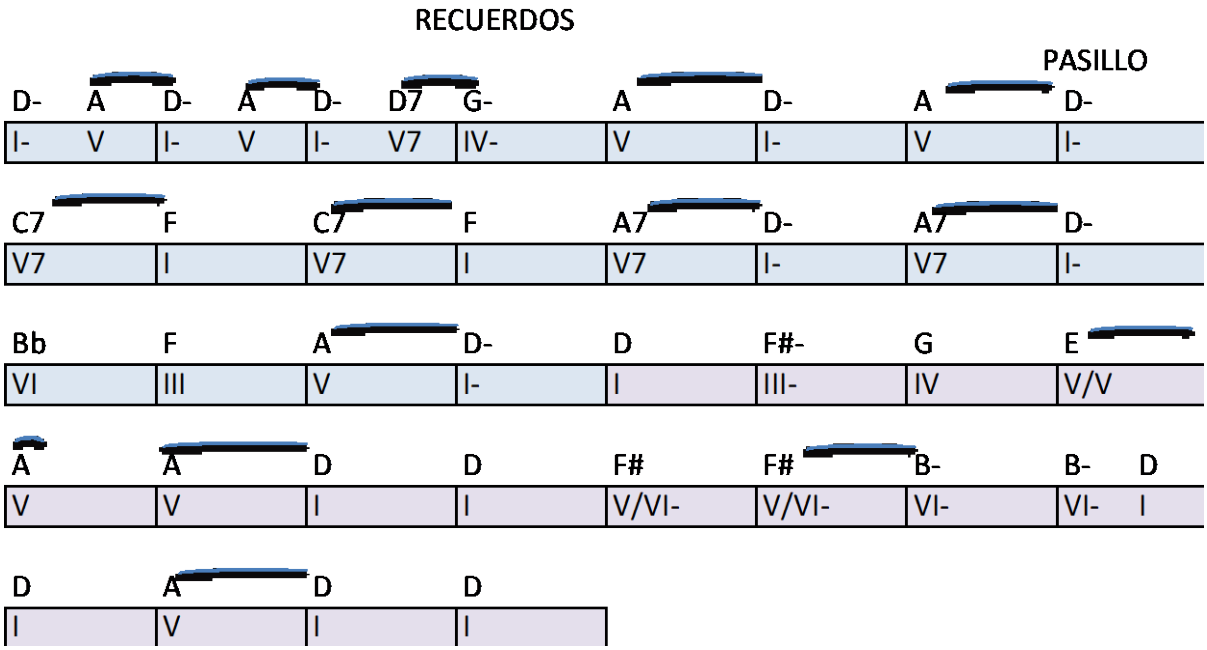
Fox trot Incaico

**Sixto María Durán Cárdenas**
(Quito, 1875-1947)




37
45
51
58
65
72
p
p
Fine

## 2.6 Anexo 6 - Recuerdos




COLORES

| | |
|---|---|
| | A(20) |
| | B(16) |

FORMA

| | |
|---|---|
| 1 | A(20) |
| 2 | B(16) |
| 3 | A(20) |

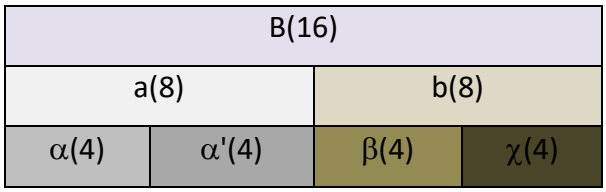
### 2.6.1 Parte A:

| A(20) | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| a(8) | | b(8) | | c(4) | |
| α(4) | β(4) | χ(4) | χ'(4) | δ(2) | δ'(2) |

La parte A(20) consta de veinte compases divididos en tres frases. La primera una a(8) que se encuentra en D- y se desarrolla con su quinto grado, como única variante un V7 del cuarto grado que resuelve en el

cuarto compás, respecto a la melodía se desarrolla sobre la escala de D- melódica en $\alpha$(4) y en D- armónica en $\beta$(4). La frase b(8) inicia con el V grado de la relativa mayor que resuelve en su próximo compás, posteriormente en $\chi$'4 retoma la tonalidad original, en cuanto a la melodía, se desenvuelve sobre re menor armónica. Respecto a c(4) nuevamente reafirma D- y la melodía se construye los dos primeros acordes sobre D- y los dos que lo proceden sobre D- armónica.

### 2.6.2 Parte B(16):

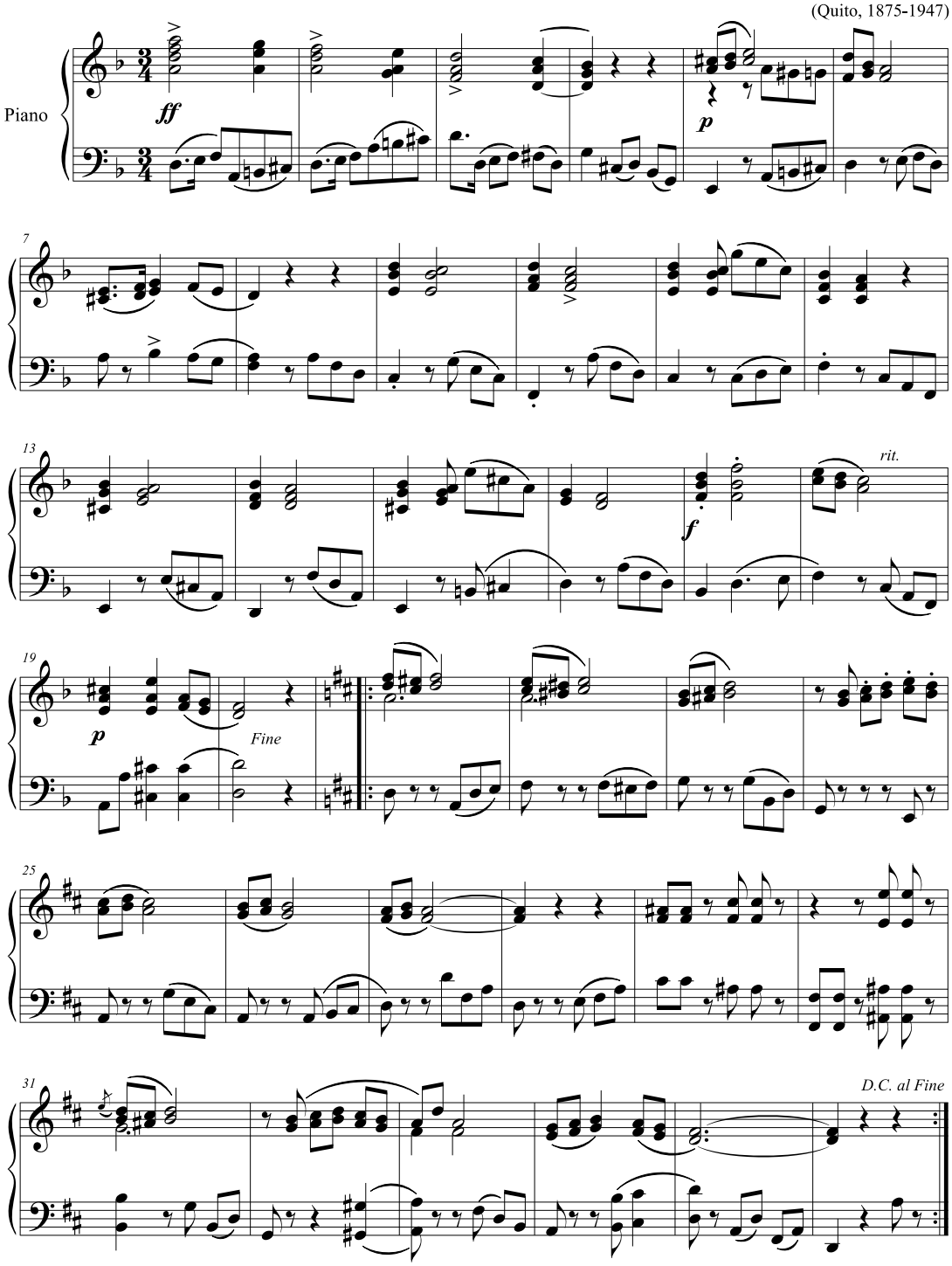



La parte B(16) se encuentra en D mayor y consta de dos frases. a(8) tiene como algo extraño a la tonalidad un V/V y b(8) un V/VI-, en cuanto a la melodía está construida sobre D mayor con adornos como apoyaturas. En los dos primeros compases de b(8) la melodía pertenece a F# (V/VI).

# *Recuerdos*

Pasillo ecuatoriano

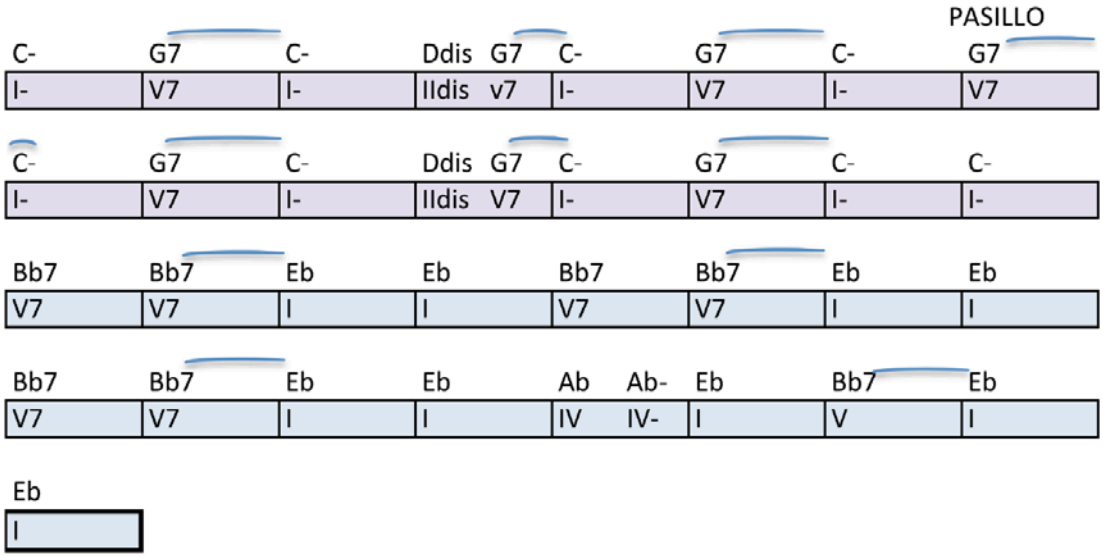
**Sixto María Durán Cárdenas**
(Quito, 1875-1947)




Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito, 2010
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Correo: conmusica@hotmail.com // web: www.ecuadorconmusica.com

## 2.7 Anexo 7 - Artículo 8 Del Código Civil

ARTICULO 8 DEL CODIGO CIVIL




**COLORES:**

| | |
|---|---|
| | A(16) |
| | B(16) |

**FORMA:**

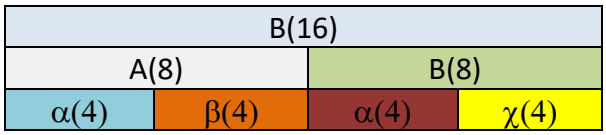
| | |
|---|---|
| 1 | A(16) |
| 2 | B(16) |
| 3 | A(16) |

### 2.7.1 Parte A (16)

| A(16) | | | |
|---|---|---|---|
| a(8) | | b(8) | |
| α(4) | β(4) | α'(4) | χ(4) |

La parte A (16) se divide en dos frases que son muy similares salvo sus cuatro últimos compases que, en un caso queda en el V grado y en el otro queda resuelto al I. En cuanto a la melodía, está construida en base a la escala menor melódica de C.

### 2.7.2 Parte B:

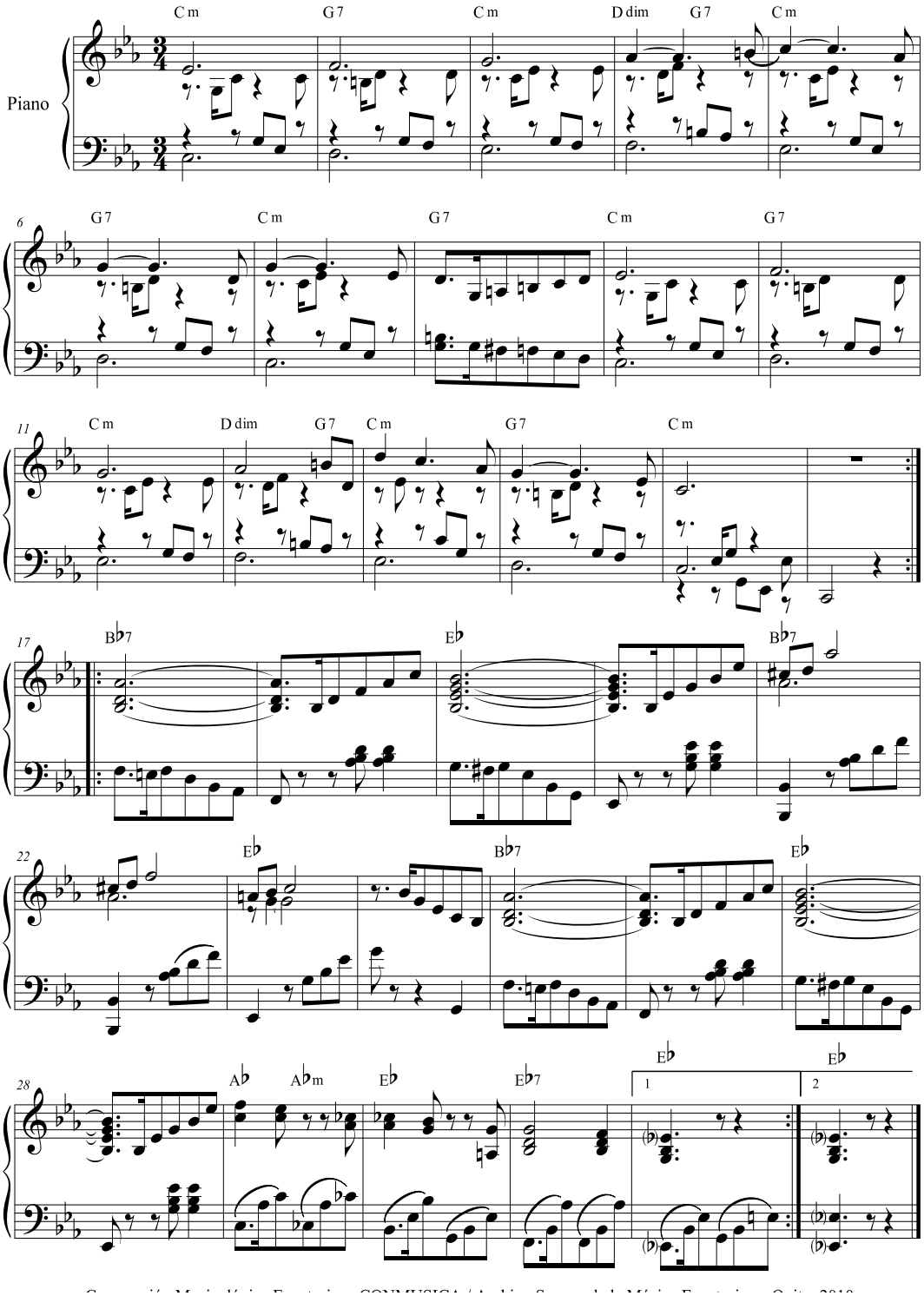



La parte B (16) está constituida por 16 compases en Eb mayor, ésta también consta de dos frases que son muy similares entre sí y de igual forma su variante se encuentra en los últimos cuatro compases de estas secciones. Respecto a la melodía, está construida sobre la escala de Eb mayor.

# *Artículo 8 del Código Civil*

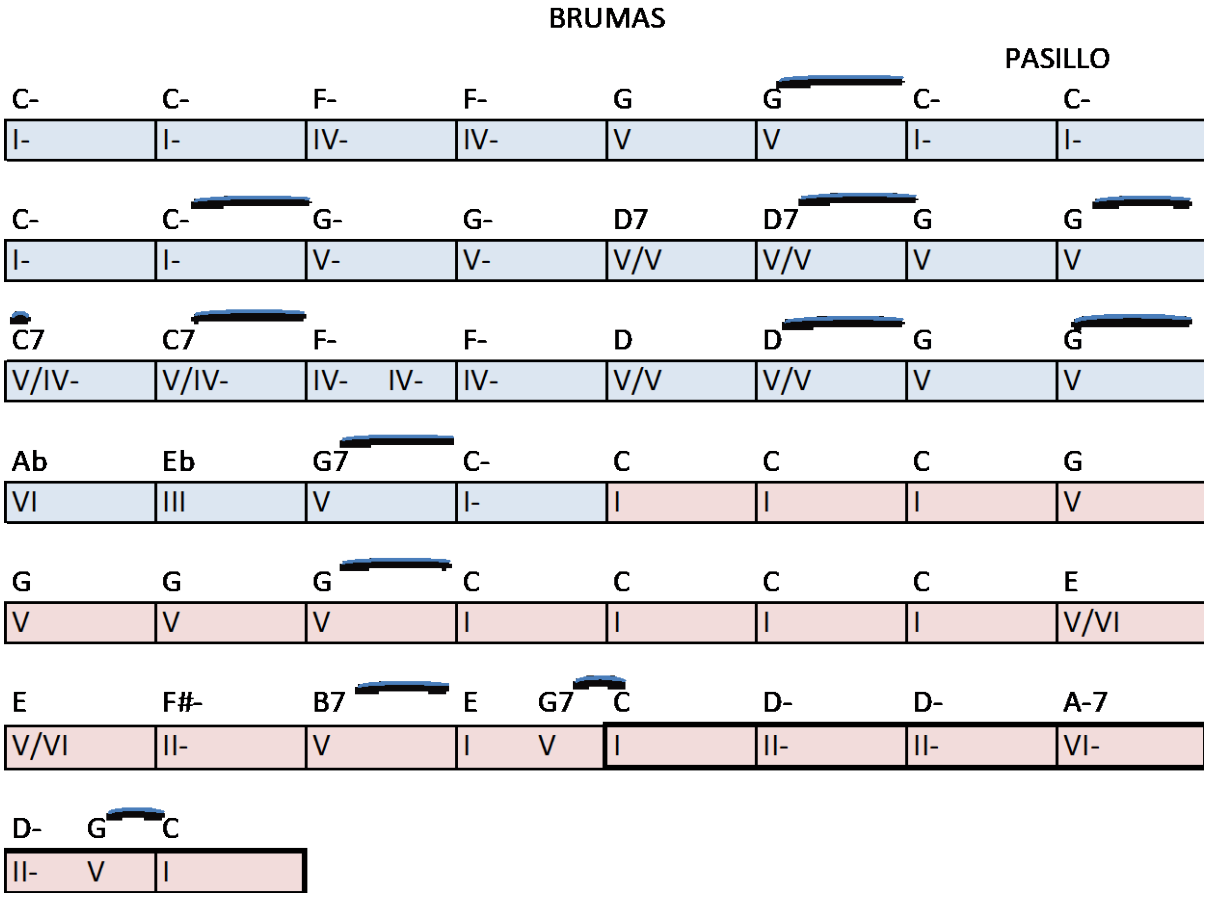
Pasillo ecuatoriano

**Sixto María Durán Cárdenas**
(Quito, 1875-1947)




Composición Musical Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana Quito 2010

## 2.8 Anexo 8 - Brumas



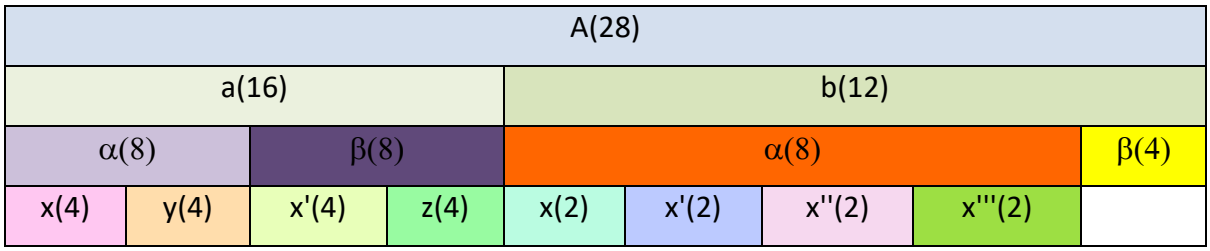

**COLORES:**

| | |
|---|---|
| | A(28) |
| | B(16) |

**FORMA:**

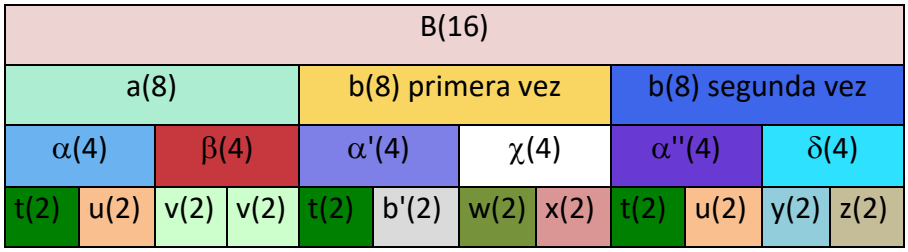
| | | |
|---|---|---|
| 1,2 | A | A |
| 3,4 | B | B |
| 5 | A | |

### 2.8.1 Parte A (28)




La parte A (28) se encuentra en la tonalidad de C-, se construye con acordes de esta tonalidad y como acordes extraños se puede ver un V/V en los compases trece, catorce, veintiuno y veintidós, además de un V/IV- en el compás dieciocho. Se divide en dos frases una a(16) de dieciséis compases y una b(12) de doce, respecto a la melodía, tenemos los cuatro primeros compases construidos sobre C-, los siguientes dos sobre C- armónico y compas siete y ocho nuevamente sobre C- natural. Por otro lado, la frase b(12) está construida con arpegios de cada acorde.

### 2.8.2 Parte B:



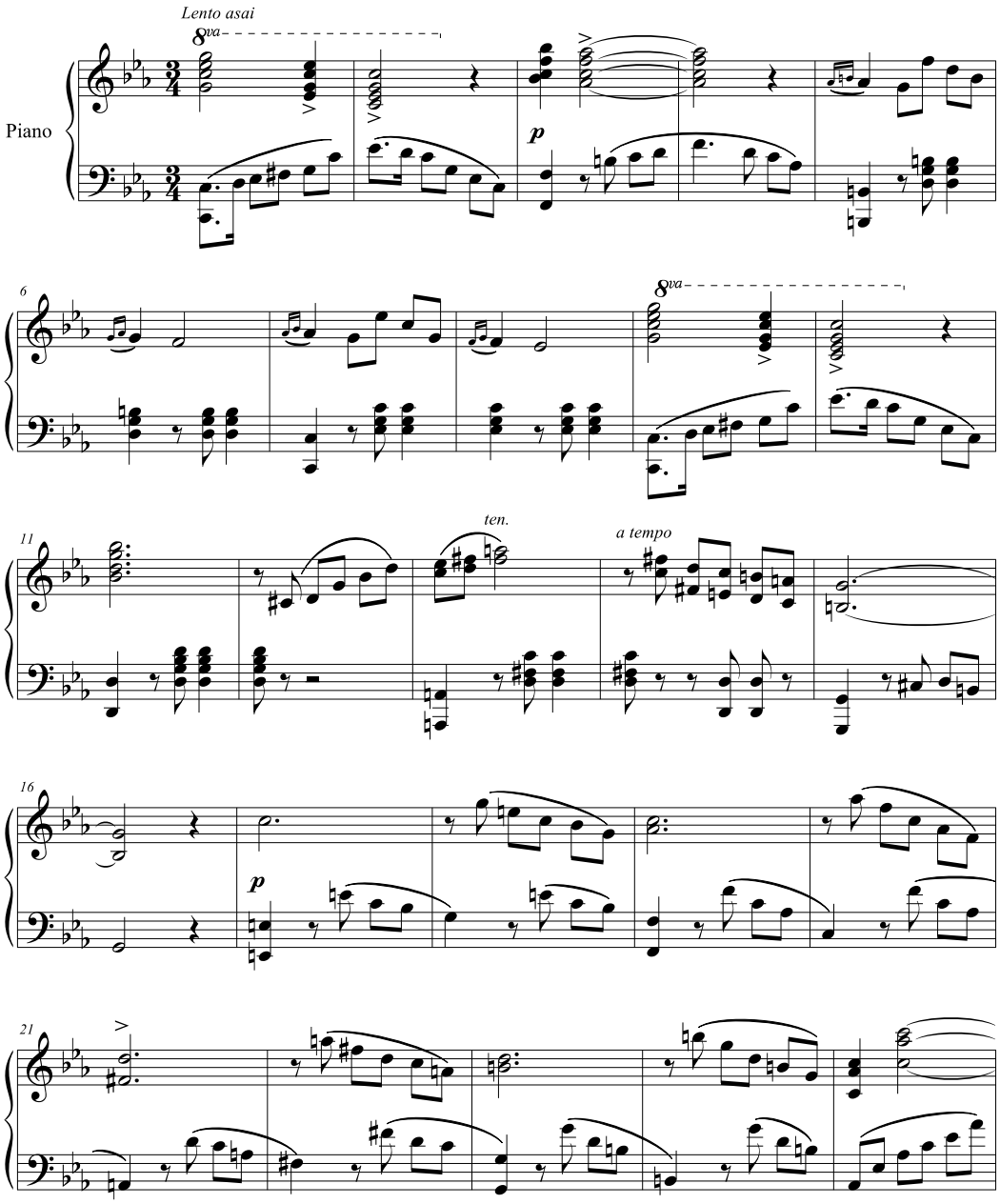

La parte B(16) consta de dos frases que se encuentran en C mayor. La primera repetición de la frase b(8) posee un dominante secundario del II grado y una modulación momentánea a E. Respecto a la melodía a(8) está formada por la escala de C mayor con pocos adornos como aproximaciones a las notas reales de los acordes, y en b(8) como primera vez va mudando respecto a las modulaciones y como segunda

vez es muy claro el uso de un disminuido de D en el quinto y sexto compase para resolver en los dos últimos compases en C.

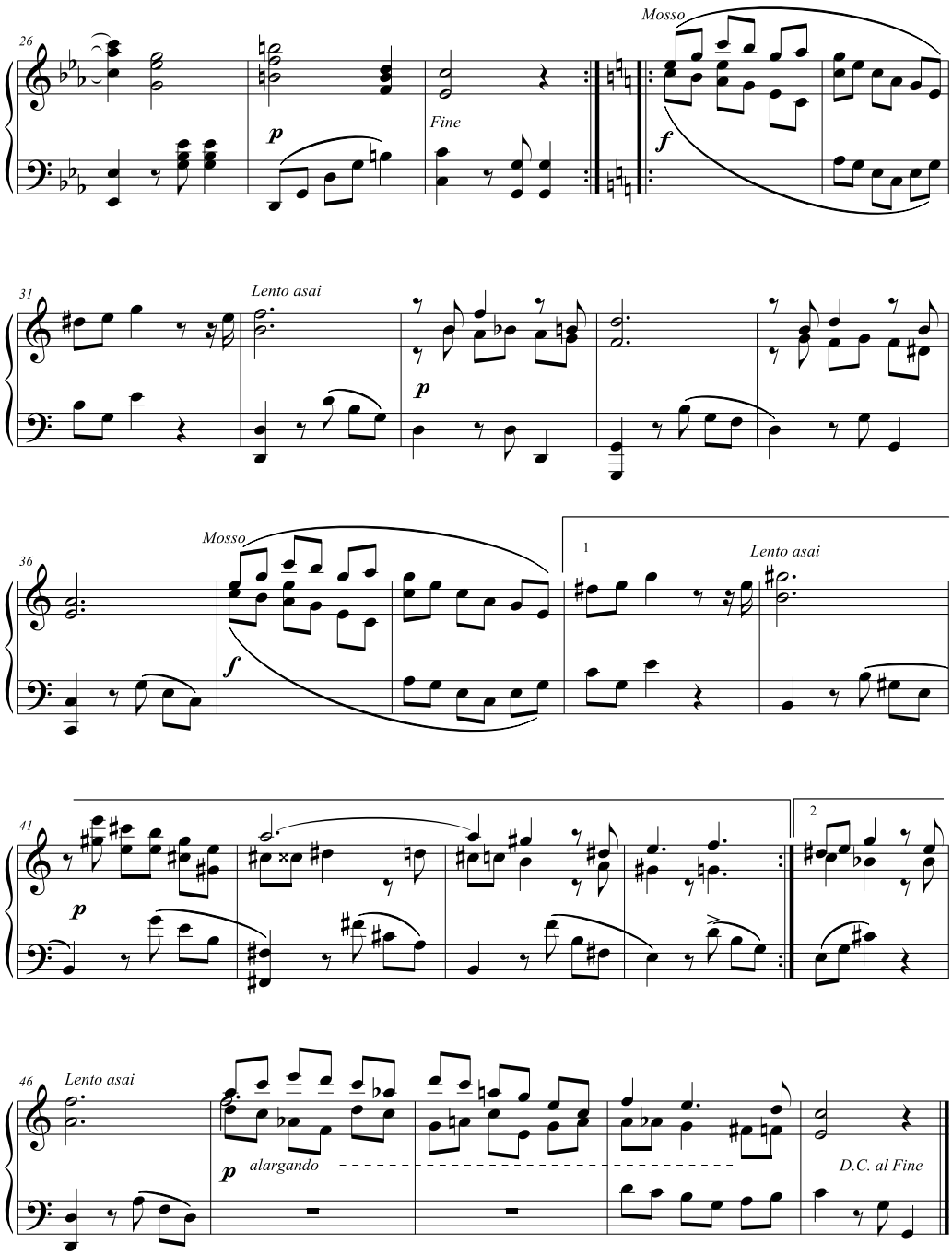
# *Brumas*

Pasillo ecuatoriana

**Sixto María Durán Cárdenas**
(Quito, 1875-1947)




Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito, 2010
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Correo: conmusica@hotmail.com // web: www.ecuadorconmusica.com


26
Mosso
p
Fine
f
31
Lento asai
p
36
Mosso
f
1
Lento asai
41
p
2
46
Lento asai
p
alargando
D.C. al Fine

## 2.9 Anexo 9 - Link audio composiciones

https://udlaec-my.sharepoint.com/personal/luis_aulestia_udla_edu_ec/_layouts/15/guestaccess.aspx?folderid=16f5594181c8b44008442db8769d69b1c&authkey=AcQPUYyc0TjzErjmZKWDNns&e=a41760d5213b4953b8946ac65c968a58