



ESCUELA DE MÚSICA



COMPOSICIÓN DE UNA OBRA DE TRES PARTES EN BASE AL
ANÁLISIS DEL YARAVÍ INSTRUMENTAL 'TRISTES ALEGRÍAS' DEL
COMPOSITOR ECUATORIANO CORSINO DURÁN CARRIÓN



AUTOR

SANTIAGO TUFIK MAHAUAD WITTMER

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

YARAVÍ ECUATORIANO

COMPOSICIÓN DE UNA OBRA DE TRES PARTES EN BASE AL ANÁLISIS
DEL YARAVÍ INSTRUMENTAL 'TRISTES ALEGRÍAS' DEL COMPOSITOR
ECUATORIANO CORSINO DURÁN CARRIÓN

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

Profesor guía:

Jay Byron

Autor:

Santiago Tufik Mahauad Wittmer

Año

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **COMPOSICIÓN DE UNA OBRA DE TRES PARTES EN BASE AL ANÁLISIS DEL YARAVÍ INSTRUMENTAL 'TRISTES ALEGRÍAS' DEL COMPOSITOR ECUATORIANO CORSINO DURÁN CARRIÓN**, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Santiago Tufik Mahauad Wittmer**, en el semestre 2019-2, 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".

Jay Byron

C. I 172232612-9

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **COMPOSICIÓN DE UNA OBRA DE TRES PARTES EN BASE AL ANÁLISIS DEL YARAVÍ INSTRUMENTAL 'TRISTES ALEGRÍAS' DEL COMPOSITOR ECUATORIANO CORSINO DURÁN CARRIÓN**, del estudiante **Santiago Tufik Mahauad Wittmer**, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Lenin Estrella

C. I 171193369-5

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro (amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) 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.”

Santiago Tufik Mahauad Wittmer

C.I 171595787-2

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi madre y padre por darme la vida, cuidar de mí y apoyarme en mi camino. Yo no sería posible sin ellos.

DEDICATORIA

Para todo aquel que aprecia la investigación, el análisis y la creación musical.

RESUMEN

El presente trabajo de titulación tiene como resultado final la presentación de una obra inédita de tres partes. Esta obra musical busca conceptualizar y representar el ciclo de la existencia humana conformado por: nacimiento, desarrollo y perecimiento.

Para llevar a cabo la obra con fundamentos históricos y musicales, se realiza una investigación alrededor de la historia del género musical ecuatoriano “Yaraví” y su evolución con el tiempo y los procesos de mestizaje. Junto con dicha investigación, se elabora un análisis mediante metodologías musicales, de la composición “Tristes Alegrías” del maestro Rogelio Corsino Durán Carrión.

La expresión humana que hoy llamamos “yaraví” es una herencia de pueblos indígenas de los andes, estuvo presente desde épocas pre-hispánicas hasta la fundación de la República del Ecuador y la erupción de la identidad musical ecuatoriana.

ABSTRACT

The present paper has as result the presentation of an unpublished work of three parts. This musical piece, seeks to conceptualize and represent the cycle of human existence: birth, development and perishing.

In order to create a musical piece with historical and musical foundations, an investigation takes place around the history of the Ecuadorian musical genre "yaraví" and its evolution throughout the years and the various processes of miscegenation that occurred in South America.

This research, together with a musical analysis, based on musical methodologies, of the composition: "Tristes Alegrías" by Ecuadorian composer Rogelio Corsino Durán Carrión, help to nurture and develop the musical piece.

This human expression that now days we call "yaraví", is a heritage of indigenous peoples of the Andes, which was present from pre-Hispanic times until the founding of the Republic of Ecuador and the eruption of Ecuadorian musical identity.

INDICE

Introducción.....	1
1 Capítulo 1: Yaraví indígena.....	3
1.1 Etimología, origen precolombino.....	3
1.1.1 Instrumentos y ejecución.....	5
1.2 Época Colonial: tres siglos de opresión.....	7
1.2.1 Transculturización: superposición de la hegemonía católica sobre las culturas indígenas.....	8
1.3 República.....	13
1.3.1 Nacionalismo ecuatoriano.....	14
1.3.2 Yaraví Ecuatoriano.....	17
1.3.3 Entorno musical del Yaraví.....	18
2 Capítulo 2: Análisis de la obra “Tristes Alegrías”... compuesta por el ecuatoriano Corsino Durán.	21
2.1 Vida y legado de Corsino Durán.....	21
2.1.1 Yaraví instrumental “Tristes Alegrías”.....	24
2.2 Análisis musical de la obra “Tristes Alegrías”.....	26
2.2.1 Metodologías de análisis musical.....	26
2.2.2 Estructura, Ritmo, Melodía y Armonía.....	27
2.2.2.1 Estructura.....	27
2.2.2.2 Ritmo.....	28
2.2.2.3 Melodía.....	35
2.2.2.4 Armonía.....	42

2.3	Conclusión segundo capítulo	48
3	Capítulo 3: Creación de una obra de tres partes: “La vida en mi Llacta”	49
3.1	Concepto, formato y peculiaridades de la obra “La vida en mi llacta”	49
3.1.1	Concepto	49
3.1.2	Formato	50
3.1.3	3.1.3 Peculiaridades de la obra.....	50
3.2	Primera parte: De la Nada al Ser	53
3.3	Segunda parte: La vida en mi llacta	57
3.4	Tercera parte: Del Ser a la Nada	83
3.5	Recursos provenientes del análisis de la obra “Tristes Alegrías”	86
3.5.1	Melodía Pentáfona.....	86
3.5.2	Motivos rítmicos de la melodía.....	88
3.5.3	Uso de pasajes descendentes con acordes disminuidos (o dominantes con quinta disminuida)	90
3.5.4	Uso de extremos en el registro del Piano	91
4	Conclusiones.....	93
	REFERENCIAS	95
	ANEXOS	96

Introducción

El presente trabajo de titulación tiene como objetivo principal la creación de una composición musical de tres partes en el género ecuatoriano “Yaraví”. Para ello, por un lado, se lleva a cabo una investigación y elaboración de un marco teórico sobre los orígenes indígenas precolombinos de esta expresión musical. Por otro lado, se efectúa un análisis musical de una obra compuesta en el género, en este caso se trata de la composición “Tristes Alegrías”, un yaraví compuesto por el maestro Corsino Durán, antiguo rector de Conservatorio Nacional.

La creación de un marco teórico enriquecido por discursos de exponentes de la musicología nacional como Segundo Luis Moreno, Pablo Guerrero, Ketty Wong, Mario Godoy, entre otros aportes, son de suma importancia, debido a que facilita la comprensión de algunos procesos antropológicos por los cuales nuestra identidad musical ecuatoriana se forja.

Para empezar, en el primer capítulo, se profundiza en la etimología de la palabra y la función social de dicha manifestación humana. Se lleva a cabo un análisis en retrospectiva de los cambios sociales y culturales que suscitaron alrededor de esta zona geográfica.

Se demuestra cómo sucedió y de qué se trata el término antropológico, “transculturización” o “sincretismo”, con la intención de hacer evidentes los efectos estrepitosos de la conquista española en la herencia musical indígena y ecuatoriana. De esa manera, el primer capítulo abarca los contextos sociales de las épocas: Precolombina, Colonial, hasta la fundación de la República.

El trabajo continúa con el análisis de la obra “Tristes Alegrías” en el segundo capítulo. La investigación expuesta en el primer capítulo, es importante y enriquecedora al momento de crear un contexto para situar la obra analizada.

La motivación para realizar este análisis proviene de las cualidades de la composición mencionada, en ella coexisten melodías pentáfonas, modales y varios recursos estéticos estilísticos y armónicos, como el uso de acordes dominantes substitutos. Producto de esta admiración personal provocada por obra del maestro Durán, fue imperativo investigar sobre la vida del compositor, por ello, en el segundo capítulo se dedica un apartado que se refiere a la vida y legado.

El objetivo para llevar a cabo el análisis es comprender y aprender los recursos compositivos utilizados en “Tristes Alegrías” y aplicarlos en una nueva composición de autoría propia. Para ello, es necesario desmenuzar los componentes musicales: estructura, ritmo, melodía, armonía; y analizarlos a partir de metodologías de análisis musical planteadas por Alejandro Martínez y María Remedios Mazuela.

Para finalizar, en el tercer capítulo, se expone el resultado final del presente trabajo de titulación. Se describe el concepto de la obra de tres partes que representan diferentes momentos de la vida humana: nacimiento, realización/liberación y asimilación de la muerte. Para terminar este capítulo se demuestra qué recursos compositivos provenientes del análisis de la obra “Tristes Alegrías” están aplicados en esta nueva obra y de qué manera.

Capítulo 1: Yaraví indígena

El yaraví fue un canto indígena de los andes que actualmente es considerado un género de música nacional ecuatoriano. Este tiene un legado e historia anteriores a la colonización española y la existencia de la República del Ecuador como tal.

La cultura indígena no desarrolló un sistema de escritura o alguna manera de preservar información y conocimiento sobre su cosmovisión. En las comunidades indígenas hasta el día de hoy el conocimiento se hereda oralmente, es por ello que no existe demasiada información documentada sobre sus costumbres.

Se aborda el tema 1.1 Etimología, origen precolombino; para comprender la raíz cultural de esta expresión humana. Los detalles de la instrumentación se explican en: 1.1.1 Instrumentos y ejecución. Una vez explicado el periodo precolombino se introduce el tema: 1.2 Época colonial: tres años de opresión y su respectivo subtema: 1.2.1 Transculturalización: superposición de la hegemonía católica sobre las culturas indígenas y 1.2.2 Jerarquías sociales y mezcla de las razas; para continuar la línea histórica y arribar a la fundación del país en 1.3 República. Para finalizar se profundiza en los sub temas: 1.3.1 Nacionalismo ecuatoriano, 1.3.2 Yaraví ecuatoriano y 1.3.3 Entorno musical del yaraví, para abordar completamente el tema desde sus inicios hasta la actualidad.

1.1 Etimología, origen precolombino

Debido a la imprecisión de la información, existió un debate sobre el origen etimológico de la palabra “Yaraví”, tal y como lo muestra la *Enciclopedia de música ecuatoriana*, existen varias interpretaciones:

Entre los conceptos brindados por la enciclopedia, se encuentra la interpretación de Diego González Holguín que define la palabra *haráhu* como “canto funeral, música triste”, por otro lado, el cronista Bernabé Cobo argumenta la palabra *araví*, acotándole el mismo significado que González Holguín. (Guerrero, 2002 pg.1462)

El enfoque de M. Cuneo Vidal por otro lado argumenta que *yaraví*: “se compone de *aya-aruhui*, en donde *aya* significa difunto y *aru*, hablar; entonces sería el canto que habla a los muertos.” (Guerrero, 2002. Pg. 1462). Esta obra aporta algunos enfoques como la perspectiva de Cuneo Vidal, González Holguín y Bernabé Cobo apuntan a que este género se daba principalmente como rito funerario.

Con respecto a esto Mario Godoy menciona que: “varios cronistas de la época colonial, se refieren al “llorar cantando” (*yupakuy*) de los indígenas, este, es un *rito de intensificación*, culto a los antepasados, sirve para mantener los lazos entre el muerto y los vivos” (Godoy, 2005. pg. 44). Es bastante notorio que la catarsis mediante el canto era una parte fundamental del rito funerario, mediante este podían mantener lazos metafísicos y amorosos con sus seres queridos.

No obstante existen otras teorías relacionadas a esta música indígena y la situación en la que se daba, el cronista Felipe Guamán considera *harawi* (*arawi*) como canto del amor. (Guerrero, 2002. pg 1462). Esta interpretación va acorde a lo mencionado por Mario Godoy Aguirre, este se refiere al *arawi* como género de poesía quichua que en pocas ocasiones versaba sobre motivos ajenos al amor. (Godoy, 2005. pg 50).

Carlos Aguilar Vázquez por ejemplo sugiere que “se cantaba el *yaraví* cuando se despedía a los indios que se ausentaba” (Guerrero, 2002. pg. 1463). Por otro lado, Segundo Luis Moreno en “La música del Ecuador” (Moreno, 1996. pg. 18) añade la costumbre de cantar el “*Mashalla*” en los matrimonios, un

yaraví cantado de la madre y padre a hijo (a), de suegro (a) a yernito (a) como manera de consejo. De esta manera podemos llegar a notar que la palabra “yaraví” no está ligada a ningún ritual exclusivamente, sino que está presente en varios rituales de la cultura indígena.

Entre las proporcionadas por la enciclopedia, la interpretación brindada por D'Harcourt es la más contingente o acertada, ella argumenta que *yaraví* es resultado de la deformación de la palabra quechua *harawi* que significa “cualquier aire o recitación cantada” (Guerrero, 2002. pg .1463).

A su vez en la publicación del sacerdote Juan M. Grimm, ‘La lengua quichua’ (Grimm, 1896. pg. 52), se destacan las palabras del vocablo quichua: “*yarahuic*” y “*yarahuina*”, que significan “cantor”, “poeta” y “cantar”, “hacer canciones”.

Los pueblos indígenas andinos tenían varios cantos o “yaravíes”, que se ajustaban al sentimiento colectivo de las festividades, creencias y experiencias de la comunidad. En la época pre-colombina, todos los cantos que ellos utilizaban para ritos “alegres” o “tristes” eran Yaravíes. No obstante en la actualidad y durante épocas coloniales se empezó a utilizar la palabra ‘yaraví’ para referirse únicamente al canto triste.

1.1.1 Instrumentos y ejecución

En épocas precolombinas las comunidades indígenas de los andes disponían de algunos instrumentos musicales mediante los cuales podían musicalizar sus actividades sociales. Se han encontrado algunos instrumentos de la época, en su mayoría estos son instrumentos melódicos aerófonos, tales como “flautas elaboradas de huesos de animales (cóndor, llamingo), o en “canilla de muerto”, (huesos largos de ser humano)” (Godoy, 2005, pg 45).

En “*La música en el Ecuador*”, Pablo Guerrero añade que se encontraron instrumentos aerófonos de cerámica como ocarinas con “formas

antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, etc". (Guerrero, 1996. pg.4). En esta publicación también se menciona que la cultura indígena prehispánica que tenía estos instrumentos pudo haber hecho uso del sistema microtonal para ornamentar sus melodías.

Como se mencionó anteriormente se sabe que las comunidades indígenas tenían a su alcance varios instrumentos aerófonos de varias formas, de tubo abierto o cerrado. Varios años atrás, en el panorama nacional de la investigación musical, se creía que la música indígena no tenía armonía.

La teoría de que la música indígena era monofónica se argumentaba en el hecho de que no existían instrumentos armónicos en el medio, principalmente debido a que estos instrumentos llegaron a las comunidades indígenas como resultado de la catequesis durante la Colonia española.

No es posible asegurar que toda la música indígena es monofónica, esta teoría no toma en consideración que a pesar de no disponer de instrumentos armónicos, el acompañamiento armónico pudo haberse dado mediante el canto, con flautas dobles (pallas, etc.), Guerrero menciona que es posible que los indígenas poseyeran instrumentos de cuerda dado que "los cronistas mencionan ciertos tipo de rabeles y guitarrillas" (Guerrero, 1996. pg. 4). A esto se le añade la percusión corporal (aplausos etc.), sonajeros (instrumentos de entrechoque y sacudimiento).

Debido a que las manifestaciones musicales indígenas acontecían en el epicentro de las comunidades, estas incitaban a la colaboración y participación de todos o algunos de los miembros presentes. Con respecto a esto, Moreno agrega que:

"La música de los indios -la verdaderamente autóctona, era monódica.

Los indígenas no conocieron ni siquiera sospecharon la existencia de la Armonía.

De ahí que, cuando oyeron a los españoles ejecutar sonidos

simultáneos en el arpa y luego el órgano, quedaron pasmados de admiración.” (Moreno, 1996. pg. 34)

Se puede notar que, según los distintos argumentos propuestos por Guerrero y Moreno, para el último musicólogo la música precolombina es completamente monofónica. Sin embargo, el aporte de Guerrero menciona hallazgos antropológicos que demuestran la existencia de instrumentos de cuerda no temperados. Por un lado, es muy probable que la presencia de microtonos se deba a la cualidad de los instrumentos aerófonos, lo cual a su vez puede implicar un entorno musical monofónico. La evidencia de la existencia de “guitarrillas” en el medio podría considerarse un aproximamiento a un instrumento armónico, sin embargo, no alcanza la precisión de un arpa o una guitarra europea.

Se puede concluir que el entorno musical principalmente era monofónico.

A pesar de la presencia de instrumentos aerófonos de tubo abierto y cerrado, y el hallazgo de instrumentos con cualidades semejantes a las de los instrumentos armónicos europeos que empezaron a estar en el medio desde los siglos XV - XVI, no existen evidencias suficientes que argumentan la existencia de un contexto armónico en la música precolombina.

12 Época Colonial: tres siglos de opresión

Al finalizar la guerra entre indígenas y españoles con el asesinato de Atahualpa en 1533, en los años siguientes se instaura la época colonial. En este periodo la música, cosmovisión y tradición ancestral indígena sufrió algunas mutaciones forzosas. Lo que ocurrió durante este periodo tuvo que ver con una violenta transculturalización católica española sobre las creencias de las comunidades indígenas que ocupaban estos parajes geográficos que hoy llamamos Ecuador.

Podemos notar que, entre el año 1564, cuando se estableció la Real Audiencia de Quito y el año de la fundación de la República del Ecuador, en 1809; existen aproximadamente tres siglos en los que aconteció una mixtura de razas considerable alrededor de esta zona geográfica.

La llegada de los españoles a lo largo del siglo XV, provocó la introducción de otros instrumentos al medio. Existen crónicas que evidencian la presencia de instrumentos musicales europeos de índole sinfónica como el arpa, fagot, violín; junto con otros instrumentos de cuerda “como la viguela, el primer antepasado directo de la guitarra”. (Guerrero, 1996. pg.10) Este último instrumento cordófono mencionado, es particularmente importante, más tarde pasará a cumplir un rol crucial en el acompañamiento de la canción popular de las repúblicas latinoamericana.

1.2.1 Transculturalización: superposición de la hegemonía católica sobre las culturas indígenas

Las distintas sociedades y etnias indígenas tuvieron que soportar una conquista del mundo práctico-material como en el mundo eidético- cosmovisional. Después de la conquista empieza un proceso de Transculturalización violento por parte de hegemonía católica española que, como menciona Ketty Wong Cruz, tenía como fin la “conversión del indígena al catolicismo y su “trabajo” (explotación) dentro del sistema de hacienda.” (Wong, 2010. pg.52)

Al llegar los colonizadores españoles, absortos con el poder de la hegemonía religiosa que trataban de instaurar, consideraron que los rituales y los cantos indígenas eran demoníacos y los prohibieron, ultrajando la libertad de expresión a las comunidades indígenas y a la vez alterando los pilares de su tradición.

Debido al ímpetu destructivo de la iglesia católica del siglo XV, la época Colonial significó una interrupción lesiva sobre la cosmología indígena debido a que sus cantos y festejos fueron suplantados por otros que representen el pensamiento de la doctrina católica. Con respecto a esto, Mario Godoy acota que, “se entiende por doctrina a los dogmas o principios de fe de la Iglesia Católica. Éstos eran enseñados a los indígenas por los doctrineros- catequistas”. (Godoy, 2005. pg.86). Este reflejo tenebroso del Oscurantismo tenía fines ecuménicos de destruir y obstaculizar la difusión del conocimiento.

Las comunidades indígenas tuvieron que sufrir la destrucción de sus senos familiares, la privación de su libertad y la transculturización de sus manifestaciones artísticas y espirituales. Con respecto a esto Pablo Guerrero en *La música en Ecuador: panorámica de las artes musicales* menciona que:

... “A los oídos de los colonizadores la música indígena sonaba infernal, impía, marcial, fúnebre, lúgubre... De ahí que las músicas y danzas indígenas fueron muchas veces prohibidas por las autoridades religiosas católicas, e incluso algunos instrumentos de uso ritual fueron destruidos.” (Guerrero, 1996. pg. 5).

Durante este periodo de la historia, una vez finalizada la conquista, todo el orden social pasó al dominio de la iglesia católica. Es decir que, la realeza española tenía control político sobre estos parajes geográficos a partir de la conquista en el siglo XV.

Como añade Godoy, durante esta época los regímenes estéticos vigentes en Europa empezaron a ser los predominantes; “los monasterios y conventos fueron los principales centros donde se desarrolló la actividad musical.” (Godoy, 2005. pg. 85). Con respecto a esto podríamos añadir que varias de las fuentes previamente citadas se refieren a la primera escuela de la iglesia católica existente en Quito, fundada pocos años después de la conquista. Allí algunos curas franciscanos educaban indios y españoles. Según Guerrero,

para el año 1555, la escuela cambia de nombre a Colegio de San Andrés. Escribe citando a manera de entrevista, sobre las actividades en el colegio:

“Allí se enseñó a los indígenas “a arar con bueyes, hacer yugos, arado y carretas...la manera de contar cifras de guarismo y Castellano... a leer y escribir... y tañer los instrumentos de música, tecla y cuerdas, sacabuches y chirimías, flautas y trompetas y cornetas y el órgano y llano”.” (Guerrero, 1996. pg. 11)

Mediante la catequesis, la hegemonía católica transmitió su ideología a través de la música religiosa. Los conquistadores decidieron tomar las mismas melodías de carácter tradicional precolombino y las re-escribieron y re- contextualizaron, con la finalidad de transformar su connotación ideológica, para que estén acorde con la doctrina católica-cristiana, tal como menciona Luis Moreno:

... “para hacer más fácil y atractivo el aprendizaje de la música, los misioneros adaptaban melodías indígenas -sagradas o profanas- a los cánticos religiosos...”. Menciona también que la forma de “enseñanza de la música mató en germen el fruto que el divino arte pudo haber producido en nuestra nación” (Moreno, 1996. pg. 34)

Esta adaptación de melodías indígenas a ritos católicos fue una de las maneras a través de las cuales se dio a cabo la transculturización: los ritos, las fiestas y las melodías indígenas fueron adecuados a las creencias católicas. Esto se da mediante una superposición de elementos católicos sobre las tradiciones indígenas. Según el musicólogo Mario Godoy, la manera de adoctrinar se dio a través de la música religiosa, “la sociedad, el arte y la ideología de la época colonial estuvieron fuertemente influenciadas por la Iglesia Católica”; también acota que, “de la estructura y organización eclesial emanaba gran parte de las normas y los roles asignados a los miembros de la sociedad.” (Godoy, 2005. pg. 84)

Con respecto a esta suplantación cultural o transculturalización existen muchos ejemplos; uno de ellos, el “Inti Raymi” fiesta y canción popular indígena que se da como festejo a la *Pachamama* o Tierra en forma de agradecimiento por el cultivo, se transformó en la fiesta a “San Juan”. Ésta fiesta, a su vez, desembocó en la convencionalización de lo que hoy llamamos y conocemos como “San Juanito”: un género musical mestizo. Así es como lo explica Ketty Wong en “*La música nacional*” (2010).

Esta musicóloga se refiere al San Juanito como la música que acompaña la festividad del *Inti Raymi*: festejo del solsticio de verano, durante el cual cultivadores indígenas agradecen a la Pachamama con bailes y música que a su vez “coincide con la celebración católica del día de San Juan Bautista” (Wong, 2010. pg.71). Dicha coincidencia que menciona Ketty Wong, es un efecto de la catequesis católica y por ende un ejemplo de la transculturización de la cultura indígena. Esto sucede al superponer la doctrina católica sobre tradiciones y conocimientos ancestrales indígenas.

1.2.1. Jerarquías sociales y mezcla de razas

En esta zona que se convertiría en el país Ecuador, se juntaron varias razas generando un ambiente propenso para el mestizaje étnico como consecuencia de las múltiples mezclas raciales posibles.

Este fenómeno, conocido como “mestizaje”, es la mezcla entre razas. Este implica tanto el cruce genético entre razas como el cruce de culturas. Debido a la violenta transculturación española que sufrieron los pueblos indígenas, como se mencionó anteriormente, “mestizaje”, según acota Ketty Wong Cruz: “es un término complejo que ha pasado por varias transformaciones conceptuales y tiene una fuerte connotación racial.” (Wong, 2010. pg.44).

Esto quiere decir que antes de ser una definición de carácter antropológico del fenómeno racial, en la época se utilizaba la palabra “mestizo/a” en un contexto

jerárquico social en función de la preponderancia al parentesco sanguíneo con la raza blanca. A esto se debe que el concepto tenga una fuerte connotación racial; durante la época colonial socialmente se instauró el siguiente orden jerárquico:

- 1) Blanco - europeo
- 2) Criollo - hijo de europeo nacido en América
- 3) Mestizo - hijo de europeo con indígena/negro
- 4) Indio - Indígena (trabajos forzosos)

Según el orden social en función a la raza y al parentesco sanguíneo europeo, Pablo Guerrero añade que, ser mestizo involucra tener una madre y un padre de diferente raza, “es una hibridación natural entre variedades o razas de especie humana”. (Guerrero, 1996. pg. 6,7). También menciona que, según la concepción de la época, el Mestizo tiene un nivel social menor al Blanco y al Criollo, mientras que, a su vez, el Blanco se consideraba en un nivel superior al Criollo, Mestizo e Indio. Vale recalcar que, como se mencionó anteriormente, esta jerarquía social fue impuesta de manera forzosa. La iglesia católica legitimaba su poder a través de la violencia; debido a esto el indígena pasó a tener una clase social menor a todos los foráneos que trajeron consigo la “civilización” (Wong, 2010. pg.46).

Cómo se desarrolló anteriormente, durante estos tres siglos de opresión y adoctrinamiento, los indios de los andes fueron forzados a detener sus manifestaciones artísticas. Durante este tiempo su cosmovisión sufrió una transculturización por parte de la Iglesia Católica y debido a esto sus tradiciones fueron alteradas. Sin embargo, como rescata Guerrero, “ventajosamente no todo se perdió, aún hoy, es posible observar cómo las culturas indígenas vinculan la música a cada una de sus actividades diarias.” (Guerrero, 1996. pg. 5).

Como se mencionó anteriormente, la llegada de los españoles trae consigo otros instrumentos de carácter armónico, principalmente se destaca la guitarra,

esto debido a que, a largo plazo, juega un papel importante en la identidad de la música popular mestiza de la república del Ecuador y sus alrededores.

Para concluir este apartado, se podría decir que, una de las cosas positivas del intento de dominio globalizado que pretendía la iglesia católica, fue ecumenizar el conocimiento e instrumentos musicales junto con otros tipos de saberes trascendentales.

1.3 República

Anteriormente se había mencionado que la República del Ecuador se fundó en el año 1809. Durante este periodo la música religiosa dejó de tener tanta preponderancia en el medio. La colonización, como menciona Guerrero, también genera la introducción de muchas canciones populares que “de acuerdo al testimonio de los cronistas, eran enseñadas a los indígenas de estas regiones.” (Guerrero, 1996. pg.7).

Durante la época de la república, a lo largo del siglo XVIII el influjo de música española a nivel religioso y popular decreció debido a que en esta época se empiezan a introducir otras formas de música europea no españolas como el “vals, el *minué*, la *contradanza*”. (Guerrero, 1996. pg. 9) Durante el siglo XIX los formatos europeos empezaron a tener más presencia. Esto es muy notorio en las bandas militares o bandas de guerra, debido a que estas estaban formadas por instrumentos de viento metal y percusión. Estas bandas intentan ser un reflejo del formato de las bandas europeas. Un signo indicador de este fenómeno, fue la grabación del Himno nacional del Ecuador, este “fue estrenado en 1870 por una banda militar” (Guerrero, 1996. pg. 14). Guerrero resalta el vínculo existente entre la banda militar y el concepto de patria, de la siguiente manera:

“Las nuevas instituciones republicanas precisaban de crear modelos de identidad y un tipo de conciencia nacional para la nueva República. La música servía para aquellos propósitos, se creó el Himno Nacional interpretado por primera vez por una banda militar, así como una gran cantidad de marchas e

himnos para todos los organismos que se iban conformando. Desde entonces se fueron instituyendo paulatinamente gran cantidad de bandas, ya no solo a cargo de los militares en los diferentes destacamentos, sino de las organizaciones civiles e incluso religiosas” (Guerrero 2004, pg. 293).

1.3.1 Nacionalismo ecuatoriano

Durante los finales del siglo XIX y principio del siglo XX en Ecuador se dio un movimiento nacionalista, según Guerrero, la “primera generación de músicos nacionalistas fue conformada por Segundo Luis Moreno (1882 -1972) Sixto Durán Cárdenas (1875-1947), Francisco Salgado Ayala (1880-1970) y Pedro Pablo Traversari Salazar (18974-1956)” (Guerrero, 1996. pg. 15).

A continuación, se añade un cuadro, desarrollado para la publicación de Pablo Guerrero en 1996, donde se muestran las generaciones del nacionalismo ecuatoriano y sus participantes:

Nacionalistas

I Generación
 Segundo Luis Moreno Andrade (¹)
 (1882-1972)
 Francisco Salgado Ayala (¹)
 (1880-1970)
 Sixto María Durán Cárdenas (¹)
 (1875-1947)
 Pedro Pablo Traversari Salazar(¹)
 (1874-1956)
 Nicolás Abelardo Guerra
 (1869-1937)
 Salvador Bustamente
 (1876-1935)
 Casimiro Arellano
 (1880-1970)

II Generación
 Luis Humberto Salgado Torres (¹)
 (1903-1977)
 Belisario Peña Ponce
 (1902-1959)
 Gustavo Salgado
 (905-1978)
 José Ignacio Canelos
 (1898-1957)
 Juan Pablo Muñoz Sanz (¹)
 (1898-1964)
 Alberto Moreno
 (1889-1980)

III Generación
 Corsino Durán Carrión
 (1911-1975)
 Inés Jijón
 (1909-1995)
 Angel Honorio Jiménez
 (1907-1965)
 Clodoveo González
 (s.XX-s.XX)
 Néstor Cueva Negrete
 (1910-1881)

Víctor Carrera
 (1902- s. XX)
 Ricardo Becerra
 (1905-1975)

IV Generación*
 Gerardo Guevara
 (1930-)
 Mesías Maiguashca
 (1938-)
 Carlos Bonilla Chávez
 (1923-)
 Claudio Aizaga
 (1926-)
 Enrique Espín Yépez
 (1926-)
 Carlos Coba Andrade
 (1937-)

* Se bifurcan las propuestas musicales radicalmente; una tendencia que no necesariamente aborda temática nacional y otra de corte más tradicional que continúa haciéndolo.
 (¹) Teorizaron sobre el nacionalismo musical ecuatoriano.




Figura 1: Generaciones nacionalistas. Tomado de Pablo Guerrero 1996. pg. 17.

Desde la primera generación nacionalista con Segundo Luis Moreno, los músicos académicos ecuatorianos empezaron a analizar la música de las diferentes zonas y etnias del país con el fin de asimilar teóricamente el fenómeno musical y así “traducirlo” al lenguaje musical occidental, esto con el fin de poder enseñarlo y re-crearlo.

Podemos notar que los músicos que teorizaron sobre la música nacional en definitiva querían incluirla dentro del universo de la música académica. De tal manera mediante este proceso de análisis y creación los compositores

nacionalistas, con el paso del tiempo, empezaron a incluir en sus composiciones técnicas musicales europeas, antiguas y contemporáneas.

Dos claros ejemplos de esta iniciativa nacionalista son las obras:

1. “*Barquilla, barquilla*”: una obra compuesta por Segundo Luis Moreno, compositor perteneciente a la primera generación nacionalista. En su obra toma ritmos y melodías influenciados por la música indígena y los desarrolla con una premisa inspirada en los “Nocturnos” de Chopin. Estos son pequeñas piezas musicales donde trascendió en la historia el estilo de composición propio del compositor polaco Fryderyk Chopin.
2. “*Sanjuanito Futurista*”; una obra de Luis Humberto Salgado perteneciente a la segunda generación nacionalista. En esta obra el compositor ecuatoriano toma el ritmo del sanjuanito y lo “fusiona” con una técnica musical llamada “serialismo dodecafónico”; esta fue creada en el siglo XX por el compositor austriaco Arnold Schoenberg. Este método compositivo se rige a partir de una premisa atonal que defiende que cada nota es un universo en sí misma. Por este motivo, sin restricciones de orden escalar, deben sonar los doce tonos existentes en la escala cromática sin que ninguna nota se repita antes de completar la serie de doce tonos.

A pesar de no ser reconocido por teorizar sobre el marco musical ecuatoriano, Corsino Durán aportó con un patrimonio sustancial de obras que exaltan el carácter de la música nacional con nuevas propuestas para usar la sonoridad pentáfona de maneras elaboradas; esto debido a la conjunción de sus antecedentes en la música académica y su afán nacionalista.

1.3.2 Yaraví ecuatoriano

Se cree que el yaraví, género sobre cual gira la presente investigación, fue uno de los primeros ritmos indígenas en mestizarse. Junto al sanjuanito y al danzante fueron las primeras expresiones musicales indígenas en tomar características mestizas de índole nacional. A estos se añadirán otros géneros, como menciona la musicóloga Wong, los géneros musicales pertenecientes a la *antología de la música nacional* son: “el yaraví, el danzante, el yumbo, el sanjuanito, el fox incaico, el albazo, el pasacalle y el pasillo”, también añade que suelen ser “cantadas con el acompañamiento de una guitarra y un requinto” (Wong, 2010. pg. 66).

El yaraví de tradición indígena posibilita la existencia del yaraví ecuatoriano de procedencia mestiza. Este género de música nacional surge debido a que músicos mestizos analizaron la tradición indígena y la recrearon desde un punto de vista musical académico, manteniendo el sentimiento melancólico que la caracteriza. Desde su origen, el yaraví indígena no fue concebido como un género musical debido a que es canción de connotación social. Es decir que el fin último no era la obra musical, sino la manifestación de una recitación de connotación social.

El yaraví ecuatoriano, mestizo o criollo, está deslindado de la tradición oral- ritual de connotación social indígena. El fin del yaraví ecuatoriano es ser canción popular mestiza, es decir, cumple un rol de canción entre los ecuatorianos.

Como se mencionó anteriormente, de esta manera la palabra “yaraví” deja de relacionarse únicamente con la actividad indígena y pasa a ser canción popular del mestizo ecuatoriano, que se caracteriza por su tono melancólico y acompañamiento en guitarra.

1.3.3 Entorno musical del Yaraví

La presencia del yaraví en el entorno musical tiene un alcance extenso. En su ensayo sobre Mesomúsica, Carlos Vega habla sobre la influencia del “Triste” que fue originado en Perú en el XVIII. Así también menciona que “en Sudamérica hubo especies líricas puras de dispersión continental, como el “yaraví” y el “triste.” (Vega, 1997. pg. 3). El musicólogo chileno añade que el triste se esparció a lo largo del continente desde Perú hasta Paraguay y Argentina. Por otro lado, la musicóloga premiada en 2010 por la Casa de las Américas, Kathy Wong se refiere a “los tristes” o “triste” como un término sinónimo de yaraví. (Wong, 2010. pg. 67)

Como se mencionó anteriormente, el yaraví mestizo ecuatoriano fue la canción del pueblo a lo largo del siglo XVIII y XIX. Fue el primer género musical nacional; de su estructura armónica y función social surgirán, con el pasar del tiempo y la transformación del mismo, otros géneros musicales nacionales influenciados por el Yaraví. En “*Antología de la música nacional*”, Wong añade que “el yaraví era un género muy popular en esta época, a juzgar por la frecuencia con la que las bandas militares los tocaban en las retretas”, también añade que, “Columbia Records grabó dos yaravíes mestizos en sus primeras producciones discográficas de la década de los 1910.” (Wong, 2010. pg. 67)

La influencia del yaraví en el entorno musical ecuatoriano es considerable. Por ejemplo, el Yaraví tiene una fuerte influencia en el Albazo debido a que las células rítmicas son similares, pero varían en el *tempo*, como acota Wong, “según Gerardo Guevara (1990), el *albazo* es básicamente un *yaraví* tocado en un *tempo* rápido.” (Wong, 2010. pg. 66) El yaraví dio paso al albazo y ambos géneros empezaron a ser parte de la canción popular. Esto quiere decir que a la canción lenta se la complementa en contraste con una sección *allegro* en forma de albazo. De esta manera ambos están presentes en la canción popular ecuatoriana. Por ejemplo, el yaraví “Puñales” por Ulpiano Benítez.

Con respecto a lo mencionado anteriormente Wong acota que:

“El yaraví mestizo tiene una estructura musical binaria en compás 6/8 y se canta con el acompañamiento de una guitarra. Por lo común empieza con un tempo lento y termina con una sección rápida llamada *albazo*.” (Wong, 2010. pg. 66)

En cuanto a la influencia del yaraví en el entorno musical nacional, el etnomusicólogo ecuatoriano Juan Mullo hace referencia la “yaravización” o “indigenización” del pasillo. (Mullo, 2009. pg. 34). Este fenómeno musical al que Mullo se refiere ocurre melódicamente a través de la pentafonía. Como se mencionó anteriormente, esta sonoridad es característica de la música indígena pre-colombina y una parte importante del lenguaje musical nacional. En palabras del etnomusicólogo ecuatoriano: “en términos generales diríamos que el original pasillo mayormente occidental se ve en un primer momento influenciado en su melodía por la estructura pentafónica del yaraví.” (Mullo, 2009. pg. 60)

Mullo añade que, durante el siglo XX, muchos géneros provenientes del extranjero pasaban por este proceso de yaravización. Así sucedió con el *Fox trot*:

“*El Fox*, baile negro de origen norteamericano, es asimilado por los músicos ecuatorianos hasta 1930, quienes luego crean uno muy particular al denominan posteriormente *fox incaico*, una unión del fox norteamericano con el yaraví ecuatoriano.” (Mullo, 2009. pg. 36.)

Se puede notar que el siglo XIX es una época importante para el proceso de “indigenización o yaravización” de la música extranjera. Esto es resultado del desarrollo de una identidad musical nacional. Durante esta época, una gran cantidad de obras fueron compuestas y la identidad musical nacional se construyó alrededor de estas manifestaciones musicales ecuatorianas creadas entre los siglos XIX y XX.

1.4 Conclusiones Capítulo 1

A lo largo de este primer capítulo se ha delimitado el marco teórico del yaraví en su historia, desde la etimología de la palabra hasta su función social y ejecución en épocas pre-colombinas.

Se explicó el proceso de sincretización o transculturización que las comunidades indígenas en los andes (y las comunidades negras en la costa) tuvieron que sufrir debido al oscurantismo de la iglesia católica, desde el siglo XV al siglo XVIII, en los territorios que hoy llamamos República del Ecuador y sus alrededores.

Se analizó la transformación del yaraví, que solían ser cantos pertenecientes a ritos simbólicos indígenas, que pasaron por un proceso de mestizaje y se convirtieron en canción popular ecuatoriana y género nacional de gran influencia en el entorno de la identidad musical nacional.

Capítulo 2: Análisis de la obra “Tristes Alegrías” compuesta por el ecuatoriano Corsino Durán

En este capítulo se analizará la obra “Tristes Alegrías” del compositor ecuatoriano Corsino Durán. Previo al análisis, mencionarán algunos detalles de la vida y legado de este compositor ecuatoriano en el tema 2.1 Vida y legado de Corsino Durán y posteriormente abordar 2.1.1 Yaraví instrumental “Tristes Alegrías” donde se explica conceptualmente la obra. En el segundo tema 2.2 Análisis musical de la obra “Tristes Alegrías” se elabora mediante los subtemas: 2.2.1 Metodología de análisis musical, 2.2.2 Estructura, Ritmo, Melodía y Armonía (2.2.2.1 Estructura, 2.2.2.2 Ritmo, 2.2.2.3 Melodía y 2.2.2.4. Armonía).

2.1 Vida y legado de Corsino Durán

En este apartado se hablará sobre la vida del compositor ecuatoriano Corsino Durán. Desde temprana edad tuvo contacto con la música popular ecuatoriana, ello debido a la influencia de su padre quien fue un apasionado por la música y “le orientó en los primeros elementos musicales” (Guerrero, 1996. pg. 3).

Sembró en él la semilla musical, esta semilla germina con el apoyo parental: cuando Durán era un retoño de trece años, recibió de su madre un violín como regalo. Guerrero acota que, el pequeño Corsino, “en primera instancia, lo aprendió a ejecutar intuitivamente”, en su niñez “tocaba también la guitarra y la concertina (bandoneón)” (Guerrero, 1996. pg.3)

En 1933, con catorce años, Durán recibe una beca para estudiar en el conservatorio nacional allí recibió clase con grandes maestros como Sixto María Durán, Luis Humberto Salgado, Juan Pablo Muñoz Sanz, entre otros. La investigación de Guerrero aporta que Rogelio Corsino Durán Carrión:

“Realizó en el Conservatorio los siguientes cursos: violín: (6 cursos), solfeo (4 cursos), teoría (3 cursos), contrapunto (2 cursos) armonía analítica (curso “único”) armonía superior (4 cursos), fuga (2 cursos), composición (2 cursos), historia (2 cursos), análisis armónico (curso “único”) formas musicales (curso “único”), acústica (curso “único”), transporte (1 curso), instrumentación (2 cursos)” (Guerrero, 1996. pg. 9)

Durante su adolescencia, el joven Durán mostró índices de rebeldía e indisciplina debido a exigencias y opiniones vertidas con respecto al conservatorio nacional y el “fracaso de formación de músicos en ese plantel”, debido a ello, en 1937 fue expulsado del conservatorio por primera vez.

Más tarde durante ese año, el director Pedro Pablo Traversari le permitió el reingreso para volver a expulsarlo “nuevamente por parecidos motivos”. Al mismo tiempo el musicólogo Guerrero, respaldado en testimonios provenientes de la biblioteca familiar del compositor, afirma que, “Durán se preocupó mucho de su autoformación musical” (Guerrero, 1996. pg. 9-10)

Siete años más tarde, en el año 1943, “Durán regresó al establecimiento, pero esta vez en calidad de profesor, al ser llamado por el Director del Conservatorio, Sixto María Durán.” (Guerrero, 1996. pg. 10). En este establecimiento Corsino Durán empezó dictando clases de violín, con el tiempo, se hizo cargo de las cátedras de organología, dirección coral y armonía. En 1961, debido a su importante trayectoria, “el Consejo de la Universidad Central del Ecuador le nombró Director Técnico del Conservatorio.” (Guerrero, 1996. pg.11)

Como se mencionó anteriormente en el apartado 1.3 Nacionalismo Ecuatoriano, Corsino Durán fue parte de la tercera generación de compositores nacionalistas, según Guerrero, el compositor ecuatoriano Corsino Durán argumentaba que:

“los ecuatorianos no debemos imitar a los clásicos ni románticos ni europeos, debemos hacer un arte nuestro”, ciñéndose por este principio genera un

“acercamiento vivencial a la música de las culturas indígenas y mestiza, presente en sus composiciones sinfónicas como en aquellas de pequeño formato”. (Guerrero, 1996. pg. 5-6)

El compositor Corsino Durán tenía certezas sobre la importancia del músico y el arte en la sociedad, por este motivo, fue partidario de la creación del Sindicato Ecuatoriano de Artistas músicos (SEDAM). Esto se pudo llevar a cabo en el año 1943. Este gremio de músicos ecuatorianos tenía la aspiración de dejar en claro que los artistas son como funcionarios sociales, el objetivo de este Sindicato fue:

“Liberar económicamente, moral y espiritualmente a todos los músicos profesionales de nuestro país o que en él radican, porque comprende que las actividades artísticas, cuantitativamente y cualitativamente consideradas, son una consecuencia del estado social del factor “hombre” y los progresos e importancia de estas actividades se miden en la misma escala que los bienes culturales: como funciones sociales. Es por esto que la organización del Sindicato Ecuatoriano de Artistas músicos se hizo indispensable e inaplazable, para la marcha a ritmo con las manifestaciones espirituales de nuestro tiempo”. (objetivo del SEDAM citado de manera literal por Guerrero, 1996. pg.12)

Esta implicación social de este fenomenal compositor ecuatoriano, hace notar el valor inmaterial que este artista encontraba en las particularidades de las expresiones musicales, por este motivo, en el año 1948 “Durán propuso se creara una ley de derechos de autor y, además, se organizara una imprenta musical que editara las obras, en las que se dejaría constancia “el pensamiento de los músicos ecuatorianos”, en sus propias palabras.” (Guerrero, 1996. pg. 13)

A lo largo de este apartado se han mencionado algunos eventos importantes en la vida de Durán, rasgos de su personalidad y la virtud de su liderazgo. Para terminar, se añadirá información sobre la importancia del rol que tuvo en la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE).

Esta orquesta estuvo sedimentada a partir de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (OSC), Guerrero acota que:

“sus presentaciones crearon una opinión pública muy favorable, con lo que se obtuvo el apoyo de otras instituciones a la causa. A esta intención se unieron la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), la Sociedad Filarmónica de Quito (SFQ), así como entidades varias que decidieron secundar la constitución de la entidad musical. (Guerrero, 1996. pg. 14)

En 1948, el maestro Durán regresa de una investigación “*in situ*” en distintos países latinoamericanos. Visitó Argentina, Perú y Chile con la intención de “reunir información sobre la estructura organizativa de las orquestas sinfónicas y su actividad musical”. (Guerrero, Wong, 1996. pg. 14)

Este proceso de formación y fundación se llevó a cabo desde 1948, hasta 1956, cuando oficialmente se da a cabo la fundación de la OSNE. Guerrero menciona que en ese año “uno de los más grandes sueños de Corsino Durán se efectivizó”. (Guerrero, Wong, 1996. pg. 34)

2.1.1 Yaraví instrumental “Tristes Alegrías”

En la publicación sobre el análisis musical del estilo de Durán citada anteriormente, la musicóloga Wong, analiza varias obras, entre las cuales está presente el yaraví ecuatoriano para piano solo: “Tristes Alegrías”. Antes de presentar el análisis musical de la obra, a lo largo de este apartado se aportarán datos relevantes de la vida del autor, junto con apreciaciones personales sobre la intención y la inspiración del autor al crear este yaraví.

El compositor Corsino Durán nombró esta obra dando uso a un “oxímoron”, esta es una figura literaria que combina dos palabras o expresiones contrarias entre sí; y, a su vez, esta combinación de opuestos tiene una nueva significación propia. En el caso del título de la obra “Tristes Alegrías”, la expresión: “tristes”, esta combinada con su opuesto: “alegrías”, dándole un sentido oximorónico al título de la obra.

La interpretación hermenéutica del enunciado: “tristes alegrías”, desde mi punto de vista personal, requiere de la asimilación de la dicotomía que existe entre ambos sentimientos. La asimilación de la tristeza conlleva un alejamiento de la alegría, y viceversa al mismo tiempo que ambos adquieren sentido a partir de su contrario. Ambas son emociones, pero se diferencian debido a que no suelen coexistir, cuando prevalece el sentimiento alegre, la tristeza se disipa, y de la misma manera cuando prevalece el sentimiento triste su contrario se aplaca. No obstante, la intención de Durán hacer coexistir ambos sentimientos, aceptando que la vida siempre tendrá un sabor agridulce.

El yaraví “Tristes Alegrías” tiene un velo fúnebre, es decir que está inspirado en el rito funerario de la música indígena. A mi parecer, la interpretación hermenéutica de la obra musical gira alrededor de dos factores contrastantes presentes en cualquier rito funerario de nuestra especie:

El recuerdo de vivencias alegres junto un ser querido

VS.

La tristeza causada por la pérdida de un ser querido

La melodía de la obra tiene un carácter muy sensible, memorable que evoca recuerdo sereno mientras dibuja un paisaje montañoso propio de la región andina del país.

Esta bella y tranquila melodía es contrastada con un contexto armónico bastante áspero y disonante que representa la tristeza y el llanto que escolta la pérdida de un ser querido.

2.2 Análisis musical de la obra “Tristes Alegrías”

2.2.1 Metodologías de análisis musical

Para llevar a cabo el análisis se utilizarán metodologías analíticas de función formal y el concepto de oración desarrollado por Arnold Schoenberg y William Caplin, explicado con claridad y expandido por Alejandro Martínez en su ensayo “El análisis formal de música popular: la oración y sus subtipos...” (Martínez, 2012).

En la imagen a continuación se presenta un “*Esquema de oración*” (Martínez, 2012. pg. 3) Es importante mostrar dicho esquema debido a que el análisis fraseológico se llevará a cabo a partir de esta oración “modelo” presente en la figura 2:

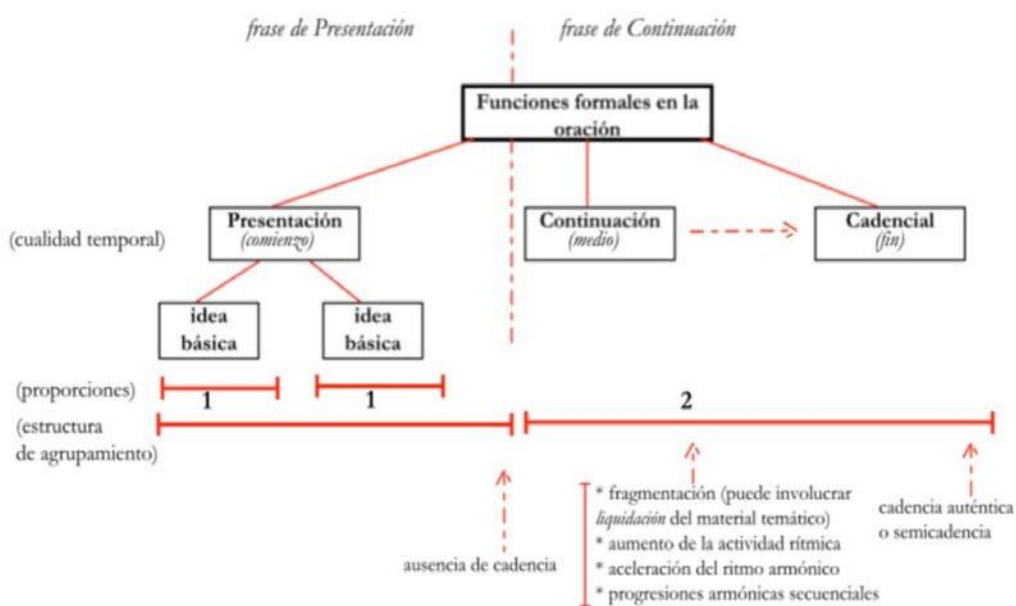


Figura 2: Esquema de la oración “modelo”. Tomado de Martínez, 2012. pg. 3

Para realizar el análisis de la mejor manera, también se utilizarán elementos del análisis Schenkeriano proporcionados por María Remedios Mazuela Anguita en su artículo en una revista digital para profesionales de la

enseñanza, donde realiza una “Introducción al análisis Schenkeriano” (Mazuela, 2012). Mazuela acota que “Schenker usa el término *Ursatz*, o estructura fundamental, para referirse a la estructura subyacente de la pieza como un todo, y *Urfinie*, o línea fundamental para denominar el descenso melódico y la voz superior” (Mazuela, 2012).

Estos métodos de análisis mencionados en el párrafo anterior serán utilizados para analizar los componentes musicales de la obra escogido. La utilización de estos métodos es de suma importancia debido a que nos permiten usar terminologías convencionalizadas al momento de realizar un análisis alrededor de una pieza musical. De esta manera se puede hacer referencia a sus componentes y partes.

2.2.2 Estructura, Ritmo, Melodía y Armonía

El enfoque del presente trabajo de titulación es analizar esta obra con la finalidad de obtener elementos para crear una composición en el género. Para ello se analizará su estructura para obtener una vista desde lejanía y divisar sus partes. Posteriormente se analizarán por separado los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de la obra:

2.2.2.1 Estructura

La presente composición tiene en su totalidad 50 compases y tres secciones o partes. A continuación, se presentará un diagrama que expresa la cantidad de compases pertenecientes a cada parte de la obra. Este diagrama fue realizado en base a la partitura presente en la publicación de Wong y Guerrero, Corsino Durán, un trabajador del pentagrama.

En este cuadro podremos observar que las partes no tienen una relación simétrica entre sí, la primera parte tiene una extensión de 16 compases, la segunda parte tiene una duración de 24 compases y finalmente la tercera parte se extiende a lo largo de 10 compases como se puede observar en el figura 3:

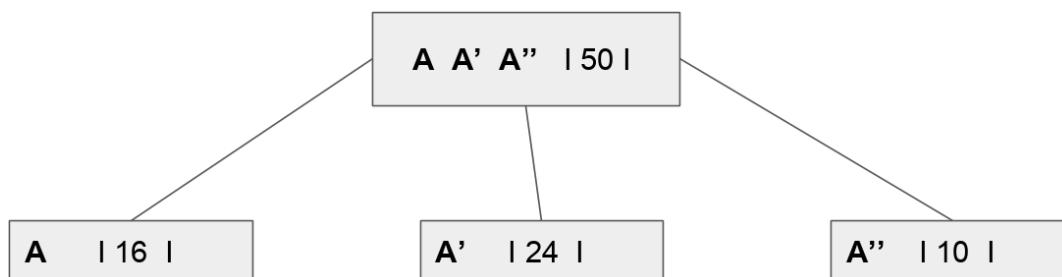


Figura 3: Esquema estructura "Tristes alegrías"

”

2.2.2.2 Ritmo

Al analizar rítmicamente la obra podemos notar que existe un motivo rítmico que es muy importante, está presente y se desarrolla a lo largo de la obra. Este patrón rítmico demuestra ser muy importante en el género y se podría considerar una célula rítmica del Yaraví. Esta célula está compuesta por una negra y una corchea y su repetición inmediata en un compás de 6/8 como se expresa en la figura 4:

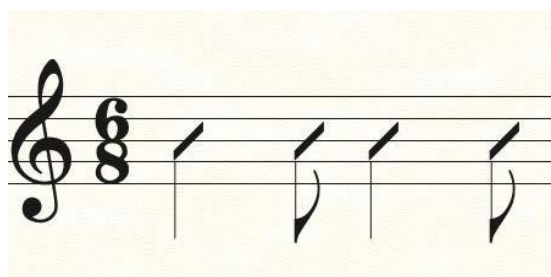


Figura 4: Célula rítmica Yaraví

Esta célula rítmica está presente a lo largo de la obra representada en distintos momentos por la línea fundamental (*Ursatz*) o la estructura fundamental (*Urfinie*).

En su obra, el compositor Corsino Durán, utiliza esta célula rítmica como motivo principal o idea básica. En la primera sección (A) reitera varias veces el

motivo para generar la Oración Principal antes de desarrollarlo mediante la disminución rítmica en la Continuación de la Oración Principal expresada en la figura 5:

Primera oración

Motivo principal Repetición

The image displays a musical score for the first prayer in two staves (treble and bass clef). The music is in 8/8 time. The first measure is labeled 'Motivo principal' and the second measure is labeled 'Repetición'. The main motif consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The repetition is identical but includes a fermata over the final note. The bass staff accompaniment features a half note G3 in the first measure and a half note F3 in the second measure.

Continuación

Repetición Disminución rit. Repetición

The image displays a musical score for the continuation of the first prayer in two staves (treble and bass clef). The music is in 8/8 time. The first measure is labeled 'Repetición' and the second measure is labeled 'Disminución'. The continuation starts with a repetition of the main motif in both staves. The 'Disminución' section shows a rhythmic change where a quarter note is replaced by two eighth notes. The 'rit.' section shows a further rhythmic change where a quarter note is replaced by a half note. The final measure is labeled 'Repetición' and shows a repetition of the main motif with a fermata over the final note. The bass staff accompaniment features a half note G3 in the first measure and a half note F3 in the second measure.

Repetición del motivo principal en mano derecha e izquierda

Figura 5: Primera oración análisis rítmico

Una vez presentado el motivo rítmico en la primera oración y su respectiva continuación, en la segunda oración el compositor emplea el motivo rítmico que fue producto de la disminución rítmica y lo repite.

Posteriormente en la Continuación de la segunda oración añade nuevo material rítmico que resulta de la disminución de una negra en dos corcheas en los compases 13 y 14. Por otro lado en el compás 15 repite un motivo presentado en la primera oración. Mediante la disminución del motivo expuesto en el

compás 13, seis corcheas se transforman en 12 semicorcheas empleadas en el compás 16 como se puede observar en la figura 6:

Segunda Oración

Motivo principal Disminución Repetición

Continuación

Nuevo material rítmico Repetición Disminución

Figura 6: Segunda oración análisis rítmico

Para elaborar la segunda sección del tema (A1), en la tercera oración el compositor expone nuevamente el motivo rítmico expuesto anteriormente y lo elabora mediante la disminución de la última corchea en los siguientes dos compases con un tresillo de semicorchea y un cuartillo de semifusas, respectivamente, al finalizar repite un motivo utilizado anteriormente como se puede observar en las figuras 7 y 8.

Tercera Oración

Motivo principal Repetición - Dis. Repetición - Dis.
 Repetición

Figura 7: Tercera oración análisis rítmico primera parte

En la continuación de la tercera oración utiliza tresillos de corchea, de manera similar a la continuación de la segunda oración, en este caso incluye una nueva resolución que desemboca en el motivo principal de la obra:

Continuación

Repetición Nuevo material rítmico Rep. motivo

Figura 8: Tercera oración análisis rítmico segunda parte

En la cuarta oración el compositor emplea fragmentos de las ideas rítmicas empleadas anteriormente y presenta una nueva idea rítmica que se repite de manera similar pero no idéntica debido a la disminución de una negra en dos corcheas, de la siguiente manera en la figura 9:

Cuarta Oración

Rep. Frag. Rep. Rep. Dis. Repetición

25

Continuación

Repetición Repetición

29

Figura 9: Cuarta oración análisis rítmico

Después haber expuesto la cuarta oración, en la quinta oración, prosigue a re-exponer la idea básica de la obra sin repetirla. Desarrolla las ideas previamente propuestas generando un retrogrado de la idea rítmica presente en el compás 25. Por otro lado, en el compás 36 fragmenta material rítmico del compás 29 como se puede observar en la figura 10:

Quinta oración

Motivo principal

Repetición

Retrogrado

Fragmentación

33

Figura 10: Quinta oración análisis rítmico primera parte

Por otro lado, la continuación de la quinta oración la mano izquierda mantiene la idea básica mientras la mano derecha propone una melodía en negras con puntillo. Esta simplificación implica nuevo material rítmico obtenido mediante la técnica de aumento. La sección A1 tiene un cierre similar al de la tercera oración, es decir que desemboca en el motivo principal de la obra, de esta manera finaliza la sección A1 demostrada en la figura 11:

Continuación

Aumento rítmico Motivo principal

motivo principal en acompañamiento con mano izquierda

Figura 11: Quinta oración análisis rítmico segunda parte

De esta manera Corsino Durán llega a la tercera y última sección (A2) de su obra. En esta presenta la sexta oración en esta se da a cabo una nueva exposición de la idea básica o motivo principal, dando uso a la disminución rítmica y utilizando fragmentos de ideas presentadas anteriormente en A1, esto se observa en la figura 12:

Sexta oración

Motivo principal Repetición Dis. Frag. Frag. Repetición

Figura 12: Sexta oración análisis rítmico primera parte

En esta oración (6ta) podemos notar que el desarrollo fraseológico es distinto debido a que la re exposición de la idea básica suceda en el transcurso de cuatro y la continuación de la misma se da en el transcurso de seis compases. En la continuación de la sexta oración tiene un enfoque similar al de las continuación de la segunda, tercera y cuarta oración, posteriormente presenta una nueva idea. Esta propuesta es diferente con respecto al resto debido a que empieza con un silencio de corchea, de esta manera genera un desplazamiento rítmico en los primeros dos compases de la continuación, posteriormente en los tres últimos compases utiliza aumentación para dilatar el motivo principal y así llevar la obra a su cierre definitivo, demostrado en la figura 13:

Continuación

Repetición Desp. Frag. Desp. Frag. Rep. Aumento rítmico

Figura 13: Sexta oración análisis rítmico segunda parte

Para culminar el análisis rítmico de la obra se puede llegar a la conclusión de que a lo largo de su composición el maestro Corsino Durán manifiesta un dominio pleno sobre el desarrollo motivico. En esta obra, parte de un motivo rítmico fuerte pero simple, lo reitera y lo elabora a lo largo de las seis oraciones, re-usando y transformando la idea básica propuesta en la primera oración. Debido a ello Tristes Alegrías es un ejemplo fulgurante de desarrollo fraseológico y manipulación rítmica. A continuación, se realizará el análisis melódico de la obra.

2.2.2.3 Melodía

El aporte de Wong y Guerrero es muy relevante para asimilar el estilo propio del compositor, por ello continuará añadiendo algunas de sus apreciaciones. El musicólogo Wong y Guerrero aportan con respecto al estilo de todo el patrimonio musical del maestro que, “las bases melódicas en la obra de Durán, (toda su obra) provienen de distintas fuentes, como son:

Pentatónica hemitónica.

Pentafonía ahemitónica

Heptafonía

Cromatismo” (Wong, Guerrero, 1994. pg. 48-49)

Estos cuatro aspectos citados anteriormente, están presentes en general en el patrimonio compositivo de Durán, en la composición analizada en este segundo capítulo, encontraremos: pentafonía ahemitónica (menor) y cromatismo a lo largo del desarrollo melódico y en el acompañamiento de la misma.

Como se había mencionado anteriormente en el primer capítulo, este género tiene una herencia musical indígena que se manifiesta a través de melodías pentáfonas en tonalidad menor. Estos cinco sonidos provienen del modo eólico o escala relativa menor de la escala mayor.

En la teoría musical funcional se entiende que la fuerza gravitacional de una obra gira alrededor de un centro tonal, en la obra “Tristes Alegrías” el centro tonal es D menor, relativo proveniente de Fa mayor, esta escala está conformada por las notas: F, G, A, Bb, C, D, E. Su escala relativa menor está conformada por las notas: D, E, F, G, A, Bb, C. La escala pentatónica menor proveniente del relativo es la siguiente: D, F, G, A, C.

Esta escala pentatónica es una escala ahemitónica debido a que no tiene ningún semitono en su configuración, por otro lado, la escalas hemitónicas si presentan semitonos en su configuración. Corsino Durán utiliza principalmente escalas de cinco notas con cromatismos para desarrollar la melodía de su obra.

A continuación, se presentarán las notas pertenecientes al *Urlinie* o línea fundamental, se observa una constante en la configuración pentatónica y la forma oblicua de las oraciones musicales como podrá observar en las figuras:

Primera oración

Idea básica



melodía pentátona Dm en mano derecha (F, G, A, C, D)

melodía con forma oblicua

Continuación

Desarrollo motivico



melodía pentátona con forma oblicua

Figura 14: Primera oración análisis melódico

Como podemos observar durante la primera oración la *Urlinie* está conformada solamente por notas de la escala pentatónica de D menor. Por otro lado podemos notar que la oración melódica principal tiene una forma oblicua, esta forma melódica se repite en las oraciones dos y tres y cambia de dirección en la cuarta oración como verá a continuación.

En la segunda oración el compositor transpone una sexta mayor la idea básica y empieza a introducir notas de paso cromáticas (Db y Ab) y Bb, ajenas a la pentafonía. En la continuación de la misma introduce la nota E sugiriendo una relación V7b13-Im entre A7b13 proveniente de la escala menor armónica de D; como se puede observar en la figura 15:

Segunda oración

Transposición (6ta) Idea básica

Repetición



Db

Ab -notas de paso

melodía con forma oblicua ascendente

Continuación

Disminución



E -nota de A7b13

melodía con forma oblicua ascendente

Figura 15: Segunda oración análisis melódico

Al iniciar la siguiente sección A1, en la tercera oración re-expone la Idea básica una octava arriba y mediante el desarrollo del motivo rítmico mencionado anteriormente, crea una variación de lo propuesto en la primera oración.

Para completar esta oración, el compositor propone una continuación distinta que concatena en dos melodías oblicuas con direcciones opuestas entre la mano derecha e izquierda, este movimiento melódico genera un cierre abierto con la utilización del calderón o *fermata* como se observa en la figura 16:

Tercera oración

Idea básica octava arriba

Desarrollo motivico



Melodía con forma oblicua ascendente

Continuación

Repetición

Nueva idea melódica

Cald. Anac.

melodías oblicuas con direcciones opuestas entre la mano derecha e izquierda

Eb -nota de paso cromática

Figura 16: Tercera oración análisis melódico

Para conectar la suspensión que genera el calderón con la próxima oración, el compositor ecuatoriano emplea una anacrusa, esta es una nota anterior al golpe fuerte del ritmo armónico. Al aproximarse desde un golpe débil logra mayor impacto en la presentación de la cuarta oración, en esta introduce una nueva idea melódica con dirección oblicua que empieza descendentemente.

Durante esta oración introduce notas provenientes de la escala de Gm Dórico (G, A, Bb, C, D, E, F), segundo modo de la escala de F mayor, esto empieza a alejar la obra de la pentafonía de D menor y la acerca a una modulación a Gm, así se observa en la siguiente figura 17:

Cuarta oración

Nueva idea melódica



notas pertenecientes a la escala de Gm Dórico
melodía oblicua descendente

Continuación



notas pertenecientes a la escala de Gm Dórico
melodía oblicua descendente

Figura 17: Cuarta oración análisis melódico

El cambio de dirección de la melodía y la modulación a Gm Dórico refresca la obra y le da un sentido de respuesta a las tres oraciones melódicas anteriores.

En la quinta oración de esta pieza musical se vuelve a presentar la Idea básica utilizando las notas de Gm Dórico, la presencia de la nota E denota un intercambio modal entre Dm eólico y Gm Dórico. No obstante, podemos notar también que en esta continuación aparece la nota Eb en la melodía, esta es una nota extraña a Dm eólico o Gm Dórico, pero si está presente en Gm eólico (G, A, Bb, C, D, Eb, F).

En la continuación, como se observa en la figura 18, propone una secuenciación de la idea básica que desciende cromáticamente en la mano izquierda desembocando en un movimiento melódico oblicuo con dirección opuesta:

Quinta oración

Idea básica Repetición Fragmentación

melodía con forma oblicua ascendente
 notas de la escala de Gm dórico

Continuación

Nueva idea melódica
 Aumentación Id. básica Cald. Anac.

melodías oblicuas con direcciones opuestas entre la mano derecha e izquierda

Figura 18: Quinta oración análisis melódico

Para finalizar, en la última oración de esta composición, Durán expone una variación de la Idea básica desarrollando y transportando ideas melódicas presentadas anteriormente. Durante esta oración el compositor vuelve a utilizar notas pertenecientes a la escala pentatónica menor de D. La primera parte de la oración termina de manera abierta en un calderón. Como se puede observar en la figura 19, las melodías presente en la idea básica y en la continuación de esta sexta oración tienen forma oblicua:

Sexta oración

Idea básica Rep. Desarrollo mot. Transp. Frag Repetición

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows a melodic line starting with a pentatonic scale (D4, E4, F4, G4, A4) and its subsequent development through repetition, transposition, and fragmentation. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the third measure of the upper staff.

Melodía pentátona Dm en mano derecha

Continuación

Nuevo material melódico

The musical score continues with two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a new melodic line starting at measure 45, marked with a '45' above the staff. The melody features an ascending oblique form. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment.

melodía con forma oblicua ascendente

Figura 19: Sexta oración análisis melódico

A continuación, se analizará el componente armónico de la obra con el fin de comprender los recursos empleados y aplicarlos en la creación de una obra de tres partes.

2.2.2.4. Armonía

Como se mencionó anteriormente, la obra gira alrededor de un contexto menor con D como centro tonal. Esta escala es proveniente de F mayor o Jónico, donde D es el sexto grado, es decir la escala menor relativa de F mayor. A lo largo de la obra el compositor crea alrededor del centro tonal de D menor utilizando varios acordes de las distintas escalas menores de D. Posteriormente empieza a emplear acordes pertenecientes a las escalas menores de G empezando por la escala menor Dórica también proveniente de de Fa mayor.

A continuación, se mostrarán cuadros con los acordes pertenecientes a las escalas menores de D y G. Esto con la finalidad de exponer todos los modos empleados por el compositor que utiliza varios acordes y colores de manera similar en la cual un pintor utiliza su paleta.

En ellos se podrá observar que existen algunos acordes que se repiten a lo largo de estas escalas y en otros casos comparten raíz, pero su calidad cambia. Los acordes utilizados estarán presentes al final en su tabla respectiva y los no utilizados serán marcados con una equis (X) como se puede observar en la Tabla 1 y 2:

Tabla 1: Grados armónicos de las escalas paralelas menores de D

Dm:

<u>Eólico</u>	Dm7	Edim7	Fmaj	Gm7	Am7	Bbmaj	C7
<u>Armónica</u>	D- maj(X)	Edim7	Faug (X)	Gm7	A7	Bbmaj	C#dim
<u>Dórico</u>	Dm7	Em7	Fmaj	G7 (X)	Am7	Bdim7	C7
<u>Melódica</u>	D- maj(X)	Em7	Faug (X)	G7 (X)	A7	Bdim7	C#dim7
<u>Frigio</u>	Dm7	Ebmaj(X)	F7	Gm7	Adim7	Bbmaj	Cm7 (X)

Tabla 2: Grados armónicos de las escalas paralelas menores de G

Gm:

<u>Eólico</u>	Gm7	Adim7	Bbmaj	Cm7 (X)	Dm7	Ebmaj(X)	F7
<u>Armónica</u>	G- maj(X)	Adim7	Bbaug(X)	Cm7 (X)	D7 (X)	Ebmaj(X)	F#dim
<u>Dórico</u>	Gm7	Am7	Bbmaj	C7	Dm7	Edim7	Fmaj
<u>Melódica</u>	D- maj(X)	Am7	Bbaug(X)	C7	D7 (X)	Edim7	F#dim7
<u>Frigio</u>	Gm7	Abmaj(X)	Bb7	Cm7 (X)	Ddim7	Ebmaj(X)	Fm7 (X)

Acordes empleados de escalas paralelas a Gm y Dm presentes en la Tabla 3:

Tabla 3: Algunos acordes utilizados en la obra “Tristes alegrías”

**Dm(7), Ddim(7), Edim(7), F(maj), F7, F#dim(7), Gm(7), Gdim(7), Am(7),
Adim(7), A(7,b13), Bb(maj), Bb7 Bdim(7), C(7), C#dim(7).**

Una vez reconocidas las escalas de las cuales Corsino Durán toma acordes para armonizar su obra. El cifrado armónico respectivo de la obra “Tristes Alegrías” separado por secciones: A, A1 y A2 en sus respectivas Tablas.

Tabla 4: Cifrado primera parte “Tristes Alegrías”

Cifrado armónico “Tristes Alegrías”

Primera parte: A

1

Dm	Bb7#11 Am7 A7	A7	%	Dm	A7 Bb6	%	%
Bb C Bb/D	Dm/A Am Gm	F Gm F	Edim7	A7	Dm	%	%

9

Se puede observar que, con excepción de Bb7#11, dominante secundario del sexto grado menor (Eb) de la escala de Gm armónica; el resto de los acordes

utilizados por el maestro Durán provienen de las escala menor y armónica de Dm como se puede observar en la Tabla 5.

Tabla 5: Cifrado segunda parte “Tristes Alegrías”

Segunda parte: A1

17

Dm	Bdim C7 Adim Abdim	Gdim Gbdim F Edim7	A7b5	Dm	Ddim7 A7b5 Dm
Dm	%	Gm E(b9)	Am F#dim7	Gm C7	Fmaj F7 Ddim
Gm E7(b9)	C C7	A7 C#dim	Bb7	Bb C Bb	Adim7 Gm6 F Gm
F Edim7	Am7 Eb#11	Dm E7/B	Asus4 Gm6	Dm(9)/F Eb7	Eb#11

35

En la segunda parte utiliza acordes de las escalas menores de Dm y Gm. El acorde Bdim pertenece al sexto grado mayor de la escala menor melódica de Dm y C#dim es el séptimo grado de dicha escala. Continúa utilizando el quinto grado dominante de la escala menor armónica de D (A7) y el sexto grado menor (Bbmaj), este a su vez, es el tercer grado de las escalas menores de G.

Por otro lado: C(7), pertenece a Dm Eólico y también está presente en Gm dórico. El acorde F7, pertenece a Dm Frigio y Gm Eólico, finalmente Adim(7), F#dim(7) son acordes provenientes de Gm Armónica y Ddim(7) es un acorde de Gm Frigio.

En esta sección de la composición Corsino Durán da uso a los acordes Bb7 y Eb(7, #11) y E7. Ninguno de estos acordes dominantes está presente en las escalas menores de D o G. Su explicación en la siguiente:

Uno de ellos, Bb7, es el tercer grado de la escala frigia de Gm. En cuanto al acorde Eb(7, #11) es el sustituto tritonal del quinto grado de Dm armónica (A7). El acorde E7 es el dominante sustituto del acorde Am presente el segundo grado de la escala dórica de Gm.

Se puede observar que en el compás 18-19, el compositor emplea varios acordes dominantes con quinta disminuida, como acordes de paso en una línea

descendente cromáticamente que desemboca en el quinto grado de la escala menor armónica con la quinta alterada (A7b5). A lo largo de toda su obra, “el lenguaje armónico de Durán tiene ciertas peculiaridades intrínsecas a su manera de componer que le dan a su obra un sello distintivo y personal.” (Wong, Guerrero, 1994. pg. 49).

La composición “Tristes Alegrías” está colmada de tratamientos armónicos propios del estilo del compositor que merecen ser analizados. En la publicación de 1994 por Guerrero y Wong se explica que lo que ocurre armónicamente en los pasajes entre los compases 17-20 y posteriormente en la tercera sección (A2), entre los compases 41-44, es un rasgo distintivo de la obra de Durán. Esta trata sobre “el uso constante del acorde dominante con la quinta alterada ya sea ascendente o descendente, o las dos formas a la vez.” (Wong, Guerrero, 1994. pg. 49). Este recurso es empleado a lo largo de la obra “Tristes Alegrías” de la siguiente manera expresada en la figura 20:

Ej. 9

Tristes alegrías (compás 17- 20)

Ej. 10

Tristes alegrías (compás 41-44)

Figura 20: Pasajes de “Tristes Alegrías”. Tomada de Wong, Guerrero 1994. pg.

Tabla 6: Cifrado tercera parte “Tristes Alegrías”

Tercera parte: A2

41

Dm	Bb6 A7b5 Ab7b5	G7b5 F#7b5 E7b5	Eb7b5	Dm
A7(b13)	Dm	Bdim	%	Dm

46

Para terminar la última sección, después de concatenar cromáticamente acordes de séptima con la quinta alterada descendientemente como demuestran Wong y Guerrero (41-44) en las imágenes citadas recientemente, Durán remota el uso de acordes provenientes de la escala menor eólica (Dm), armónica (A7) y melódica (Bdim) de Dm.

Para concluir este apartado, es necesario acotar que existe una técnica musical llamada “intercambio modal”. Esta técnica consta en emplear acordes provenientes de otros modos y escalas paralelas como sucede en la obra “Tristes Alegrías” con las escalas menores de D y G.

La finalidad del intercambio modal es aumentar la cantidad de acordes que el compositor puede emplear, para ello da uso a acordes no diatónicos a la tonalidad establecida sin cambiar o modular a otra tonalidad.

A continuación, se presenta el análisis armónico del yaraví ecuatoriano “Puñales” mencionado anteriormente, este yaraví es una canción de 40 compases, lenta en sus primeras dos partes junto a una parte allegro en forma de albazo. Esta obra también se encuentra en la tonalidad de Dm como se observa en la siguiente tabla.

Tabla 7: Cifrado “Puñales”

Cifrado armónico yaraví “Puñales”

Dm	%	%	%	Bb	%	Dm F Em7 F	Dm Am Dm	Dm A(11)/C#	Dm	%	%
Dm F	Dm	F	%	%	%	Bb	%	Dm/F	Dm	Dm/A A/C#	Dm
Dm	%	%	%	Dm	F	Dm	%	Bb	F	Dm/F	Asus4 Dm

Como se puede observar en el cifrado armónico perteneciente a la canción “Puñales”, en esta composición no existe intercambio modal, es decir que, se mantiene en los acordes diatónicos a Dm armónica: Dm, Em7, F, A, A(sus4) y Bb.

Se puede notar que en la obra del maestro Corsino Durán existen más acordes, por ende, existe una gama más amplia de colores o sonoridades. En la composición “Tristes Alegrías” Durán utiliza más de 18 acordes diferentes, por otro lado, en la canción “Puñales”, solamente se emplean 6 acordes.

Es evidente también que la intención del compositor es la de generar un contexto armónico alrededor de Dm y sus escalas paralelas, incluye las escalas paralelas de Gm debido a la cercanía de algunas, como la Dórica, también perteneciente a F mayor o Jónico.

El tener tantos acordes a su disposición, el acompañamiento armónico es rico en recursos y variedad, mediante el uso de intercambio modal, sustitutos dominantes, sus. Tritonales y pasajes cromáticos, crea un acompañamiento “único”, o largo de la obra no se repite de manera idéntica en ninguna ocasión.

2.3 Conclusión segundo capítulo

A lo largo de este capítulo se habló sobre la vida y legado musical del ecuatoriano Corsino Durán con la intención de formar un perfil del compositor nacionalista. Habiendo presentado al autor de la obra, se agregaron algunas opiniones personales sobre la interpretación conceptual o “hermenéutica” del yaraví ecuatoriano de nombre oximorónico.

Para finalizar se presentó el análisis de los componentes musicales presentes en la obra del maestro Durán Carrión. Una vez finalizado el análisis estructural, rítmico, melódico y armónico de la obra “Tristes Alegrías”, se añadió una comparación con cifrado armónico de la canción “Puñales”.

La importancia del análisis de la obra se manifiesta en la extracción de cuatro recursos compositivos que serán aplicados en una nueva composición. Los recursos obtenidos son: 1. Melodía pentáfona, 2. Motivos rítmicos de la melodía, 3. Uso de pasajes descendentes con acordes disminuidos (o dominantes con quinta disminuida) y 4. Uso de extremos en el registro del Piano. La sensibilidad y dramatismo de la composición “Tristes Alegrías” junto con estos cuatro recursos estilísticos-compositivos mencionados anteriormente serán una herramienta importante al momento de ejecutar la fase compositiva de la obra “La Vida en mi Lacta”.

Una vez realizado el análisis del yaraví del maestro Durán. A continuación, se presentará el resultado final del presente trabajo de titulación. Este consta en una composición musical de tres partes, inspirada y fundamentada en esta investigación realizada en el primer capítulo, y el análisis efectuado en este segundo capítulo.

Capítulo 3: Creación de una obra de tres partes: “La vida en mi Llacta”

En este tercer capítulo se presenta una composición inédita, resultado del presente trabajo de titulación. El objetivo de este tercer capítulo es explicar el concepto detrás de la obra, detallar sus particularidades y formato. Una vez abordados estos aspectos, es necesaria una explicación y demostración de cada una de las partes. Se empieza con el tema 3.1 Concepto, formato y peculiaridades de la obra “La vida en mi Llacta”, ese se subdivide en: 3.1.1 Concepto, 3.1.2 Formato y 3.1.3 Peculiaridades de la obra.

Una vez abordados esos temas en los próximos apartados 3.2 Primera parte: De la Nada al Ser, 3.3 Segunda parte: La vida en mi Llacta y 3.4 Tercera parte: Del Ser a la Nada. Se presentan las tres partes de la obra con el fin de exponerlas completas antes de hacer alusión a la presencia de los recursos provenientes del análisis. Esto se desarrolla en el apartado 3.5 Recursos provenientes del análisis de la obra “Tristes Alegrías” y sus subtemas: 3.5.1 Melodía pentátona, 3.5.2 Motivos rítmicos de la melodía, 3.5.3 Uso de pasajes descendentes con acordes disminuidos (o dominantes con quinta disminuida) y 3.5.4 Uso de extremos en el registro del Piano. En ellos se demuestra donde y de qué manera fueron utilizados los recursos en la composición producto final del presente trabajo de titulación.

3.1 Concepto, formato y peculiaridades de la obra “La vida en mi Llacta”

3.1.1 Concepto

La presente composición representa tres momentos de la vida humana:

1. Nacimiento, 2. Crecimiento - Realización (liberación) y 3. Asimilación de la Muerte, analógicamente las tres partes de la obra están relacionadas o soportadas en los andamios conceptuales de este ciclo de vida del ser humano compuestas por diferentes momentos y emociones.

El nombre de la obra; “La vida en mi Llacta”, este tiene la intención de evocar el sueño bucólico o pastoril de retornar a un estilo de vida “natural”, con mayor conexión y reciprocidad hacia la naturaleza.

A lo largo de esta investigación se han abordado temas de índole histórico-cultural y musical alrededor del yaraví indígena precolombino y ecuatoriano. Como se mencionó en el primer capítulo, el yaraví indígena tiene una conexión innegable con la dualidad entre la vida y la muerte.

3.1.2 Formato

El formato de la obra está conformado por la siguiente factura instrumental:

1 trompeta Bb /1 Fliscorno, 1 trompeta Bb, 1 trombón tenor, 1 Clarinete Bb, 1 saxo barítono, 1 violín, 1 viola, 1 cello, 1 guitarra, 1 piano, 1 bajo, 1 batería / percusión; un total de 12 a 13 músicos.

La sonoridad tendrá más semblanza a la de una banda de guerra debido a la presencia de instrumentos aerófonos de metal y válvulas. La sección rítmica está constituida por Piano, Guitarra, Contrabajo y Batería.

3.1.3 Peculiaridades de la obra

Ahora se hará referencia a las peculiaridades de la obra. Sobre todo, haciendo hincapié en los cambios de tonalidad, tempo y estilo, estos suceden en cinco lugares distintos a lo largo de la composición.

En su totalidad, la obra dura alrededor de 13 minutos, por ello se incluye un cuadro que demuestra los cambios de tempo en bpm y estilo, en el eje “y”, sobre el Tiempo en minutos en el eje “x” como se observa en la figura 21:



Figura 21: Tempo en bpm en función del tiempo en minutos

La primera parte “De la nada al ser”, empieza en la tonalidad de F maj con un *tempo* de negra con punto a 26 bpm en el estilo yaraví. Al principio de la obra no participan todos los instrumentos del ensamble, gradualmente se unen y finalmente en el compás 33 todo el ensamble está tocando a la vez. Esta parte se desarrolla durante los compases 1 al 44 y abarca la introducción de la obra y la sección A. El final de esta primera parte es abierto, e irresoluto armónicamente, debido a que la intención es que este enlace con la segunda parte de la obra.

Previo a empezar la segunda parte “La vida en mi Llacta” en la sección B, se da un compás al aire (45) para realizar la cuenta en el nuevo tempo de 50 bpm en la negra con punto. Durante esta sección se presenta un yaraví en el modo Cm dórico. Después de la cuenta respectiva para marcar el nuevo tempo, se realiza una introducción con un motivo de cuatro compases presentado por el piano entre los compases 45 - 48. En los siguientes compases 49 - 55, empezando en anacrusa en 48, se presenta una melodía que se repite variada y orquestada, a manera de pregunta y respuesta entre los instrumentos del ensamble entre los compases 56 - 62. A partir del compás 63 al 66 el piano vuelve a retomar la melodía de la introducción, está a su vez se enlaza con la siguiente sección (C).

En C, se da a cabo un *solí* entre Fliscorno y Guitarra con una melodía sincopada que se desplaza rítmicamente una corchea en un compás de 6/8. Dicho desplazamiento genera ambigüedad en la métrica durante esta sección entre los compases 67 - 79. Una vez finalizado el *solí*, entre los compases 80 - 84 se da cabo una transición para la llegada al calderón en el compás 84 y de esta manera modular a Dm.

Una vez finalizada la sección C, en D, se da un cambio de estilo a albazo, con un valor de 100 bpm en la negra con punto, en la tonalidad de Dm y acordes de Bbmaj (F7). Tras una introducción de cuatro compases (introducción o

interludio típicos en el estilo) en esta sección, empieza un nuevo *solí* entre Fliscorno y Guitarra.

A esta le sigue la sección E, donde el resto del ensamble empieza a interactuar y nuevamente, se genera un ambiente de pregunta y respuesta, entre los compases 106 al 132.

En F, se presenta un estribillo similar a la introducción, se presentan nuevas melodías a lo largo de las partes G y H. Una vez expuestas las melodías en ritmo albazo, en la sección I, se introducen sonidos producidos por instrumentos de entre choque y/o sacudimiento u objetos domésticos, junto con efectos sonoros producidos por instrumentos del ensamble; que simulan sonidos de la naturaleza como el correr del agua y el viento; el croar de las ranas y cantos de ave.

Durante la segunda repetición de I, se dará a cabo un pasaje de improvisación *ad libitum* o “solo” por parte de la Trompeta. Una vez finalizada esta sección, sigue J, en esta el ensamble prepara el retorno al tempo anterior (50 bmp), que se da cabo en K. A su vez, la sección K sirve como puente conector entre la tonalidad Dm y Cm. En los últimos cuatro compases de esta sección el Piano tiene un pasaje escalar ascendente que instauro el retorno a Cm dórico.

De esta manera se da paso a la sección L, en ella se re-expone la melodía presentada en B, durante los compases 248 al 263. En los últimos cuatro compases de L (263-266), se da una transición entre la segunda y tercera parte de la obra.

Debido a que la tercera parte de la obra se encuentra en la tonalidad de Em, en los últimos cuatro compases de L, se da a cabo la preparación para la modulación hacia dicha tonalidad.

La tercera parte de la obra, “Del ser a la nada”, empieza en la sección M, compuesta en el estilo de yaraví, el *tempo* es muy lento, baja alrededor de 16-17 en la negra con punto (o corchea=50). En esta parte el Piano adquiere un rol con mayor protagonismo al ser el instrumento que lleva el hilo melódico de

esta última parte de la obra. Esta a su vez tiene un tono más “sensible” o “dramático”. Esta parte es completamente funcional para ser tocada en Piano solamente, a lo largo del tema se logran distintas texturas mediante la orquestación al combinar los diferentes timbres de los instrumentos del ensamble.

3.2 Primera parte: De la Nada al Ser

En su introducción esta primera parte empieza retratando el *Mashalla* dos individuos (Cello y Guitarra) durante los primeros dieciséis compases expuestos en la figura 22:

1-8

Musical score for Cello and Guitar, measures 1-8. The Cello part is in bass clef and the Guitar part is in treble clef. Both parts are in 6/8 time and feature a melodic line with dynamic markings of *mf*, *p*, *f*, and *p*.

Figura 22: Pasaje perteneciente a los compases 1-8

En los siguientes ocho compases, la inclusión del Piano en el acompañamiento primero utilizando acordes con disposición cerrada y posteriormente con disposición abierta como se observa en la figura 23:

9-16

Musical score for Piano, measures 9-16. The score is in treble and bass clefs and includes chord symbols such as *Dm7*, *D7sus4*, *A7(9)*, *Am7/D*, *Bb(9)/F*, *Dm(9)/F*, *G5/D*, *Dm(9)/F*, *D7F#*, *F#m(b9)/A*, *Gsus4*, *Cm*, and *C*. Dynamic markings include *mf*, *f*, *mp*, and *fp*.

Figura 23: Pasaje perteneciente a los compases 9-16

La introducción de la obra se enlaza la sección A, donde se da uso en abundancia a la sonoridad de acordes con cuarta (Sus4), con la intención de crear una atmósfera suspendida que representa la espera para la llegada de un bebé neonato representado por la Trompeta en el compás 24 como se puede observar en la figura 24:

17-24

The musical score for measures 17-24 is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Trumpet in B-flat (Trp. Bb), marked with a box 'A'. The score begins with a series of rests for the trumpet, followed by a single note in measure 24, which is marked 'mf' and labeled 'Llanto' (Crying). Below the trumpet staff are four staves for guitar accompaniment. The guitar part consists of a series of chords, with dynamics ranging from *p* (piano) to *f* (forte). The chord progression is as follows:

Fsus4/C F/C Esus4 Em Dsus4/A Dm/A Gsus47 C/G Fsus4/C F/C Esus4 Em Dsus4/A Dm Dsus4/A D(b5)sus3rd

The guitar part starts with a *p* dynamic, moves to *mp* (measures 17-18), *mf* (measures 19-20), and *f* (measures 21-22). The final measure (24) features a *mf* dynamic and a chord labeled 'D(b5)sus3rd'.

Figura 24: Pasaje perteneciente a los compases 17-24

Este pasaje representa la espera para la llegada de un bebé y el llanto que se comúnmente producimos al nacer. Cuando entra la trompeta suena la nota Eb ajena a la tonalidad establecida, sin embargo, anteriormente el Cello y la Guitarra generan un contexto armónico favorable (Bb7) para que la nota Eb se destaque y pueda representar el llanto de un bebé recién nacido.

La sección A continúa, una vez introducida la voz principal, se propone nuevamente una progresión armónica abundante en acordes suspendidos y se

le añade una melodía. Esta a su vez se desarrolla con la inclusión del resto de ensamble en el compás 33 junto con un motivo con mayor densidad rítmica en el acompañamiento ejecutado por Guitarra y Contrabajo, como se puede observar a continuación en la figura 25:

25-36

The musical score for measures 25-36 is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fltn), B♭ Trumpet (B. Tpt), B♭ Clarinet (B. Cl.), Trombone (T. Tbn), Saxophone (B. Sax.), Violin (Vln), Viola (Vla), Violoncello (Vc), Acoustic Guitar (Ac. Gr.), Piano (Pian), Acoustic Bass (A.B.), and Double Bass (D.S.). The Flute part features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *f*. The Acoustic Guitar part provides a dense rhythmic accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, *p*, and *f*. Chord symbols for the Acoustic Guitar are: F♯C, Em, Dsus4, Dsus4, Dm A, F/A, Cm G, Fsus C, F C, Dsus4, Dm A, F/A, C G, Fsus, F, A7sus4, Dm, Fsus, F, Gsus, A. The score also includes performance markings such as *con sord.* and *con dolce*.

Figura 25: Pasaje perteneciente a los compases 25-26

La idea musical anterior se repite y desarrolla mediante el aumento en la densidad rítmica en la melodía. Al llegar a los últimos compases donde se realiza el tratamiento armónico (Absus4, Ab, Gsus4, G) con la finalidad de aterrizar en, o modular hacia la segunda parte de la obra como muestra la figura 26.

37-43

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a melodic line in the treble clef starting at measure 37 with a *mp* dynamic, followed by a *mf* dynamic. The bass line is mostly silent. The second system continues the melodic line with *mp* dynamics. The third system shows a more active bass line with *mp* dynamics. The fourth system features a melodic line with *mp* dynamics and a bass line with *mf* dynamics. The fifth system includes a chord progression: *mp* dynamics, with chords *D*^{♯5}, *A*[♭], *G* *sus*4, and *G*. The sixth system shows a complex chord progression: *mp* dynamics, with chords *A* *sus*4/*E*, *D* *m*/*A*, *G* *m*7(11), *F*/*C*, *F*/*C*, *C*/*G*, *C*/*E*, *A*, *A* *sus*4, *A*[♭], *G* *sus*4, and *G*. The seventh system shows a melodic line with *mp* dynamics and a bass line with *mf* dynamics. The eighth system shows a melodic line with *mp* dynamics and a bass line with *mf* dynamics. The ninth system shows a melodic line with *mp* dynamics and a bass line with *mf* dynamics. The tenth system shows a melodic line with *mp* dynamics and a bass line with *mf* dynamics.

Figura 26: Pasaje perteneciente a los compases 37-43

3.3 Segunda parte: La vida en mi Lacta

La segunda parte de la obra empieza con un aumento en el tempo, de 26 bpm a 50bpm, para llevar a cabo este cambio de tempo se deja un compás al aire para realizar la cuenta respectiva y situar a los instrumentistas en el nuevo tempo. Para iniciar la segunda parte, se incluye cuatro compases con un nuevo motivo melódico en Cm presentado por el Piano que resuelve de la cadencia propuesta en los últimos compases de la primera parte como se observa en la figura 27:

44-48

II. La vida en mi Lacta

♩ = 50

Fliscorno

Cm7

Cm7

Figura 27: Pasaje perteneciente a los compases 44-48

Como se puede notar en la anterior imagen, el solista cambia de Trompeta a Fliscorno y toma el segundo tiempo del compás 48 como anacrusa para aterrizar en una nueva melodía utilizando las notas provenientes de Cm Dórico y orquestado con el Cello como muestra la figura 28.

Esta melodía intenta evocar el sueño utópico de retornar a la naturaleza:

49-55

The musical score for measures 49-55 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flgln. (Flute):** Measures 49-55. Dynamics: *mp* (measures 49-50), *mf* (measures 51-52), *mp* (measures 53-54), *mf* (measure 55).
- B♭ Tpt. (Trumpet):** Measures 49-55. Rested.
- B♭ Cl. (Clarinet):** Measures 49-55. Rested.
- T. Tbn. (Trombone):** Measures 49-55. Rested.
- B. Sx. (Bassoon):** Measures 49-55. Rested.
- Vln. (Violin):** Measures 49-55. Rested.
- Vla. (Viola):** Measures 49-55. Rested.
- Vc. (Cello):** Measures 49-55. Dynamics: *mp* (measures 49-50), *mf* (measures 51-52), *mf* (measures 53-54), *mf* (measure 55).
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** Measures 49-55. Rested.
- Pno. (Piano):** Measures 49-55. Rested.
- A.B. (Double Bass):** Measures 49-55. Rested.
- D. S. (Drum Set):** Measures 49-55. Rested.

Figura 28: Pasaje perteneciente a los compases 49-55

Una vez presentada la nueva melodía, se puede observar que Clarinete, Trombón, Piano y Cello parten del segundo tiempo del compás 55 como anacrusa para tocar la variación de la melodía planteada anteriormente.

Se puede observar en la siguiente figura (29), como los instrumentos mencionados re-exponen la melodía, mientras Fliscorno, Trompeta, Violín y Viola, retoman la melodía en el compás 58:

56-62

The musical score for measures 56-62 is presented in a multi-staff format. The score includes various instruments and their parts, with dynamics and chord changes indicated.

Measures 56-57: The score begins with measures 56 and 57. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. The instruments shown include Clarinet, Trombone, Piano, and Cello.

Measures 58-62: The score continues with measures 58 through 62. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *fp*. The instruments shown include Clarinet, Trombone, Piano, Cello, Flute, Trumpet, Violin, and Viola.

Chord Changes: The chord changes are indicated below the piano part:

- Measures 56-57: E \flat B \flat , Cm(13), Cm, G7sus4, F5(9), Cm, E \flat , G7sus4, F5(9)
- Measures 58-59: Cm/G, Cm7/G

The score is written in a key signature of two flats (B \flat and E \flat) and a common time signature (C).

Figura 29: Pasaje perteneciente a los compases 56-62

67-72

C

The image displays a musical score for measures 67-72. It consists of three systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5. The second system shows the continuation of the melody with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The third system features a piano dynamic marking (*p*) and a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, and C5. The score is written for a piano, with the right hand playing the melody and the left hand playing a simple accompaniment of quarter notes.

Figura 31: Pasaje perteneciente a los compases 67-72

73-79

The image displays a musical score for measures 73-79. The score is written for a single melodic line (likely a flute or violin) and a piano accompaniment. The melodic line begins in measure 73 with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of quarter notes. The dynamics are marked as *fp* (fortissimo piano) in measure 74, *p* (piano) in measure 75, and *mf* (mezzo-forte) in measure 76. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand, with chords in the right hand. The score is divided into two systems, each containing six measures. The first system covers measures 73-78, and the second system covers measures 79-84. The melodic line in the second system continues the pattern from the first system, with dynamics marked as *fp* in measure 79, *p* in measure 80, and *mf* in measure 81. The piano accompaniment remains consistent throughout.

Figura 32: Pasaje perteneciente a los compases 73-79

Al finalizar esta nueva melodía, entre los compases 80-84, se agrega nuevo material melódico y rítmico con el fin de aterrizar en una concatenación cromática de acordes disminuidos, esta debe ser ejecutada *ritardando* y finalizar en un calderón en el segundo tiempo del compás 84 como se observa en la figura 33:

80-84

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 80, followed by a half note G4 in measure 81, a quarter note F4 in measure 82, and a quarter note E4 in measure 83. In measure 84, it has a half note D4 with a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support with chords: F#dim in measure 80, Fdim in measure 81, Edim in measure 82, and Ebdim in measure 83. In measure 84, it features Eb7 and Eb7 chords. The piano part ends with a ritardando (rit.) marking.

Figura 33: Pasaje perteneciente a los compases 80-84

Este pasaje armónico se construye cromáticamente de la siguiente manera: F#dim, Fdim, Edim, Ebdim y recae en Eb7. Este acorde, como se hizo mención anteriormente en el segundo capítulo, funciona como sustituto tritonal de A7, acorde proveniente de la escala menor armónica de D.

Este pasaje cromático es importante debido a que al derivar en el acorde dominante sustituto (Eb7), facilita la modulación a Dm que se da en la próxima sección junto con un cambio a Albazo en un tempo de 100 bpm. Esto se da a cabo entre los compases 85-89, en la sección D.

Esta sección más acelerada se introduce mediante una melodía típica del Albazo, presente varias introducciones e interludios de varias composiciones en este género, de la siguiente manera expuesta en la figura 34:

85-89

The musical score for 'Albazo' (measures 85-89) is presented in a standard musical notation format. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D major, and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 100. The score is divided into two systems. The first system contains measures 85-89, and the second system contains measures 90-94. The melody in the treble clef is marked with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The bass line in the bass clef is marked with dynamics *f* and *mp*. The score includes a 'Tacet 1era, toca 2da' instruction and a 'Dm7' chord marking. The score is divided into two systems, with measures 85-89 shown in the first system and measures 90-94 in the second system.

Figura 34: Pasaje perteneciente a los compases 85-89

Una vez instaurado el nuevo pulso y tonalidad, en la continuación de esta sección se da otro *solí* entre Fliscorno y Guitarra, en este caso no en unísono, armonizado en una relación de sextas menores, quintas y cuartas entre los compases 90-105, como se observa a continuación en las figuras 35 y 36:

90-96

The musical score consists of two systems. The first system shows a melodic line on a single staff with dynamics *p*, *mf*, *mp*, and *mf*. Below it are four empty staves. The second system shows a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *mp*, and *mf*. Below it are three staves of accompaniment with chords: Am(13), D7sus(9), Am(13), AmD, Am(13), D7sus(9), and Am(13). The bottom-most staff is empty.

Figura 35: Pasaje perteneciente a los compases 90-96

97-105

The image displays a musical score for measures 97-105. The score is arranged in two systems. The first system includes a vocal line (treble clef) with dynamics *mp*, *mf*, and *sf*, and four empty staves (two bass clefs and two treble clefs). The second system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) with chord changes: AmD, D7sus9, D7sus9, Am(13), AmD, Am(13), D7sus9, Am(13), and Am. The piano part features a steady bass line and a more active treble line. The bottom-most staff shows a series of diagonal slashes, likely indicating a specific performance instruction or a placeholder.

Figura 36: Pasaje perteneciente a los compases 97-105

Una vez finalizado el segundo *soli*, como había mencionado en el apartado anterior, el ensamble empieza a interactuar a manera de pregunta y respuesta; a continuación, durante la sección E, entre los compases 106-132 Así lo demuestran figuras 37, 38 y 39:

106-114

The musical score for measures 106-114 is presented in a standard orchestral layout. At the top left, a box labeled 'E' indicates the start of a section. The score includes the following parts:

- Flute (Flta.):** Resting throughout the passage.
- Trumpet (B. Trp.):** Active with eighth-note patterns.
- Clarinet (B. Cl.):** Active with eighth-note patterns.
- Trombone (T. Tbn.):** Active with eighth-note patterns.
- Bassoon (B. Sn.):** Resting throughout the passage.
- Violin (Vln.):** Active with eighth-note patterns.
- Viola (Vla.):** Active with eighth-note patterns.
- Cello (Vc.):** Resting throughout the passage.
- Double Bass (Ac. Gr.):** Resting throughout the passage.
- Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment with chords and moving lines. Chord symbols above the staff include D7sus9, D7sus9, Am(7), AmD, Am(7), D7sus9, Am(7), AmD, and Am(7).
- Double Bass (D.S.):** Indicated by a double bar line with a slash, suggesting a simplified or figured bass line.

Figura 37: Pasaje perteneciente a los compases 106-114

El pasaje del *solí* junto con la sección E, representan inconformidad, rebeldía, libertinaje, liberación.

115-120

The image displays a musical score for measures 115-120. The score is divided into two main sections: a piano part and a guitar part.

Piano Part: The piano part consists of six systems of staves. The first system has four staves, with the top two containing melodic lines and the bottom two containing accompaniment. The second system has three staves, with the top two containing melodic lines and the bottom one containing accompaniment. The third system has three staves, with the top two containing melodic lines and the bottom one containing accompaniment. The fourth system has three staves, with the top two containing melodic lines and the bottom one containing accompaniment. The fifth system has three staves, with the top two containing melodic lines and the bottom one containing accompaniment. The sixth system has three staves, with the top two containing melodic lines and the bottom one containing accompaniment.

Guitar Part: The guitar part is located at the bottom of the page. It features a series of chord diagrams and tablature. The chords are labeled as follows: D7sus(9), Am(13), Am/D, Am(13), D7sus(9), and Am(13). The tablature is written on a six-line staff, with diagonal lines indicating fret positions.

Figura 38: Pasaje perteneciente a los compases 115-120

121-132

The image displays a musical score for measures 121-132. It consists of several staves of music, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for guitar. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. Below the main score, there is a chord chart with the following chords: AmD, D7sus4, Am(1), Dm7(9), Am(1), Dm7(9), Am7, Dsus4, Am(1), Dm7(9), Am7, and Am7. The guitar staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 39: Pasaje perteneciente a los compases 121-132

Se puede observar que desde el compás 106-122, una porción del ensamble conformada por Trompeta Bb, Clarinete Bb, Trombón, Barítono, Violín, Viola y Guitarra. Esta porción del ensamble propone nuevo material melódico que, a su vez, será respondido, empezando en anacrusa, en el compás 122 por Fliscorno, Trombón, Barítono, Viola y Cello.

Una vez finalizada esta sección, en F entre los compases 133-140, se presenta un motivo melódico similar al expuesto en la introducción de D, en este caso a manera de interludio con la finalidad de refrescar el oído para introducir nuevo material melódico en la próxima sección. Esto se observa en la figura 40:

133-140

The musical score for measures 133-140 consists of several staves. At the top left, there is a box containing the letter 'F'. At the top right, there is a box containing the letter 'A'. The score includes the following staves from top to bottom:

- Staff 1: Treble clef, mostly rests.
- Staff 2: Treble clef, mostly rests.
- Staff 3: Treble clef, mostly rests.
- Staff 4: Bass clef, mostly rests.
- Staff 5: Bass clef, mostly rests.
- Staff 6: Treble clef, starting at measure 133 with a melody. Dynamics: *p* at the start, *mp* in the middle.
- Staff 7: Bass clef, starting at measure 133 with a melody. Dynamics: *mp* at the start.
- Staff 8: Bass clef, starting at measure 133 with a melody. Dynamics: *p* at the start.
- Staff 9: Treble clef, mostly rests.
- Staff 10: Treble clef, mostly rests.
- Staff 11: Bass clef, mostly rests.
- Staff 12: Bass clef, starting at measure 133 with a melody. Dynamics: *p* at the start.
- Staff 13: Percussion, indicated by diagonal slashes. Dynamics: *p* at the start and in the middle.

Figura 40: Pasaje perteneciente a los compases 133-140

En la sección G, el solista cambia a Trompeta Bb y se presentan nuevas melodías armonizadas con una relación de terceras menores y cuartas entre Trompeta Bb y Guitarra en los compases 141-172 de la siguiente manera expresada en la figura 41, 42 y 43:

141-144

G F A Dm

mf

mp

mp

mp

mf

mf

mf

Figura 41: Pasaje perteneciente a los compases 141-144

145-156

The image displays a musical score for measures 145 through 156. It consists of multiple staves: a vocal line at the top, followed by piano accompaniment (treble and bass clefs), and a double bass line at the bottom. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). Chord symbols are written above the piano staff: F, A, Dm, F, Dm, A, Dm7, D7, Gm, A, and Dm. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The double bass part provides a steady accompaniment with quarter notes.

Figura 42: Pasaje perteneciente a los compases 145-156

Durante estos doce compases (145-156) el armonía de la obra se mantiene en acordes provenientes de la escala menor armónica de D (F, A y Dm).

Por otro lado, como es usual en el género, durante los compases 157-168 se utiliza el acorde Bb, sexto grado bemol (bVi) también proveniente de la misma escala menor armónica como se observa en la Ilustración 41:

157-168

The image displays a musical score for measures 157-168. It consists of several staves. The top staff is a treble clef with a melody starting at measure 157, marked *mp*. The second staff is a bass clef with a counter-melody, marked *ff* and *mf*. The third staff is a bass clef with a counter-melody, marked *ff* and *mf*. The fourth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mp* and *mf*. The fifth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The sixth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mp* and *mf*. The seventh staff is a guitar part with chord diagrams for *Dm7*, *Bm7*, *Fm7*, *Dm7*, *Dm7*, *Dm7*, *Bm7*, *Fm7*, *Fm7*, *Dm7*, *Dm7*, and *Bm7*. The eighth staff is a treble clef with a counter-melody, marked *mf*. The ninth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The tenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The eleventh staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The twelfth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The thirteenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The fourteenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The fifteenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The sixteenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The seventeenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The eighteenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The nineteenth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*. The twentieth staff is a bass clef with a counter-melody, marked *mf*.

Figura 43: Pasaje perteneciente a los compases 157-168

Entre los compases 157-168, mostrados en la imagen anterior, se presenta una melodía con una densidad rítmica contrastante con la previamente presentada en los anteriores dieciséis compases de la sección G.

En este pasaje también se incluyen contra-melodías, estas llenan los espacios que la melodía principal no ocupa.

Durante los últimos cuatro compases 169-172 de la sección G, se da a cabo una pequeña respuesta que refresca y prepara el retorno a la melodía en H como lo demuestran la Ilustración 44:

169-172

The musical score for measures 169-172 consists of the following staves:

- Staff 1: Treble clef, four measures of rests.
- Staff 2: Treble clef, four measures of music. Dynamics: *f* (measures 3-4), *mp* (measures 1-2).
- Staff 3: Treble clef, four measures of music. Dynamics: *f* (measures 3-4), *mp* (measures 1-2).
- Staff 4: Bass clef, four measures of music. Dynamics: *f* (measures 3-4), *mp* (measures 1-2).
- Staff 5: Bass clef, four measures of music. Dynamics: *f* (measures 3-4), *mp* (measures 1-2).
- Staff 6: Treble clef, four measures of music. Dynamics: *f* (measures 3-4), *mp* (measures 1-2).
- Staff 7: Bass clef, four measures of music. Dynamics: *f* (measures 3-4), *mp* (measures 1-2).
- Staff 8: Treble clef, four measures of music. Chord markings: *F maj7* (measure 3), *A7* (measure 4). Dynamics: *f* (measures 3-4), *mp* (measures 1-2).
- Staff 9: Grand staff (treble and bass clefs), four measures of rests.
- Staff 10: Bass clef, four measures of music.
- Staff 11: Percussion staff, four measures of rests.

Figura 44: Pasaje perteneciente a los compases 169-172

En la sección H, entre los compases 173-188, la melodía presentada en la sección G se re-expone con ligeras variaciones, de la siguiente manera en las figuras 45 y 46:

173-180

Musical score for measures 173-180. The score consists of ten staves. The first staff is marked with a double bar line and a repeat sign. The second staff is a whole rest. The third staff is a whole rest. The fourth staff is marked with a piano (p) dynamic. The fifth staff is marked with a piano (p) dynamic. The sixth staff is marked with a piano (p) dynamic. The seventh staff is marked with a piano (p) dynamic. The eighth staff is marked with a piano (p) dynamic. The ninth staff is marked with a piano (p) dynamic. The tenth staff is marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 45: Pasaje perteneciente a los compases 173-180

181-188

Musical score for measures 181-188. The score consists of ten staves. The first staff is marked with a piano (p) dynamic. The second staff is marked with a piano (p) dynamic. The third staff is marked with a piano (p) dynamic. The fourth staff is marked with a piano (p) dynamic. The fifth staff is marked with a piano (p) dynamic. The sixth staff is marked with a piano (p) dynamic. The seventh staff is marked with a piano (p) dynamic. The eighth staff is marked with a piano (p) dynamic. The ninth staff is marked with a piano (p) dynamic. The tenth staff is marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 46: Pasaje perteneciente a los compases 181-188

Se puede notar que la sección H termina con un *tutti* en los dos últimos compases 187-188 en los cuales participa todo el ensamble.

Este recurso es utilizado para generar contraste entre H y la sección I. En esta nueva sección se propone un acompañamiento muy abierto con acordes “planchados” en notas largas con muy poca densidad rítmica. Este contraste es necesario debido a que en la sección I, entre los compases 189-223, se introducen sonidos producidos por instrumentos de sacudimiento y entrechoque, junto con efectos sonoros producidos por instrumentos del ensamble que imitan sonidos de la naturaleza.

Esta sección (I) -demostrada por las figuras 47, 48, 49 y 50- se repite, en la segunda vez el solista, con Trompeta Bb, realiza un *solo* o improvisación *ad libitum* a partir de las melodías expuestas hasta el momento.

189-196

Figura 47: Pasaje perteneciente a los compases 189-190

Se agrega melodía de fondo orquestada entre Barítono y Cello/Clarinete:

197-204

Musical score for measures 197-204. The score includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, and Piano. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'Sub ponticello' marking. The piano part is marked 'mp' and 'p'.

Figura 48: Pasaje perteneciente a los compases 197-204

205-214

Musical score for measures 205-214. The score includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, and Piano. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'Basso continuo' marking. The piano part is marked 'mp' and 'p'.

Figura 49: Pasaje perteneciente a los compases 205-214

Para darle vuelta a la sección (I) y regresar a la segunda repetición con un envión dinámico producido por el ensamble, se re-utiliza una melodía anacrusa previamente presentada en la sección G en los compases 169-172, así lo muestra la Ilustración 51:

215-223

The image displays a musical score for measures 215-223. It consists of several staves. The top staves (treble clef) show melodic lines with dynamic markings of *mf* and *f*. The bottom staves (bass clef) show a bass line with chord changes: *Bbm7*, *F7*, *Bbm7*, *F7*, and *Dm*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic and harmonic structure.

Figura 50: Pasaje perteneciente a los compases 215-223

Al terminar la segunda vuelta también concluye la improvisación. Una vez más se da uso del contraste dinámico y rítmico para conectar la sección I con J.

En esta nueva sección, entre los compases 224-231, se prepara el regreso al *tempo* anterior (50 bpm) con acompañamiento armónico abierto, orquestado entre Contrabajo, Cello, Viola, Violín, Barítono y Clarinete como lo demuestra posteriormente la figura 46.

Esta sección es importante debido a que sirve como material de transición para cambiar de *tempo* en K.

224-231

Figura 51: Pasaje perteneciente a los compases 224-231

Al llegar a la sección K, entre los compases 232-247, el *tempo* disminuye y se vuelven a presentar de manera transpuesta y variada, fragmentos de melodías previamente utilizadas en B entre los compases 44-59.

En esta sección se utiliza un pasaje que concatena acordes dominantes con quinta disminuida (F7b5, E7b5, D7b5 y Dd7b5), que desemboca en el sustituto tritonal de G7 (Db7b5). Este resuelve mediante un pasaje escalar de cuatro compases en Cm, este recorre prácticamente todo el registro del Piano con alta densidad rítmica.

Esto sucede de la siguiente manera como lo demuestran las figuras 52 y 53:

232-243

Figure 52 shows a musical score for measures 232-243. The score is written for multiple instruments, including a piano. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piano part features chords and a melodic line. The dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). The score is divided into systems, with measures 232-233, 234-235, 236-237, and 238-239. The piano part includes chords labeled *Em7*, *E7(b9)*, *D7(b9)*, and *D7(b9)*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 52: Pasaje perteneciente a los compases 232-243

244-247

Figure 53 shows a musical score for measures 244-247. The score is written for a single instrument, likely a piano. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *p* (piano). The score is divided into measures 244, 245, 246, and 247. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 53: Pasaje perteneciente a los compases 244-247

De esta manera la obra regresa a la tonalidad de Cm y re-expone una variación el tema planteado en B, ahora en la sección L como se ve en las figuras 54, 55 y 56:

254-259

260-266

Figuras 55 y 56: Pasajes pertenecientes a los compases 254-259 y 260-266

Se puede notar que en los últimos cuatro compases de L se propone una modulación hacia Em. Esta se da a cabo, primeramente, al hacer de la tercera menor una mayor en el acorde de C; similar a como sucede en el compás 15, durante el cierre de la Introducción de la primera parte. Además de alterar la tercera del acorde de C, se da uso a un acorde disminuido (F#dim/C) que reemplaza al dominante de Bmaj.

Los dos últimos compases de esta segunda parte deben ser ejecutados con una articulación y efecto sonoro de eco o *delay*, como un grito que se queda retumbando en las paredes disipándose bajando su volumen, poco a poco.

3.4 Tercera parte: Del Ser a la Nada

Una vez ejecutadas las reverberaciones en el final abierto de la segunda parte en L, se debe ejecutar una cuenta de dos tiempos al aire, para situar la nota anacrusa con la cual el piano empieza la nueva melodía presentada en este yaraví. De igual manera la cuenta sirve para situar al resto del ensamble en el nuevo *tempo* (16-17 bpm/50=corchea) y de esta manera, empezar la tercera y última parte de la obra en la sección M, con su nota anacrusa.

Esta sección se lleva a cabo entre los compases 267- 285 y se observa en las figuras 57 y 58. Como se mencionó anteriormente, la voz principal es otorgada al Piano, la pieza está compuesta para explotar los extremos del registro de este instrumento. A esto se debe que, en esta última parte de la obra el resto del ensamble colorea y da texturas mediante la orquestación de las melodías propuestas por el Piano.

La expresión *yupakuy* o “llorar cantando”, implica una interpretación sensible y dramática de los pasajes musicales.

267-275

Musical score for measures 267-275. The score is in 2/4 time and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The title is "L'U VIAM CU HIE L'IBUR". Measure 267 features a *pp* dynamic with a *Rebando* marking. Measure 268 includes *pp* dynamics for Violin I and II, and a *pp* dynamic for the Piano. Measure 269 has a *p* dynamic for the Piano. Measure 270 includes a *p* dynamic for the Piano and a *Bombas* marking. Measure 271 features a *Vapuley* marking. Measure 272 includes a *p* dynamic for the Piano. Measure 273 has a *p* dynamic for the Piano. Measure 274 includes a *p* dynamic for the Piano. Measure 275 includes a *p* dynamic for the Piano.

Figura 57: Pasaje perteneciente a los compases 267-275

276-285

Musical score for measures 276-285. The score is in 2/4 time and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. Measure 276 features a *pp* dynamic with a *Rebando* marking. Measure 277 includes a *pp* dynamic for the Piano. Measure 278 has a *pp* dynamic for the Piano. Measure 279 includes a *pp* dynamic for the Piano. Measure 280 features a *pp* dynamic for the Piano. Measure 281 includes a *pp* dynamic for the Piano. Measure 282 has a *pp* dynamic for the Piano. Measure 283 includes a *pp* dynamic for the Piano. Measure 284 features a *pp* dynamic for the Piano. Measure 285 includes a *pp* dynamic for the Piano.

Figura 58: Pasaje perteneciente a los compases 276-285

En las dos ilustraciones anteriores, se puede observar que la sección M varía la orquestación en el acompañamiento. La primera vez, es realizado por el trío de cuerdas: Cello ejecutando la técnica *ricochet*, mientras violín y viola ejecutan su pasaje con *pizzicato*. Por otro lado, la segunda vez, se mantiene el Cello ejecutando similarmente pero junto a Clarinete Bb y Trompeta Bb.

La última sección de la obra (N), se da a cabo entre los compases 286-293, en esta sección es cual la dinámica incrementa el volumen del acompañamiento: el quinteto de vientos y trío de cuerdas armonizan con octavas y quintas una variación del tema planteado en esta parte de la obra.

A continuación se observa la sección N, se puede notar que en los últimos seis compases la Guitarra ejecuta un *solo* o improvisación *ad libitum* mientras todo el ensamble acompaña. La improvisación termina en el compás 292 donde el Piano realiza una cadencia (Emb5 y Em) que representa el perecimiento, esta se observa a continuación en la figura 59:

286-293

The image shows a musical score for the piece "La vida en mi Llácta". The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the title "La vida en mi Llácta" is centered, and the number "29" is in the top right corner. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, pp, p, mp). There are also performance instructions like "Ezochet" and "Emb5". The piano part at the bottom shows a cadence in the final measures, marked with "Emb5" and "Em".

Figura 59: Pasaje perteneciente a los compases 286-293

3.5 Recursos provenientes del análisis de la obra “Tristes Alegrías”

En este apartado se realiza un recuento de los recursos aprendidos como resultado del análisis musical del yaraví “Tristes Alegrías” aplicados a la creación de la obra “La vida en mi Llacta”, resultado final del presente trabajo de titulación. Los números en la parte superior representan la duración en compases de los pasajes musicales de dichos recursos. Estos son: 1. Melodía pentáfona, 2. Motivos rítmicos de la melodía, pasajes descendentes con uso de acordes disminuidos (o dominantes con quinta descendente) y uso de extremos en el registro del piano.

3.5.1 Melodía Pentáfona

Como se demostró anteriormente en el segundo capítulo a lo largo del análisis de la obra “Tristes Alegrías” tiene como factor común que su melodía es mayoritariamente pentafónica a lo largo de la obra. Esta escala, como se mencionó, es parte de la herencia musical indígena en la música nacional. A continuación, en la figura 55 se muestra un pasaje proveniente de la obra “Tristes Alegrías” y se muestra, en las próximas figuras (60, 61, 62 y 63) pasajes de compases de la obra “La vida en mi Llacta” en los cuales se utiliza este recurso proveniente del análisis del yaraví “Tristes Alegrías”:

“Tristes Alegrías”

5-8



3.5.1.1

Escala pentatónica de Dm

Figura 60: Pasaje “Tristes Alegrías” compases 5-8

“De la Nada el Ser”

1-4



3.5.1.2

Escala pentatónica de Dm

Figura 61: Pasaje “De la Nada al Ser” compases 1-4

“La vida en mi Lacta”

141-144



3.5.1.3

Escala pentatónica de Dm

Figura 62: Pasaje “La vida en mi Lacta” compases 141-144

“Del Ser a la Nada”

268-271



3.5.1.4

Escala pentatónica de Em

Figura 63: Pasaje “Del Ser a la Nada” compases 268-271

3.5.2 Motivos rítmicos de la melodía

A continuación, se demuestra en la Ilustración 61, mediante la enumeración bajo el pentagrama, el apareamiento de los motivos rítmicos pertenecientes a distintos compases de la composición del maestro Durán que tuvieron repercusión en el resultado final “La vida en Lacta” que se pueden observar en las figuras 64, 65, 66, 67 y 68:

“Tristes Alegrías”

9-12

Figura 64: Pasaje “Tristes Alegrías” compases 9-12

17-20

Figura 65: Pasaje “Tristes Alegrías” compases 17-20

“De la Nada al Ser”

12-14



1

Figura 66: Pasaje “De la Nada al Ser” compases 12-14

“La vida en mi Lacta”

49-55



1

2

Figura 67: Pasaje “La vida en mi Lacta” compases 49-55

“Del Ser a la Nada”

284-287



4

3

Figura 68: Pasaje “Del Ser a la Nada” compases 284-287

3.5.3 Uso de pasajes descendentes con acordes disminuidos (o dominantes con quinta disminuida)

Durante la ejecución del análisis se mencionó que para aporte de Wong y Guerrero la sonoridad del acorde dominante con quinta disminuida, expuesta en la figura 64, es una parte del estilo propio del compositor y de hecho está presente a lo largo de su obra. A continuación, en las próximas figuras (69, 70 y 71) se demuestra la inclusión de este recurso en la composición de tres partes “La vida en mi Lacta”:

“Tristes Alegrías”

17-20

Chords: Dm, Bdim, C7/B \flat , A dim, A \flat dim₃, Gdim(9), G \flat dim, Dm13/F, A7 \flat 5/E \flat

Tempo: *a tempo*

Dynamics: *pp*, *cresc.*, *accel...*, *poco a poco*

Figura 69: Pasaje “Tristes Alegrías” compases 17-20

“La vida en mi Lacta”

81-84

Chords: F \sharp dim, F dim, E dim, E \flat dim, E \flat 7

Tempo: *rit.*

Figura 70: Pasaje “La vida en mi Lacta” compases 81-84

241-243

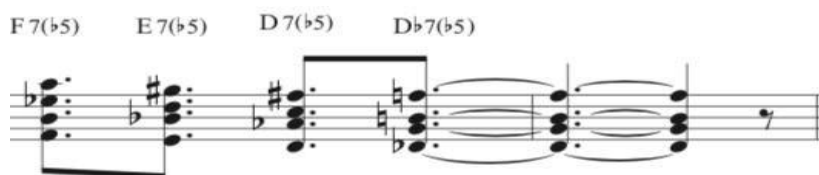


Figura 71: Pasaje “La vida en mi Lacta” compases 241-243

3.5.4 Uso de extremos en el registro del Piano

Ahora, en las figuras 72 y 73 se observan pasajes de la obra “Tristes Alegrías” donde se utiliza los extremos del registro del Piano. Posteriormente se presentan los pasajes donde este recurso está presente en la obra “La vida en mi Lacta” en las últimas figuras (74 y 75):

“Tristes Alegrías”

21-24

Figura 72: Pasaje “Tristes Alegrías” compases 21-24

13-16

Musical score for measures 13-16 of 'Tristes Alegrías'. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass clef has a similar rhythmic pattern. A large fermata covers measures 14 and 15, indicating a sustained chord. The piece concludes in measure 16 with a final cadence.

Figura 73: Pasaje “Tristes Alegrías” compases 13-16

“Del Ser a la Nada”

300-303

Musical score for measures 300-303 of 'Del Ser a la Nada'. The score is in G minor and 3/4 time. It consists of three staves. The top staff has a melody with a fermata over measures 301 and 302. The middle and bottom staves provide harmonic support. Chord symbols 'Em(b5)' and 'Em' are written above the final measures. The piece ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Figura 74: Pasaje “Del Ser a la Nada” compases 300-303

“La vida en mi Lacta”

244-247

Musical score for measures 244-247 of 'La vida en mi Lacta'. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The bass clef has a similar rhythmic pattern. The piece concludes in measure 247 with a piano (*p*) dynamic marking and a fermata.

Figura 75: Pasaje “La vida en mi Lacta” compases 244-247

Conclusiones

Se puede concluir que al realizar un trabajo que involucra investigación, esto siempre resulta en el enriquecimiento personal con respecto a temas de índole cultural, artística, social e histórica, de quien se entrega con determinación a realizarlo. El objetivo de este trabajo consiste en una composición de tres partes sedimentada en la investigación y el análisis rítmico, armónico y melódico de la composición "*Tristes Alegrías*" de Corsino Durán C. quien, sin duda es un gran exponente de la música nacional.

En el primer capítulo del presente trabajo de titulación se realizó la investigación alrededor del proceso antropológico e histórico por el cual el Yaraví indígena pasa por un proceso de mestizaje y se convierte en Yaraví ecuatoriano. Debido a ello este trabajo implicó un proceso de estudio e indagación cronológica desde épocas prehispánicas hasta la actualidad que en lo personal resultó bastante esclarecedor y trascendente.

Se puede acotar como resumen, que el proceso de transculturización que sucedió a lo largo de tres siglos hasta las vísperas de la creación de la República generó el mestizaje de esta herencia musical indígena y esta a su vez fue un pilar de nuestra identidad musical nacional; de manera similar sucedió con la música afro ecuatoriana. En la época del Medioevo y las ansias de conquista mundial de los españoles, interrumpió de manera violenta el proceso natural de la expresión musical de los indígenas de los andes, al mismo tiempo que globalizó ciertos conocimientos tecnológicos y musicales junto con instrumentos de la cultura europea.

El realizar el análisis rítmico, armónico y melódico de la composición "*Tristes Alegrías*" fue un reto debido a la peculiaridad y originalidad de la obra ya que armónicamente utiliza herramientas compositivas avanzadas como acordes de sustitución tritonal y abundante intercambio modal. El análisis melódico de la obra generó repercusiones positivas debido a la sensibilidad adquirida

mediante la interiorización de la sonoridad pentafónica y las maneras en las cuales el compositor Corsino Durán desarrolla y elabora motivos rítmicos y melódicos fuertes y memorables mediante el desarrollo meticuloso de cada uno de los pasajes de la obra. Los cuatro recursos compositivos obtenidos por medio del análisis fueron 1. Melodías pentafónicas, 2. Motivos rítmicos de la melodía, 3. Uso de pasajes descendentes con acordes disminuidos (o dominantes con quinta disminuida) y 4. Uso de extremos del registro en el Piano. Estos recursos provenientes del análisis fueron una herramienta crucial para el desarrollo y constante mejoramiento de la obra durante la etapa compositiva. Sobre todas las cosas, es remarcable la musicalidad con la que Corsino Durán emplea estos recursos generando una convergencia de conocimientos que mezclan la herencia musical ancestral andina con elementos de armonía modal y “moderna” como el uso de dominantes sustitutos (secundarios y tritonales), muy comunes en el Jazz.

Concerniente a la creación de la obra “La vida en mi Llacta”, se puede concluir que al estar inspirada y fundamentada por elementos de la investigación y el análisis de un ejemplar remarcable en el género Yaraví, esta obra utiliza los conocimientos del primer y los recursos del segundo capítulo, para plasmar tres momentos de la vida humana. Los recursos provenientes del análisis fueron importantes al momento de tomar decisiones compositivas con la intención de crear diferentes entornos que representen el 1. Nacimiento, 2. Rebeldía-liberación- aprendizaje, y 3. Asimilación de la muerte.

Técnicamente, se tomó elementos del estilo del compositor como: el uso en extremos del registro del piano, la sonoridad de acordes dominantes con quinta disminuida como una herramienta moduladora, se utilizó la pentafonía, que tiene un rol importante en la obra, aunque ninguna de las dos obras es estrictamente pentafónica. La sensibilidad y el dramatismo de la obra “La vida en mi Llacta” son producto de estar inmerso en el análisis y la interpretación de una gran obra de arte.

REFERENCIAS

- Aguirre, M. G. (2005). *Breve Historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Grimm, J. M. (1892). *La Lengua Quichua*. Quito: B. Herder, Librero-editor pontificio.
- Guerrero, P. (1996). *La musica en Ecuador*. Quito: Departamento de desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Archivo sonoro de la música ecuatoriana.
- Guerrero, Wong. (1994). *Corsino Durán: trabajador del pentagrama*. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical.
- Martínez, A. (2012). El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados de tango, folklore y rock argentinos. *Actas de la Novena Jornada de la Música y la Musicología*.
- Mazuela, M. R. (2012). Introducción al Análisis Schenkeriano. *Temas para la Educación*.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Vega, C. (2007). Mesomúsica: UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA DE TODOS. *Enreversa*.
- Wong, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ANEXOS

Resultado final perteneciente al presente trabajo de titulación:

<https://drive.google.com/drive/folders/1XI9ewSpaQH2aHmZGGVfjazhpsDAYizH7?usp=sharing>

Score

La vida en mi Lacta

I. De la nada al ser, II. La vida en mi Lacta, III. Del ser a la nada.

Yaraví moderno

Santiago Tufik

$\text{♩} = 26$ I. De la nada al ser

The musical score is arranged in a system with 13 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flugelhorn:** Rested throughout the piece.
- Trumpet in B \flat :** Rested throughout the piece.
- Clarinet in B \flat :** Rested throughout the piece.
- Tenor Trombone:** Rested throughout the piece.
- Baritone Sax:** Rested throughout the piece.
- Violin:** Rested throughout the piece.
- Viola:** Rested throughout the piece.
- Cello:** Features a vocal line with lyrics "Mashalla, mashalla" starting at measure 26. The dynamics range from *mf* to *f* and *p*.
- Acoustic Guitar:** Features a vocal line with lyrics "Mashalla, mashalla" starting at measure 26. The dynamics range from *mf* to *f* and *p*. It includes a triplet of eighth notes in measure 30.
- Piano:** Rested throughout the piece.
- Acoustic Bass:** Rested throughout the piece.
- Drum Set:** Rested throughout the piece.

This musical score is for the piece "La vida en mi Lacta". It is arranged for a full band and includes guitar accompaniment. The score is divided into systems for different instruments and guitar parts.

Instrument Parts:

- Flghn.** (Flute): Starts at measure 17 with a *mf* dynamic and a *Llanto* (Lament) marking. It features a melodic line with a long note.
- B \flat Tpt.** (B-flat Trumpet): Rests at measure 17.
- B \flat Cl.** (B-flat Clarinet): Rests at measure 17.
- T. Tbn.** (Tenor Trombone): Rests at measure 17.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Rests at measure 17.
- Vln.** (Violin): Rests at measure 17.
- Vla.** (Viola): Rests at measure 17.
- Vc.** (Violoncello): Rests at measure 17.
- Pno.** (Piano): Rests at measure 17.
- A.B.** (Accordion/Bandoneon): Rests at measure 17.
- D. S.** (Drum Set): Rests at measure 17.

Guitar Accompaniment (Ac. Gtr.):

- Starts at measure 17 with a *mp* dynamic.
- Chord progression: Esus4, Em, Dsus4/A, Dm/A, C/G, Gsus47, Fsus4/C, F/C, Esus4, Em, Dsus4/A, Dm, Dsus4/A, D(b5)no3rd.
- Features a *mf* dynamic section and a *f* (forte) section.
- Includes a *Llanto* marking and a long note.

La vida en mi Lacta

25 Flghn. *cresc.* *f* *p*

25 B \flat Tpt.

25 B \flat Cl.

25 T. Tbn. *p*

25 B. Sx. *mp*

25 Vln. *mp*

25 Vla. *mp*

25 Vc. *mp*

25 Ac.Gtr. *mp* *mf* *mp* *p*

25 Pno.

25 A.B.

25 D. S.

F/C Em Dsus4/A Dsus4/A Dm/A F/A Cm/G F/C Dsus4/A Dm/A F/A C/G

La vida en mi Lacta

♩. = 50

B II. La vida en mi lacta

Fliscorno

Flghn.
B♭ Tpt.
B♭ Cl.
T. Tbn.
B. Sx.
Vln.
Vla.
Vc.
Ac. Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.

Chords: D♭5, A♭, Gsus4, G, A♭sus4, Gsus4, Cm7

Dynamic markings: *p*, *mf*, *mp*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Fliscorno, Flghn., B♭ Tpt., B♭ Cl., T. Tbn., B. Sx., Vln., Vla., Vc., Ac. Gtr., Pno., A.B., and D. S. The score is divided into two systems. The first system covers measures 41 to 50, and the second system covers measures 51 to 60. The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩. = 50. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings (p, mf, mp). The Fliscorno part has a specific notation at the beginning of the second system. The Ac. Gtr. part includes chord diagrams for D♭5, A♭, Gsus4, G, A♭sus4, and Gsus4. The Pno. part includes a Cm7 chord. The A.B. and D. S. parts are marked with 4/1.

La vida en mi Lacta

49 Flgtn. *mp* *mf* *mp*

B♭ Tpt.

B♭ Cl.

49 T. Tbn. *mf* *p* *mf*

B. Sx.

49 Vln.

Vla.

Vc. *mp* *mf* *mp* E♭/B♭

49 Ac. Gr.

49 Pno.

49 A.B.

49 D. S.

La vida en mi Lacta

57 Flgln. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 B \flat Tpt. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 B \flat Cl. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 T. Tbn. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 B. Sx. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 Vln. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 Vla. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 Vc. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 Ac.Gtr. Cm(13) Cm G7sus4 F5(9) Eb Cm Cm7/G Cm/G F5(9) *mf* *p* *mf* *p* *fp* *fp* *p*

57 Pno. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p* Cm7 *mp* *mp* *mf* *mf* *mp* *mp* *p*

57 A.B. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

57 D. S. *f* *mf* *mp* *p* *fp* *fp* *p*

La vida en mi Lacta

65 C

Flgtn. *mf*

B♭ Tpt.

B♭ Cl.

T. Tbn.

B. Sx. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vc.

Ac. Gtr. *mf*

Pno. *Cm*

A.B. *p*

D. S.

La vida en mi Lacta

10

73 Flgtn. *mf* *fp*

73 B \flat Tpt.

73 B \flat Cl.

73 T. Tbn.

73 B. Sx.

73 Vln.

73 Vla.

73 Vc.

73 Ac. Gtr. *mf* *fp* Cm7

73 Pno.

73 A.B. *mf* *fp*

73 D. S.

La vida en mi Lacta

89 2. *mf* *p* *mf* *mp* *mf*

Fighn. B \flat Tpt. B \flat Cl. T. Tbn. B. Sx. Vln. Vla. Vc.

89 *p* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Ac.Gtr. Pno. A.B. D. S.

mf *mp* *mf* Am(13) D7sus(9) Am(13) Am/D Am(13) D7sus(9) Am(13)

97 Flgtn. *mp* *mf* *sfz* 2 1 3

97 B♭ Tpt.

97 B♭ Cl.

97 T. Tbn.

97 B. Sx.

97 Vln.

97 Vla.

97 Vc.

97 Ac.Gtr. *mp* *mf* Am/D D7sus(9) Am(13) Am(13) Am/D D7sus(9) Am(13) Am(13)

97 Pno. Am/D D7sus(9) Am(13) Am(13)

97 A.B.

97 D. S.

E

Flgtn. *f*
 B♭ Tpt. *f*
 B♭ Cl. *f*
 T. Tbn. *f*
 B. Sx.
 Vln. *f*
 Vla. *f*
 Vc.
 Ac. Gtr. *f*
 Pno. *f*
 A.B. *f*
 D. S. *f*

Chord symbols: Am, D7sus(9), Am(13)

113 Flghn. 113 B \flat Tpt. 113 B \flat Cl. 113 T. Tbn. 113 B. Sx. 113 Vln. 113 Vla. 113 Vc. 113 Ac. Gtr. 113 Pno. 113 A.B. 113 D. S.

Am/D Am(13) D7sus(9) Am(13) Am/D Am(13) D7sus(9) Am(13)

Detailed description: This page contains the musical score for the 15th measure of the piece 'La vida en mi Lacta'. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for different instruments. The Flghn. staff has a whole rest. The B \flat Tpt., B \flat Cl., T. Tbn., Vln., Vla., and Vc. staves all play a quarter note G \flat (B \flat 4) with an accent (^). The Ac. Gtr. staff has a whole rest. The Pno. staff has a complex accompaniment starting with a chord of Am/D (F, C, E, G) and moving through Am(13) (A, C, E, G, B \flat), D7sus(9) (D, F, A, C, E, G), and Am(13) (A, C, E, G, B \flat). The A.B. and D. S. staves have whole rests.

12/ Flghn. *mf*
 12/ B \flat Tpt. *mf*
 12/ B \flat Cl. *p*
 12/ T. Tbn. *mf*
 12/ B. Sx. *mf*
 12/ Vln. *mf*
 12/ Vla. *mf*
 12/ Vc. *mf*
 12/ Ac. Gtr. *p*
 12/ Pno. *p*
 12/ A.B. *p*
 12/ D. S. *p*

Chord symbols: Am/D, D7sus(9), Am(13), Dm7(9), Am(13), Dm7(9), Am7, Dsus4

The score is a full orchestral and vocal arrangement. It begins with a first ending bracket (12/). The woodwinds (Flghn., B \flat Tpt., B \flat Cl., T. Tbn., B. Sx.) and strings (Vln., Vla., Vc.) play a melodic line with dynamic markings of *mf*. The brass (B \flat Tpt., T. Tbn.) and strings play a rhythmic accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with chords like D7sus(9), Am(13), and Dm7(9). The vocal parts (A.B. and D. S.) enter with a melodic line. The score concludes with a second ending bracket (12/).

129

1. 2. F

Flg. hn.

B \flat Tpt.

B \flat Cl.

T. Tbn.

B. Sx.

Vln.

Vla.

Vc.

Ac. Gtr.

Am(13) Dm7(9) Am7 Am7

Pno.

A.B.

D. S.

p *mp* *mp* *p* *p* *p*

137 **G**

mf

Flghn.

B \flat Tpt.

B \flat Cl.

T. Tbn.

B. Sx.

mp

Vln.

mp

Vla.

mp

Vc.

mp

Ac.Gtr.

mf

F/C

F/A

A 7

Dm

Pno.

137

A.B.

137

D. S.

p

145 Flgtn. 145 B♭ Tpt. 145 B♭ Cl. 145 T. Tbn. 145 B. Sx. 145 Vln. 145 Vla. 145 Vc. 145 Ac. Gtr. 145 Pno. 145 A.B. 145 D. S.

Chord symbols: F, A, Dm, Dm7

Dynamic markings: *f*, *p*, *p p*

153 Flgtn. *mp*

153 B♭ Tpt. *pp* \dot{e} .

B♭ Cl.

T. Tbn.

153 B. Sx. *f* *p*

153 Vln. *f* *p*

153 Vla. *f* *p*

153 Vc. *f* *p*

153 Ac. Gtr. *p* D7 Gm A Dm Bbmaj7 Fmaj7 Dm/F Dm/F

153 Pno.

153 A.B.

153 D. S.

161

Flghn.

B \flat Tpt.

B \flat Cl. *pp*

T. Tbn. *mf*

B. Sx. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Ac.Gtr. *mf*

Pno.

A.B. *mf*

D. S. *mf*

Chords: Dm/F, Fmaj7, Dm/A, Bbmaj7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La vida en mi Lacta'. The page is numbered 21. It features a full orchestral and vocal arrangement. The instruments listed on the left are Flghn., B \flat Tpt., B \flat Cl., T. Tbn., B. Sx., Vln., Vla., Vc., Ac.Gtr., Pno., A.B., and D. S. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, pp), articulation (accents), and phrasing (slurs). The Ac.Gtr. part includes specific chord voicings: Dm/F, Fmaj7, Dm/A, and Bbmaj7. The vocal parts (A.B. and D. S.) are written in a lower register. The page number 161 is written at the beginning of several staves.

La vida en mi Lacta

169 **H**

Flgtn. *p*

B \flat Tpt. *mp*

B \flat Cl. *mp*

T. Tbn. *p*

B. Sx. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

169 Fmaj7 A7 F A Dm

Ac.Gtr. *f*

Pno. *mp*

169 A.B.

169 D. S.

Detailed description: This page of a musical score for 'La vida en mi Lacta' covers measures 169 to 178. It features a full orchestral arrangement with woodwinds, brass, strings, and guitar, along with vocal parts. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Flgtn.), B-flat Trumpet (B \flat Tpt.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Tenor Trombone (T. Tbn.), Bass Saxophone (B. Sx.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system includes parts for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). A rehearsal mark 'H' is placed above measure 169. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) are used throughout. Chord symbols Fmaj7, A7, F, A, and Dm are indicated above the Acoustic Guitar staff. The vocal parts (A.B. and D.S.) are written in bass clef. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes.

La vida en mi Lacta

Alt. Viento y Sapo de mad. 1era
2da Solo opc.

I

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

- Flghn.** (Flute): Starts at measure 185 with a *mf* dynamic. Includes a first ending bracket labeled 'I'.
- B♭ Tpt.** (Trumpet): Starts at measure 185 with a *f* dynamic.
- B♭ Cl.** (Clarinet): Starts at measure 185 with a *f* dynamic.
- T. Tbn.** (Tenor Trombone): Starts at measure 185 with a *f* dynamic.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Starts at measure 185 with a *p* dynamic.
- Vln.** (Violin): Starts at measure 185 with a *f* dynamic.
- Vla.** (Viola): Starts at measure 185 with a *f* dynamic.
- Vc.** (Violoncello): Starts at measure 185 with a *f* dynamic.
- Ac.Gtr.** (Acoustic Guitar): Starts at measure 185 with a *p* dynamic. Includes chords *D7* and *Gm*.
- Pno.** (Piano): Starts at measure 185 with a *p* dynamic. Includes chords *F* and *A*.
- A.B.** (Alto Saxophone): Starts at measure 185 with a *f* dynamic.
- D. S.** (Drum Set): Starts at measure 185 with a *mp* dynamic.

Additional markings include *simtl...* above the Ac.Gtr. part, and dynamic markings *cresc.*, *dim.*, and *pp* in the lower sections.

La vida en mi Lacta

193 F Dm F F Dm A Dm
f *mf* *mp*

193
193
193 Reclamo de pájaro
193
193
193
193 Sul ponticello

193
193 F A Dm F A Dm
193

193
193
193

Fighn.
B^b Tpt.
B^b Cl.
T. Tbn.
B. Sx.
Vln.
Vla.
Vc.
Ac.Gtr.
Pno.
A.B.
D. S.

La vida en mi Lacta

The musical score is arranged in a system with the following parts and staves from top to bottom:

- Fghn.** (Flute): Treble clef, starting at measure 201. Chords: F, A, Dm, Bbmaj9, F7.
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Treble clef, starting at measure 201. Chord: Bbmaj9.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Treble clef, starting at measure 201. Chord: Bbmaj9.
- T. Tbn.** (Tenor Trombone): Bass clef, starting at measure 201. Chord: Bbmaj9.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Bass clef, starting at measure 201. Chord: Bbmaj9.
- Vln.** (Violin): Treble clef, starting at measure 201.
- Vla.** (Viola): Bass clef, starting at measure 201.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, starting at measure 201.
- Ac.Gtr.** (Acoustic Guitar): Treble clef, starting at measure 201. Chord: F.
- Pno.** (Piano): Treble and Bass clefs, starting at measure 201. Chords: F, A, Dm, Bbmaj9, F7.
- A.B.** (Alto Saxophone): Bass clef, starting at measure 201.
- D. S.** (Drum Set): Bass clef, starting at measure 201.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf*. Chord symbols are placed above the corresponding staves.

La vida en mi Lacta

209 Bbmaj9

Flghn. Bbmaj

B \flat Tpt. Bbmaj

B \flat Cl. Bbmaj

T. Tbn. Bbmaj

B. Sx. Bbmaj

Vln. Bbmaj

Vla. Bbmaj

Vc. Bbmaj

Ac.Gtr. Bbmaj

Pno. Bbmaj F7 Bbmaj7 F7

A.B. Bbmaj

D. S. Bbmaj

La vida en mi Lacta

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, there are two first endings: the first ending is marked with a 'J' in a box, and the second ending is marked with a '2.'. The score includes parts for Flgtn., B♭ Tpt., B♭ Cl., T. Tbn., B. Sx., Vln., Vla., Vc., Ac.Gtr., Pno., A.B., and D. S. The piano part is detailed with chord voicings for B♭maj, B♭maj, F7, and Dm. Dynamics such as *f*, *mf*, and *p* are indicated throughout. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 217. The first ending concludes with a double bar line and repeat sign, leading to the second ending.

La vida en mi Lacta

225 **K** ♩ = 50

Flgtn. 225

B♭ Tpt. 225

B♭ Cl. 225 *mp*

T. Tbn. 225

B. Sx. 225 *mf*

Vln. 225 *mp*

Vla. 225 *mp*

Vc. 225 *mp*

Ac. Gtr. 225

Pno. 225 *p*

A.B. 225 *p*

D. S. 225 *p*

Bbmaj7/D

La vida en mi Lacta

30

233

Flghn.

B \flat Tpt.

B \flat Cl. *mp*

T. Tbn.

B. Sx. *p*

Vln. *mp*

Vla. *b \flat*

Vc. *b \flat*

Ac. Gtr. *mp*

B \flat maj7/D

B \flat maj7/D

Pno. *b \flat*

A.B. *b \flat*

D. S. 233

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La vida en mi Lacta'. The page is numbered 30 at the top left. It features a variety of instruments and vocal parts. The Flute (Flghn.), Trumpet (B \flat Tpt.), Clarinet (B \flat Cl.), Trombone (T. Tbn.), Saxophone (B. Sx.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts are mostly silent, indicated by rests. The Clarinet part has a melodic line starting at measure 233 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Saxophone part has a long, sustained note starting at measure 233 with a piano (*p*) dynamic. The Violin part has a melodic line starting at measure 233 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola and Violoncello parts have sustained notes starting at measure 233, with the Viola part marked with a flat (*b \flat*). The Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part has a melodic line starting at measure 233 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano (Pno.) part has a complex chordal texture starting at measure 233, with a flat (*b \flat*) dynamic. The Arranger's Part (A.B.) and Director's Part (D. S.) are also present, with the Director's part showing a double bar line and a slash, indicating a section cut. The page number 233 is repeated at the beginning of several staves and at the end of the page.

241 Flghn. L

241 B \flat Tpt.

241 B \flat Cl.

241 T. Tbn.

241 B. Sx.

241 Vln.

Vla.

Vc.

241 Ac.Gtr.

F7(b5) E7(b5) D7(b5) D \flat 7(b5)

241 Pno.

241 A.B.

241 D. S.

p

mp

mf

p

Ped.

La vida en mi Lacta

32

249 Flg. Hn.

249 B♭ Tpt.

249 B♭ Cl.

249 T. Tbn.

249 B. Sx.

249 Vln. *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

249 Ac. Gtr.

249 Pno. *pp* *

249 A.B.

249 D. S.

La vida en mi Lacta

257 Flghn. *mf*

257 B \flat Tpt.

257 B \flat Cl.

257 T. Tbn.

257 B. Sx.

257 Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mp*

257 Ac.Gtr.

257 Pno. *p*

257 A.B.

257 D. S.

C

F#dim/C

Detailed description: This page of a musical score, numbered 33, contains measures 257 through 260. The title is 'La vida en mi Lacta'. The score is arranged for a full orchestra and piano. The Flute (Flghn.) part begins with a melodic line in measure 257, marked *mf*, which continues through measures 258 and 259, ending with a dynamic change to *f* in measure 260. The Trombone (T. Tbn.) part has a sustained note in measure 257, marked *mf*. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts have sustained notes in measure 257, marked *mf*. The Violoncello (Vc.) part has a sustained note in measure 257, marked *mp*. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) part has a sustained note in measure 257. The Piano (Pno.) part has a melodic line in measure 257, marked *p*, which continues through measures 258 and 259. The Piano part includes dynamic markings *p* and *f*, and chord markings C and F#dim/C. The Double Bass (D. S.) part has a sustained note in measure 257. The Double Bass part includes a dynamic marking *f* in measure 260.

III. Del ser a la nada
La vida en mi Lacta

34 $\text{♩} = 50$ **M** $\text{♩} = 50$

Flgln. *mf* Eco-Delay *fp*

B \flat Tpt. *mf* Eco-Delay *fp*

B \flat Cl. Eco-Delay

T. Tbn. *fp* Eco-Delay

B. Sx. *fp*

Vln. *fp* *pizz.* *p* *pizz.* *p* Ricochet

Vla. *fp*

Vc. *p* B7 B7

Ac. Gtr. $\text{F}\sharp$ $\text{F}\sharp$

Pno. *p* Yupakuy *ligero*

A.B. *p*

D. S. *p*

265 265 265 265 265 265 265 265 265 265 265 265 265

273 Flghn. Redondo *pp*

273 B \flat Tpt. Redondo *pp*

273 B \flat Cl. Redondo *pp*

273 T. Tbn.

273 B. Sx. Sub-tone Redondo *pp*

273 Vln. arco *pp*

273 Vla. arco *pp*

273 Vc. Sul tasto *p*

273 Ac.Gtr.

273 Pno. *f*

273 A.B.

273 D. S.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 273 through 282. The score is for a full orchestra and piano. The woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone) and strings (Violin, Viola, Violoncello) play a melodic line with a 'Redondo' (round) articulation and a piano (*pp*) dynamic. The strings are marked 'arco' (arco). The cello part includes a 'Sub-tone' instruction. The piano part features a more complex rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The percussion (Acoustic Guitar, A.B., D. S.) parts are mostly rests.

287 Flgln. *pp*

287 B \flat Tpt. *pp*

287 B \flat Cl. *p*

287 T. Tbn. *p*

287 B. Sx. *p*

287 Vln. *pp* *Ritochet*

287 Vla. *p* *Ritochet*

287 Vc. *p*

287 Ac. Gtr. *Solo Yúpakuy* *Em97*

287 Pno. *fp* *mp* *p* *Em(b5)* *Em* *Rec.*

287 A.B. *mp*

287 D. S.

Tristes Alegrias

Yaraví ecuatoriano

Corsino Durán Carrión

A

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

Pno.

A'

Pno.

21

ad. libitum

rit.

Pno.

25

a tempo

Pno.

29

33

Pno.

37

Pno.

A''

Pno.

accel.

45

Pno.

a tempo

