



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

Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia.

AUTOR:

Naranjo Mariño Allan Efraín

**Trabajo integrador curricular previo a la obtención del título de
LICENCIADO EN ARTES MUSICALES**

TUTORA:

Villafuerte Peña, Jenny Maria

Guayaquil, Ecuador

14 de febrero del 2024



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo integrador curricular, fue realizado en su totalidad por **Naranjo Mariño, Allan Efraín** como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**

TUTOR



JENNY MARIA
VILLAFUERTE PENA

f. _____

Villafuerte Peña, Jenny María Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Vargas Prias, Gustavo Daniel PhD

Guayaquil, a los 14 del mes de febrero del año 2024



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Naranjo Mariño, Allan Efraín**

DECLARO QUE:

El Trabajo integrador curricular: **Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo integrador curricular referido.

Guayaquil, a los 14 del mes de febrero del año 2024

EL AUTOR

f. _____
Naranjo Mariño, Allan Efraín



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES

AUTORIZACIÓN

Yo, **Naranjo Mariño, Allan Efraín**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo integrador curricular: **Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 14 del mes de febrero del año 2024

EL AUTOR:

f. _____
Naranjo Mariño, Allan Efraín

Trabajo integrador curricular Naranjo

1%
Textos
sospechosos



7% Similitudes (Ignorado)
3% similitudes entre familias
0% entre las fuentes
mencionadas
1% Idioma no reconocido

Nombre del documento: Trabajo integrador curricular Naranjo.pdf
ID del documento: 3b17ec7455273f19275390a718b9ceb17edbcc2
Tamaño del documento original: 16,24 MB

Depositante: Jenny María Vilafructe Peña
Fecha de depósito: 1/2/2024
Tipo de carga: interface
fecha de fin de análisis: 1/2/2024

Número de palabras: 15.185
Número de caracteres: 98.634

Ubicación de las similitudes en el documento:



Fuentes principales detectadas

Nº	Descripciones	Similitudes	Ubicaciones	Datos adicionales
1	repositorio.ucsg.edu.ec http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/33171867/3/1/UCSG-PE-ART-CM-84.pdf 39 Fuentes similares	3%		Palabras idénticas: 3% (575 palabras)
2	repositorio.ucsg.edu.ec http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/33171866/3/1/UCSG-PE-ART-CM-11.pdf 33 Fuentes similares	3%		Palabras idénticas: 3% (562 palabras)
3	repositorio.ucsg.edu.ec http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/33171870/3/1/UCSG-PE-ART-CM-6.pdf 35 Fuentes similares	3%		Palabras idénticas: 3% (554 palabras)
4	repositorio.ucsg.edu.ec http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/33171922/3/1/UCSG-PE-ART-CM-11.pdf 38 Fuentes similares	3%		Palabras idénticas: 3% (349 palabras)
5	repositorio.ucsg.edu.ec http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/33171868/3/1/UCSG-PE-ART-CM-3.pdf 38 Fuentes similares	3%		Palabras idénticas: 3% (352 palabras)

Fuentes con similitudes fortuitas

Nº	Descripciones	Similitudes	Ubicaciones	Datos adicionales
1	repositorio.ucsg.edu.ec http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/33171299/3/1/UCSG-PE-ART-CM-8.pdf	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (29 palabras)
2	comsejos.espe.edu.ec https://comsejos.espe.edu.ec/wp-content/uploads/2021/11/RESOLUCION-ESPE-CA-RES-2021-037.pdf	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (37 palabras)
3	bibliotecadecolecuador.com Vista Equipo: Creación de arreglos corales utilizando ... https://bibliotecadecolecuador.com/record/131712594/Details	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (30 palabras)
4	www.musicasacratialepanita.org Señor Ten pietat! - musica sagrada https://www.musicasacratialepanita.org/seior-ten-pietat.html	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (24 palabras)
5	repositorio.uasb.edu.ec https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10844/5642/1/13882-MG-Segunda-Polifus.pdf	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (18 palabras)

Fuente ignorada Estas Fuentes han sido retiradas del cálculo del porcentaje de similitud por el propietario del documento.

Nº	Descripciones	Similitudes	Ubicaciones	Datos adicionales
1	repositorio.ucsg.edu.ec http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/33171867/3/1/UCSG-PE-ART-CM-41.pdf	3%		Palabras idénticas: 3% (512 palabras)

Fuentes mencionadas (sin similitudes detectadas) Estas fuentes han sido citadas en el documento sin encontrar similitudes.

- https://www.vatican.va/archive/hist_councils/
- <https://www.vatican.va/>

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo por su amor y misericordia para conmigo, por los talentos recibidos especialmente la música.

Agradezco a mis padres Medardo Naranjo y Anita Mariño quienes me han apoyado a lo largo de mi carrera universitaria tanto emocional como económicamente apoyando mi decisión de ser músico.

Agradezco a todos los docentes que he tenido a lo largo de mi estudio universitario quienes han contribuido a mi formación musical y académica desde cero.

Por último, agradezco a mis amigos y compañeros de la carrera de artes musicales en especial a aquellos que ayudaron a materializar este producto: Melanin Otero, Daniel Garcés, Melkin Macías, Doménica Loor, Ana Vanegas, Nicolás Hinojoza.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo al Dios, Uno y Trino, creador y legislador de todo el universo.

A la Santa Iglesia Católica Apostólica Romana que me ha acogido como una madre y espero que el presente trabajo contribuya a la misión evangelizadora de la Iglesia y al ecumenismo en todo su sentido que busca la unión de todos los cristianos resaltando lo que nos une y no lo que nos separa.

A mis padres y a todos aquellos que encuentran en el arte sacro una forma de contribuir a la cultura y a un mejor desarrollo y avance de la sociedad.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE ARTES MUSICALES

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
Mgs. Alex Fernando Mora Cobo
DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____
Mgs. Lyzbeth Andrea Badaraco Escalante
DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____
Mgs. Juan Isidro Mejía Peña
OPONENTE

FACULTAD FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES (Cod. 240)
CARRERA ARTES MUSICALES (R) (Cod. 412)
PERIODO B-2023 (Cod. 11674)

**ACTA DE TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN
TRABAJO DE TITULACIÓN**

En sesión del día 14 de Febrero de 2024, el Tribunal de Sustentación ha escuchado y evaluado el Trabajo de Titulación denominado "COMPOSICIÓN DE UN TEMA INÉDITO UTILIZANDO RECURSOS MUSICALES DE LOS TEMAS "SEÑOR TEN PIEDAD" Y "GLORIA" DE LA MISA POPULAR ECUATORIANA DEL COMPOSITOR JUAN CARLOS URRUTIA", elaborado por el/la estudiante ALLAN EFRAIN NARANJO MARIÑO, obteniendo el siguiente resultado:

Nombre del Docente-tutor	Nombres de los miembros del Tribunal de sustentación		
JENNY MARIA VILLAFUERTE PEÑA	ALEX FERNANDO MORA COBO	LYZBETH ANDREA BADARACO ESCALANTE	JUAN ISIDRO MEJIA PEÑA
Etapas de ejecución del proceso e Informe final			
9 / 10	7.60 / 10	8.28 / 10	7.86 / 10
	Total: 30 %	Total: 30 %	Total: 40 %
Parcial: 50 %	Parcial: 50 %		
Nota final ponderada del trabajo de título: 8.45 / 10			

Para constancia de lo actuado, el (la) Coordinador(a) de Titulación lo certifica.



FASHINE GENOVEVA
YASELGA ROJAS

Coordinador(a) de Titulación

ÍNDICE

1. CAPÍTULO	3
1.2. ANTECEDENTES:	4
1.3. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	4
1.4. JUSTIFICACIÓN	5
1.5. OBJETIVO GENERAL.	7
1.5.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.	7
1.6. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.	7
1.7. MARCO CONCEPTUAL	8
1.7.1. COMPOSICIÓN MUSICAL	8
1.7.2. MÚSICA SACRA	8
1.7.3. MÚSICA LITÚRGICA	8
1.7.4. MISA	9
1.7.5. PROPIO DE LA MISA	9
1.7.6. ORDINARIO DE LA MISA	9
1.7.7. KYRIE	10
1.7.8. GLORIA	11
1.7.9. CANTO GREGORIANO	12
1.7.10. CANTO POLIFÓNICO	13
1.7.11. CANTO CORAL	13
1.7.12. CORO MIXTO:	13
1.7.13. SOPRANO:	13
1.7.14. CONTRALTO:	14
1.7.15. TENOR:	14
1.7.16. BAJO:	14
1.7.17. CORO DE NIÑOS:	15
1.7.18. YARAVÍ	15

1.7.19. ALBAZO	15
1.7.20. DANZANTE	16
1.7.21. RECURSOS MUSICALES:	17
1.7.22. RECURSOS MELÓDICOS:	18
1.7.23. RECURSOS ARMÓNICOS:	20
1.7.24. RECURSOS RÍTMICOS	21
1.7.25. ORQUESTACIÓN	22
1.7.26. TÉCNICAS DE ORQUESTACIÓN	22
1.7.27. RECURSOS VOCALES	24
<u>2. CAPITULO</u>	<u>26</u>
2.1. ENFOQUE	26
2.2. ALCANCE.	26
2.3. INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN.	26
2.3.1. ANÁLISIS DE DOCUMENTOS	26
2.3.2. ENTREVISTA	27
2.3.3. GRABACIONES DE AUDIO Y VIDEO	30
2.3.4. ANÁLISIS DE PARTITURAS	30
2.4. RESULTADOS	30
2.4.1. ANÁLISIS DEL SEÑOR TEN PIEDAD	30
2.4.2. FORMA	31
2.5. ANÁLISIS DEL GLORIA	34
2.5.1. FORMA	35
<u>3. CAPÍTULO</u>	<u>42</u>
3.1. TÍTULO DE LA PROPUESTA.	42
3.2. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA.	42
3.3. OBJETIVO DE LA PROPUESTA.	43

3.4. DESCRIPCIÓN.	43
3.4.1. GENERALIDADES MUSICALES	46
3.4.2. FORMA	46
3.5. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN	46
REFERENCIAS	58

Índice de tablas

Tabla 1 <i>Problema de investigación Fuente: Elaboración propia</i>	5
Tabla 2 <i>Kyrie Eleison. Fuente: Misal Romano. Elaboración propia</i>	10
Tabla 3 <i>Gloria. Fuente: Misal Romano. Elaboración Propia</i>	11
Tabla 4 <i>Recursos Musicales. Fuente: Elaboración propia</i>	17
Tabla 5 <i>Categorización de documentos. Fuente: Elaboración propia</i>	26
Tabla 6 <i>Categorización entrevista. Fuente: Elaboración propia</i>	27
Tabla 7 <i>Análisis Señor ten Piedad</i>	30
Tabla 8 <i>Forma Señor ten Piedad. Fuente: Elaboración propia</i>	31
Tabla 9 <i>Análisis Gloria. Fuente: Elaboración propia</i>	34
Tabla 10 <i>Forma Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	35
Tabla 11 <i>Letra Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	44
Tabla 12 <i>Generalidades Musicales. Fuente: Elaboración propia</i>	46
Tabla 13 <i>Forma Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	46

Índice de figuras

Figura 1 Registro Soprano. Fuente: Elaboración propia	14
Figura 2 Registro Contralto. Fuente: Elaboración propia	14
Figura 3 Registro Tenor. Fuente: Elaboración propia	14
Figura 4 Registro Bajo. Fuente: Elaboración propia.....	15
Figura 5 Yaraví. Fuente: Elaboración propia	15
Figura 6 Albazo. Fuente: Elaboración propia.....	16
Figura 7 Danzante.....	16
Figura 8 Escala pentáfona mayor. Fuente: Elaboración propia.....	19
Figura 9 Escala pentáfona menor. Fuente: Elaboración propia.....	19
Figura 10 Bordaduras. Fuente: Elaboración propia.....	19
Figura 11 Notas de paso. Fuente: Elaboración propia	20
Figura 12 Tríadas. Fuente: Elaboración propia.....	20
Figura 13 Intercambio modal. Fuente: Elaboración propia.....	20
Figura 14 Rearmonización. Fuente: Elaboración propia	21
Figura 15 Dominantes secundarios. Fuente: Elaboración propia	21
Figura 16 Síncopa. Fuente: Elaboración propia.....	22
Figura 17 Ostinato. Fuente: Elaboración propia.....	18
Figura 18 Polirritmia. Fuente: Elaboración propia	22
Figura 19 Unísono/Octavas. Fuente: Elaboración propia.....	23
Figura 20 División de voces. Fuente: Elaboración propia	23

Figura 21	<i>Canon. Fuente: Elaboración propia</i>	23
Figura 22	<i>Inversiones. Fuente: Elaboración propia</i>	24
Figura 23	<i>Encadenamiento melódico. Fuente: Elaboración propia</i>	24
Figura 24	<i>Onomatopeyas. Fuente: Elaboración propia</i>	25
Figura 25	<i>Señor ten piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	32
Figura 26	<i>Señor ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	33
Figura 27	<i>Señor ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	33
Figura 28	<i>Cristo ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	34
Figura 29	<i>Cristo ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	34
Figura 30	<i>Señor ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	34
Figura 31	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	36
Figura 32	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	36
Figura 33	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	37
Figura 34	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	37
Figura 35	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	37
Figura 36	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración Propia</i>	38
Figura 37	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	39
Figura 38	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	39
Figura 39	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	40
Figura 40	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	40
Figura 41	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	41
Figura 42	<i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	41

Figura 43 <i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	41
Figura 44 <i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	41
Figura 45 <i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	42
Figura 46 <i>Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia</i>	42
Figura 47 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	47
Figura 48 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	48
Figura 49 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	48
Figura 50 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	48
Figura 51 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	49
Figura 52 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	50
Figura 53 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	50
Figura 54 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	51
Figura 55 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	52
Figura 56 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	52
Figura 57 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	53
Figura 58 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	53
Figura 59 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	54
Figura 60 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	55
Figura 61 <i>Despreciado. Fuente: Elaboración propia</i>	55

RESUMEN

El siguiente trabajo integrador curricular se elaboró con el propósito de aportar a la composición de música sacra católica usando los géneros musicales tradicionales de la música ecuatoriana como son el danzante, el yaraví y el albazo identificando y aplicando los recursos musicales encontrados en el “Señor ten Piedad – Gloria” del compositor guayaquileño Juan Carlos Urrutia. La presente investigación tiene un enfoque cualitativo, con alcance descriptivo. Para la recolección de datos se utilizaron: análisis documental, entrevista, análisis de partituras, análisis de grabación de audio y vídeo. Al culminar este trabajo de titulación se obtuvo los recursos melódicos, armónicos, rítmicos y las técnicas de orquestación utilizados por el maestro Juan Carlos Urrutia en los temas analizados para su aplicación en la composición inédita. Se aspira a que el presente trabajo sirva como un modelo para la composición de música litúrgica, con la correcta inclusión de los géneros folclóricos de cada país. También busca contribuir a la difusión y aplicación de los géneros musicales tradicionales del Ecuador para la liturgia católica romana.

Palabras Claves: Composición, Música Litúrgica, Señor ten Piedad – Gloria, Canto coral, Recursos musicales, Juan Carlos Urrutia.

ABSTRACT

The following curricular integrative work was developed with the purpose of contributing to the composition of Catholic sacred music using the traditional musical genres of Ecuadorian music such as the danzante, the yaraví and the albazo, identifying and applying the musical resources found in the “Señor ten Piedad – Gloria” by the Guayaquil composer Juan Carlos Urrutia. This research has a qualitative approach, with a descriptive scope. To collect data, the following were used: documentary analysis, interview, score analysis, audio and video recording analysis. Upon completion of this degree work, the melodic, harmonic, rhythmic resources and orchestration techniques used by maestro Juan Carlos Urrutia in the themes analyzed were obtained for their application in the unpublished composition. It is hoped that this work serves as a model for the composition of liturgical music, with the correct inclusion of the folkloric genres of each country. It also seeks to contribute to the dissemination and application of traditional Ecuadorian musical genres for the Roman Catholic liturgy.

Key words: Composition, Liturgic Music, Lord Have Mercy –Glory, Choral Sing, Music Resources, Juan Carlos Urrutia.

Introducción

La música dentro de la Iglesia Católica a lo largo de los siglos se le ha asignado una función muy importante, pero ésta es de carácter secundario puesto que lo más importante dentro de la misa es la Eucaristía. Es por ello que se ha visto una evolución desde los cantos gregorianos caracterizados por su sencillez hasta llegar a misas orquestales con coros a cuatro, cinco y hasta seis voces en donde la Iglesia tuvo que poner ciertos límites puesto que esto causó que mucha gente vaya a la Eucaristía no para encontrarse con Dios, sino para presenciar un espectáculo artístico.

Respecto del canto religioso popular la Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia establece que “hay pueblos con tradición musical propia que tienen mucha importancia en su vida religiosa y social dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia”. (Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia, 1963)

El presente trabajo responde a la acuciante necesidad de alimentar el repertorio de música popular sacra ecuatoriana y cumple con las directrices que propone la Iglesia Católica Apostólica Romana para la composición canto religioso popular que se ha de utilizar dentro de la Santa Misa. Está inspirado en las sagradas escrituras y tiene por finalidad aportar al repertorio musical sacro nacional católico mediante la creación de un canto sacro en los géneros folklóricos del Ecuador como son el Danzante, Yaraví, Albazo usando los recursos del Señor ten piedad - Gloria encontrados en la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia.

Para la recolección de información se ha utilizado entrevistas, partituras, audios, libros. Se ha realizado un análisis melódico, armónico y rítmico de los temas Señor ten Piedad y Gloria de la misa popular ecuatoriana. Se ha identificado los recursos musicales como las técnicas de orquestación empleadas en las voces y por último se ha procedido a realizar la composición.

1. Capítulo

1.1. Contexto de la Investigación.

La música ayuda al ser humano a poder expresar ideas, pensamientos, emociones, entre varias otras cualidades y sentimientos. Es por ello que la Iglesia Católica Apostólica Romana ha permitido su uso dentro de la liturgia.

A lo largo de los siglos de la Iglesia, desde su fundación este noble arte ha conseguido evolucionar de un canto monódico y simple a un canto polifónico y complejo.

Según (Zúñiga, 2018) “En épocas de la edad media, hasta el año 840 se comenzó con la iniciación del Canto Cristiano. De aquí se empieza una división: La música sacra (o Música Sagrada) que es destinada con fines de la iglesia y la música profana, desligada de todo carácter religioso y destinada para otros temas seculares.”

Otra evolución notable es la admisión del uso de instrumentos musicales resaltando de entre ellos el órgano tubular.

Sin embargo, una característica de la Iglesia Católica es intercultural el evangelio en cada pueblo. Y dentro de ese proceso de interculturalidad existen los documentos emitidos en los concilios ecuménicos.

El último de éstos, el Concilio Ecuménico Vaticano II en su constitución Sacrosanctum Concilium nos refiere lo siguiente:

“119. Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia, a tenor de los artículos 39 y 40.

Por esta razón, en la formación musical de los misioneros procúrese cuidadosamente que, dentro de lo posible, puedan promover la música tradicional de su

pueblo, tanto en las escuelas como en las acciones sagradas.” (Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia, 1963)

1.2. Antecedentes:

La historia de la música sacra en el Ecuador se remonta a los tiempos de la conquista española.

Según (Martínez, 2020): "La música sacra ecuatoriana inicia con la llegada y establecimiento de los españoles en el año de 1534"

Al haber ese encuentro de culturas entre nativos y europeos inicia el proceso de evangelización, el establecimiento de monasterios como el de San Francisco de Quito donde los frailes se dedicaban a la música y también el mestizaje entre los españoles que llegaban al nuevo continente y los pueblos indígenas.

De aquí surgen alumnos destacados como Cristóbal de Caranqui y Diego Lobato de Sosa Yuarucpalla (1541-1604) convirtiéndose este en el músico mestizo quiteño más importante de la época, llegó a ser organista de la Catedral, además compuso motetes y canzonetas (Martínez, 2020)

Durante esta época tenemos también como ejemplo de compositora de música sacra a Santa Mariana de Jesús la "Azucena de Quito" de quién se sabe le gustaba cantar y había aprendido a tocar la vihuela y el piano con los cuales componía canciones dedicadas a Dios.

La música sacra en el Ecuador ha tenido grandes exponentes como Salvador Bustamante Celi con su "Misa de la coronación de la Virgen del Cisne" del año 1931, Claudio Aizaga "Misa popular ecuatoriana", Segundo Cóndor "Misa Ecuatoriana" y el compositor Juan Carlos Urrutia con su "Misa popular ecuatoriana"

Por último, a nivel internacional se debe mencionar la "Misa Criolla" del compositor argentino Ariel Ramírez quién es un referente del uso de ritmos autóctonos, en este caso argentinos, en el ordinario de la misa.

1.3. Problema de investigación

Existe escasez de composiciones musicales folklóricas apropiadas para la Santa Misa como lo exige la Iglesia Católica, Apostólica y Romana por lo que se hace necesario un aporte de composición que sirva como modelo donde se pueda introducir ritmos tradicionales del Ecuador.

El problema de investigación surge de la siguiente forma:

¿Cómo realizar una composición inédita utilizando los recursos musicales del Señor ten piedad – Gloria de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia?

Podemos observar el problema a mayor detalle en la siguiente tabla:

Tabla 1 *Problema de investigación*

Objeto de estudio	Campo de estudio	Tema de investigación
Música Sacra	Composición	Componer un tema inédito utilizando los recursos musicales seleccionados del Señor ten Piedad – Gloria de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia

Fuente: Elaboración propia.

1.4. Justificación

La presente investigación surge con el propósito de instruir en la correcta inclusión de las obras realizadas en los diversos géneros musicales para su uso dentro de la Santa Misa.

Busca servir de modelo para futuras composiciones sacras que son propias para la liturgia romana tomando en consideración la estructura de la misa actual con los cantos del “propio” de la misa y los cantos del “ordinario” de la misa tanto en el canto tradicional de la Iglesia, como en las tradiciones musicales propias del Ecuador.

Este trabajo de titulación busca contribuir con algunos de los fines de la educación superior detallado en el artículo 8 de la Ley Orgánica de Educación Superior

“Art 8.- Fines de la Educación Superior. – La educación superior tendrá los siguientes fines:

Aportar al desarrollo del pensamiento universal, al despliegue de la producción científica, de las artes y de la cultura y a la promoción de las transferencias e innovaciones tecnológicas;

Fortalecer en las y los estudiantes un espíritu reflexivo orientado al logro de la autonomía personal, en un marco de libertad de pensamiento y de pluralismo ideológico;

Contribuir al conocimiento, preservación y enriquecimiento de los saberes ancestrales y de la cultura nacional;

Formar académicos y profesionales responsables, en todos los campos del conocimiento, con conciencia ética y solidaria, capaces de contribuir al desarrollo de las instituciones de la República, a la vigencia del orden democrático, y a estimular la participación social;

Aportar con el cumplimiento de los objetivos del régimen de desarrollo previsto en la constitución y en el Plan Nacional de Desarrollo;

Fomentar y ejecutar programas de investigación de carácter científico, tecnológico y pedagógico que coadyuven al mejoramiento y protección del ambiente y promuevan el desarrollo sustentable nacional en armonía con los derechos de la naturaleza constitucionalmente reconocidos, priorizando el bienestar animal;

Construir espacios para el fortalecimiento del Estado Constitucional, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico;

Contribuir en el desarrollo local y nacional de manera permanente, a través del trabajo comunitario o vinculación con la sociedad;

Impulsar la generación de programas, proyectos y mecanismos para fortalecer la innovación, producción y transferencia científica y tecnológica en todos los ámbitos del conocimiento;

Reconocer a la cultura y las artes como productoras de conocimientos y constructoras de nuevas memorias, así como el derecho de las personas al acceso

del conocimiento producido por la actividad cultural, y de los artistas a ser partícipes de los procesos de enseñanza en el sistema de Educación Superior;

Desarrollar, fortalecer y potenciar al sistema de educación intercultural bilingüe superior, con criterios de calidad y conforme a la diversidad cultural; y,

Fortalecer la utilización de idiomas ancestrales y expresiones culturales, en los diferentes campos del conocimiento.” (LOES, 2010)

1.5. Objetivo General.

Componer un tema inédito utilizando los recursos musicales seleccionados del Señor ten Piedad – Gloria de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia.

1.5.1. Objetivos Específicos.

Analizar el Señor ten Piedad - Gloria de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia.

Seleccionar los recursos armónicos, melódicos, rítmicos y técnicas de orquestación del Señor ten Piedad - Gloria a utilizar.

Realizar la composición inédita utilizando los recursos musicales seleccionados.

1.6. Preguntas de investigación.

¿Qué recursos musicales utiliza el compositor Juan Carlos Urrutia en el Señor ten piedad – Gloria?

¿En qué géneros musicales tradicionales ecuatorianos se va a realizar la composición?

¿Cómo aplicar los recursos musicales de Juan Carlos Urrutia en la composición inédita?

1.7. Marco conceptual

1.7.1. Composición musical

Es la creación de una obra musical utilizando los principios melódicos, armónicos y rítmicos ya sea de forma empírica, o académica utilizando la teoría musical.

A continuación, los elementos principales de la composición musical son:

Melodía: Combinación de notas musicales de forma horizontal en un orden determinado por intervalos, silencios y motivos musicales.

Armonía: Conformada por notas simultáneas conocidas como acordes combinando progresiones.

Ritmo: Se refiere a la duración de notas en el tiempo. Está conformado por unidades de tiempo y silencios.

1.7.2. Música Sacra

En el cristianismo es toda aquella música dedicada a Dios y al servicio de la iglesia, ya sea para la liturgia o para actividades religiosas o de piedad popular una de sus cualidades es que “Debe ser arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de los oyentes el efecto que la Iglesia desea lograr al usar en su liturgia el arte de los sonidos” (Pham, 2019)

1.7.3. Música Litúrgica

Es la música destinada exclusivamente a la liturgia, destacando la Santa Misa por ello las composiciones deben ser realizadas bajo las directrices que indica el Magisterio de la Iglesia. Otra definición muy apropiada puede ser “Música propiamente destinada al uso de la solemnidad litúrgica celebrada en el culto divino. Ésta interpreta el sentido auténtico del rito, por ende, facilita la conducción de los fieles al seguimiento y participación activa” (Zúñiga, 2018)

1.7.3.1. Directrices para la música litúrgica

Las directrices más claras para las composiciones a nivel lírico de la música destinada a la liturgia nos la dan la Sacrosanctum Concilium “Los textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún, deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas”

1.7.4. Misa

La misa tiene dos definiciones, uno que se refiere a la misa como culto del cristianismo católico y la misa como género musical.

Según la RAE “En la religión católica, celebración en la que el sacerdote renueva en el altar el sacrificio del cuerpo y de la sangre de Cristo bajo las especies del pan y el vino” (Real Academia Española, 2023) a esto se añade otra definición que es la definición musical “Música compuesta para una misa solemne” (Real Academia Española, 2023)

La misa a nivel de culto religioso se divide en dos partes: Liturgia de la palabra y Eucaristía

Música en la misa: Entrada, aspersion del agua, Kyrie, Gloria, Salmo Responsorial, Aclamación al evangelio, Ofertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Comunión, Salida.

A nivel musical se divide en dos partes: Propio y ordinario. (Canto a mi Señor, 2019)

1.7.5. Propio de la misa

Son las partes no fijas de la misa cuyo texto puede variar dependiendo de las festividades según el calendario litúrgico.

Las partes del propio de la misa son: Entrada, aspersion del agua, salmos, aclamaciones al evangelio, ofertorio, comunión, salida.

1.7.6. Ordinario de la misa

Son las partes fijas de la misa cuyo texto es invariable, son oraciones hechas canción. Algunas partes del ordinario se omiten según el calendario litúrgico como por ejemplo el Gloria no se canta durante el tiempo de adviento ni de cuaresma.

Las partes que conforman el ordinario de la misa son: **Kyrie (Señor ten Piedad)**, **Gloria**, Credo, Sanctus (Santo), Benedictus (Bendito), Agnus Dei (Cordero de Dios)

1.7.7. Kyrie

Proviene del griego antiguo y su traducción al español es Señor ten Piedad.

En el ordinario de la misa son las invocaciones que se realizan después del acto penitencial en donde participan un coro o cantor y la asamblea de los fieles.

El Señor ten piedad, según la Instrucción General del Misal Romano

En el número 52 del IGMR terminado el acto penitencial sigue el Señor, ten piedad, leemos:

“52. Después del acto penitencial comienza siempre el Señor, ten piedad, a menos que éste haya formado parte del mismo acto penitencial. Siendo un canto con el que los fieles aclaman al Señor e imploran su misericordia, de ordinario será cantado por todos, es decir, tomarán parte de él el pueblo y los cantores o un cantor. Cada aclamación normalmente se repetirá dos veces, sin excluir un número mayor, por razón de la índole peculiar de cada lengua o de las exigencias del arte musical o de las circunstancias. Cuando el Señor, ten piedad se canta como parte del acto penitencial, se propone un “tropa” para cada aclamación.” (Instructivo General del Misal, 2007)

Su texto original y su traducción oficial al español están detallado en el siguiente cuadro.

Tabla 2 *Kyrie Eleison.*

Original Griego antiguo	Traducción al español
V. Kyrie Eleison R. Kyrie Eleison	V. Señor, ten piedad R. Señor ten piedad
V. Christe Eleison R. Christe Eleison	V. Cristo, ten piedad R. Cristo, ten piedad
V. Kyrie Eleison R. Kyrie Eleison	V. Señor, ten piedad R. Señor, ten piedad

Fuente: Misal Romano. Elaboración propia.

1.7.8. Gloria

Proviene del latín es un himno que busca alabar, glorificar la grandeza de la Santísima trinidad.

Dentro de la Iglesia Católica Apostólica Romana es un himno que se ha de cantar o proclamar por todos los presentes los domingos y fiestas de guardar. Se lo omite en tiempo de adviento que es el tiempo litúrgico de preparación para la navidad y en tiempo de cuaresma que es el tiempo litúrgico de preparación para la pascua que es la mayor fiesta cristiana puesto que es el Domingo en que resucito Jesucristo.

Durante la solemne vigilia pascual el sábado por la noche hasta el Domingo en la madrugada se está en total oscuridad solamente iluminados por el cirio pascual y las velas de los fieles y una vez llegado el Domingo se canta el Gloria para que se enciendan las luces y festejar la resurrección de Cristo.

Su texto original en latín y su traducción oficial al español lo podemos observar en el siguiente cuadro:

Tabla 3 *Gloria.*

Original Latín	Traducción al español
Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe, Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen	Gloria a Dios en el cielo, y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor. Por tu inmensa gloria te alabamos, te benedicimos, te adoramos, te glorificamos, te damos gracias, Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre todopoderoso Señor, Hijo único, Jesucristo. Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre; tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros; tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestra súplica; tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros; porque sólo tú eres Santo, sólo tú Señor, sólo tú Altísimo, Jesucristo, con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén

Fuente: Misal Romano. Elaboración Propia.

1.7.9. Canto gregoriano

Es el canto tradicional de la Iglesia Católica Apostólica Romana, conocido también como canto llano. Debe su nombre a San Gregorio Magno Papa número 64 de la Iglesia Católica desde el 590 al 604 dc., quien durante su pontificado mando a recopilar y organizar estos cantos para su uso dentro de la liturgia. Según (Salazar, 2018) “A partir de San Gregorio y su reforma, todo lo que se fue componiendo, en lo referente a liturgia y música adoptará el nombre de “gregoriano”, teniendo su apogeo en el siglo VIII con Carlo Magno, quien la institucionalizó el gregoriano creando escuelas, denominadas gregorianas, las mismas que se impondrán por lo menos dos siglos más aunque su práctica duraría hasta el renacimiento.”

Es un canto monódico que se caracteriza por un solista que da el inicio y luego un coro que canta al unísono la misma melodía. En su forma más tradicional el canto gregoriano se lo realiza sin acompañamiento instrumental y solo con voces masculinas debido a que este canto se desarrolló en los monasterios masculinos donde los monjes cantaban las oraciones que se encuentran en la sagrada escritura.

(Pham, 2019) “El canto gregoriano es el resultado de la confluencia de la música greco – romana y la judía, ya que el cristianismo surge de estas tres culturas.”

1.7.10. Canto polifónico

Es la evolución del canto gregoriano, simple y a una sola voz a obras más elaboradas con polifonía que no es otra cosa que varias voces haciendo melodías y ritmos distintos, de este canto polifónico surgen las divisiones de las voces que es lo que conoceremos como canto coral.

1.7.11. Canto coral

El canto coral es el culmen de los ensambles vocales, es mayoritariamente polifónico y se divide en varios tipos:

1.7.12. Coro Mixto:

“Algunos de los términos técnicos de las voces mixtas hacen referencia a la clasificación de las voces en jóvenes o adultos de ambos sexos” (Panchi, 2018) Integrado

por varones y mujeres adultos, de este tipo de coro destaca el formato SATB que son las siglas de Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.

1.7.13. Soprano:

En los coros mixtos es la voz femenina más aguda cuyo rango se encuentra entre el do4 al do6 del piano, sin embargo, a nivel de canto coral se utiliza un rango más corto que va desde el mi4 al sol5.



Figura 1 Registro Soprano. Fuente: Elaboración propia.

1.1.1. Contralto:

En los coros mixtos es la voz femenina más grave cuyo rango se encuentra entre el fa3 al fa5, sin embargo, a nivel de canto coral y por la escasez de mujeres que posean este tipo de voz se utiliza mezzosopranos cuyo rango oscila entre el la3 y el fa5.



1.1.2. Tenor:

Es la voz masculina más aguda cuando no hay un contratenor, su rango se encuentra entre el do3 al do5 del piano, pero a nivel de canto coral se utiliza un rango más corto que se encuentra entre do3 a la4.



Figura 3 Registro Tenor. Fuente: Elaboración propia.

1.1.3. Bajo:

Es la voz masculina más grave cuyo rango se encuentra entre un mi² al do⁴ del piano, al igual que con las contraltos, por ser una voz muy compleja de conseguir se admite en el canto coral a los barítonos para que canten la parte de los bajos cuyo rango se encuentra entre un sol² a un mi⁴.



Figura 4 Registro Bajo. Fuente: Elaboración propia.

1.1.1. Coro de niños:

Integrado exclusivamente por niños y niñas que va desde los 7 hasta los 12-13 que es el periodo cuando comienzan los cambios hormonales propios de la pubertad.

Se lo conoce también como coro de voces blancas puesto que solo lo integran sopranos y contraltos. “Los rangos vocales, aunque se clasifiquen, no son una media exacta. Esto debido a que se ven afectados por el crecimiento de la laringe de la persona en desarrollo.” (Herrera, 2020)

1.1.2. Yaraví

Género tradicional proveniente de la serranía ecuatoriana, se caracteriza por un compás compuesto de 6/8 con una figuración rítmica negra, corchea, tres corcheas.

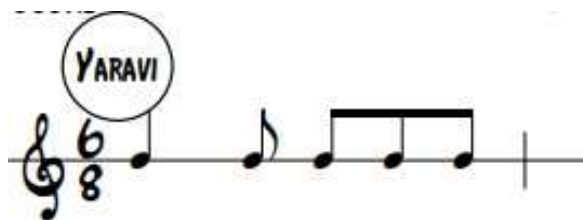


Figura 5 Yaraví. Fuente: *Elaboración propia.*

1.1.3. Albazo

Género tradicional ecuatoriano, se caracteriza por un compás compuesto de 6/8 con una figuración rítmica negra, corchea, corchea, negra.

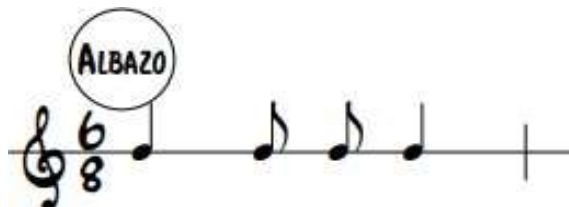


Figura 6 Albazo. Fuente: *Elaboración propia.*

1.1.1. Danzante

Género tradicional ecuatoriano, se caracteriza por un compás compuesto de 6/8 con una figuración rítmica negra, corchea, negra, corchea.

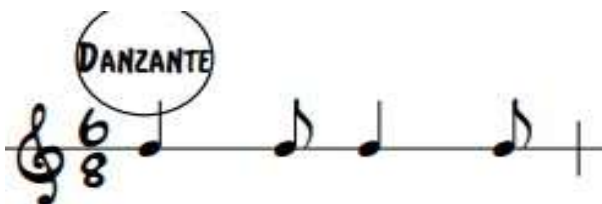


Figura 7 Danzante

Juan Carlos Urrutia

Músico guayaquileño, de gran trayectoria nacional, nacido en 1966. Su historia con la música empezó de forma autodidacta mediante libros y gracias a una guitarra que su madre le regaló. Tomó la decisión de aprender música de forma académica en los conservatorios Federico Chopin y Antonio Neumane obteniendo el bachillerato en Música y luego especialización en guitarra clásica. Posteriormente obtuvo la licenciatura en Pedagogía Musical otorgada por la Universidad Técnica de Manabí.

Como guitarrista ha ofrecido recitales y acompañado musicalmente. Ha integrado distintos grupos musicales y escrito obras para guitarra como Fugato y Tumbao para mi negra, El arpa de los amantes y Suite impresiones.

En 1995 asumió el reto de crear el coro juvenil en el Conservatorio Antonio Neumane del cual era profesor de guitarra y en 1998 la Casa de la Cultura Ecuatoriana-Núcleo del Guayas lo invitó a crear un coro institucional que lo dirige hasta la actualidad. Tiene a su haber más de cuatrocientos conciertos, ha participado en setenta y cinco festivales, giras nacionales e internacionales, siete coproducciones y cuatro discos grabados. En el año 2012 estrenó su misa popular ecuatoriana y en el 2022 dicha misa se reestrenó en Valparaíso y Viña del Mar, en versión para orquesta de cuerdas.

1.1.2. Recursos musicales:

“Los recursos musicales son aquellas herramientas musicales que han sido aplicadas a composiciones, arreglos e interpretaciones con el fin de enriquecer la obra.” (Orozco, 2021) Con este concepto podemos concluir que los recursos musicales son herramientas que sirven para identificar los elementos melódicos, armónicos y rítmicos utilizados en la composición de una obra.

Para una mejor comprensión podemos observar la siguiente tabla:

Tabla 4 *Recursos Musicales.*

Recursos Melódicos	Pentafonía
	Ostinato
	Bordaduras
	Notas de paso
Recursos Armónicos	Tríadas
	Intercambio modal
	Rearmonización
	Dominantes secundarios
	Canon
Recursos Rítmicos	Síncopa
	Polirritmia
	Unísono/Octavas

Técnicas de Orquestación	División de voces
	Inversiones
	Encadenamiento melódico
Recursos Vocales	Onomatopeyas
	Articulación
	Dinámicas

Fuente: Elaboración propia.

1.1.3. Recursos melódicos:

1.1.3.1. Pentafonía:

Conocida también como pentatónica. “Son escalas compuestas por cinco sonidos; estas pueden ser mayores o menores.” (Espinoza/Matamoros, 2023)

1.1.3.2. Ostinato

El ostinato es un patron rítmico que se repite a lo largo de una melodía. “Este recurso se lo aplica de manera prudente, ya que su uso excesivo puede conducir rápidamente a la monotonía.” (Zambrano, 2022)

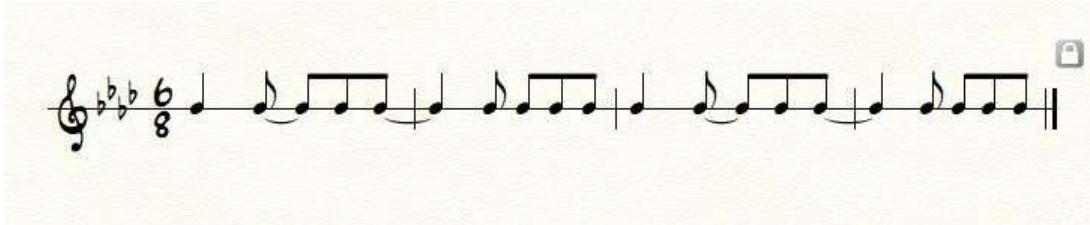


Figura 8 *Ostinato.* Fuente: *Elaboración propia.*

1.1.3.3. Escala pentáfona mayor

Compuesto por R 2 3 5 6 se omiten la 4 y la 7 nota de la escala mayor.



Figura 9 Escala pentáfona mayor. Fuente: Elaboración propia.

1.1.3.4. Escala pentáfona menor

“Posee similitud en su estructura con la escala pentatónica mayor, a diferencia de que se omite el segundo y el sexto grado.” (Samaniego, 2022) Compuesto por R b3 4 5 b7 se omiten la 2 y 6 nota de la escala menor natural.



Figura 10 Escala pentáfona menor. Fuente: Elaboración propia.

1.1.3.5. Bordaduras

Son notas que rodean a la nota principal para realizar un movimiento diatónico o cromático. Pueden ser de manera ascendente o descendente siempre retornando al grado anterior.



Figura 11 Bordaduras. Fuente: Elaboración propia.

1.1.3.6. Notas de paso

Nota que se ubica entre dos notas más importantes no mayor a un tono de distancia, se diferencia de la bordadura puesto que en esta se debe retornar al grado anterior mientras que en la nota de paso se debe seguir en una sola dirección.



Figura 12 *Notas de paso. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.4. Recursos armónicos:

1.1.4.1. Tríadas

Las tríadas son acordes constituidos por tres notas a una distancia de tercera mayor o menor.

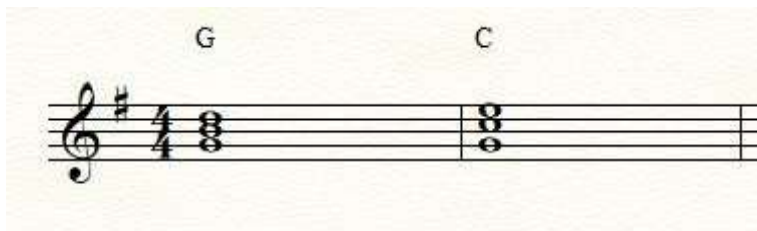


Figura 13 *Tríadas. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.4.2. Intercambio modal

“El intercambio modal abre las puertas a diferentes colores que trabajan bien con la melodía y armonía” (Muñoz, 2019) Es un recurso utilizado en la música que consiste en el uso o préstamo de acordes no diatónicos paralelos que sustituyen a los acordes diatónicos de la escala, sirve para diversificar la sonoridad de la obra.



Figura 14 *Intercambio modal. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.4.3. Re armonización

Es un recurso que permite enriquecer la armonía de una composición para crear una sonoridad más colorida.

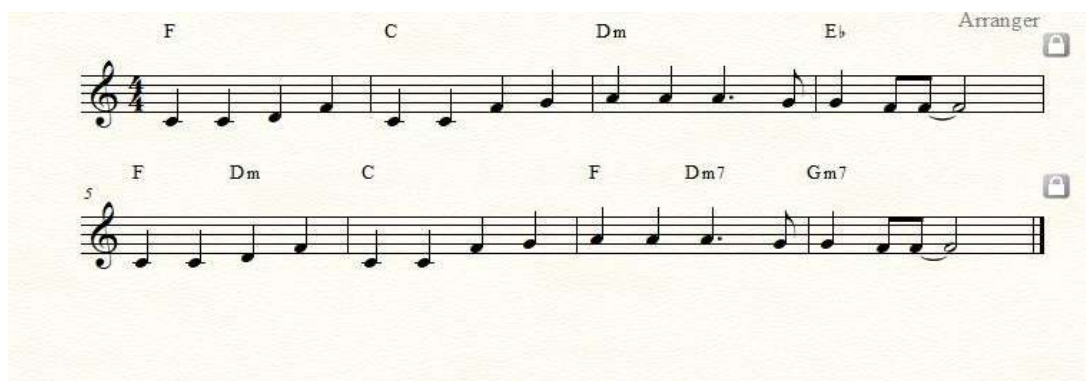


Figura 15 Rearmonización. Fuente: Elaboración propia.

1.1.4.4. Dominantes secundarios

Son acordes dominantes no diatónicos cuya raíz pertenece a la escala y resuelven a un acorde diatónico.



Figura 16 Dominantes secundarios. Fuente: Elaboración propia.

1.1.5. Recursos Rítmicos

1.1.5.1. Sincopa

Consiste en prolongar una nota en tiempo débil a otra en tiempo fuerte.

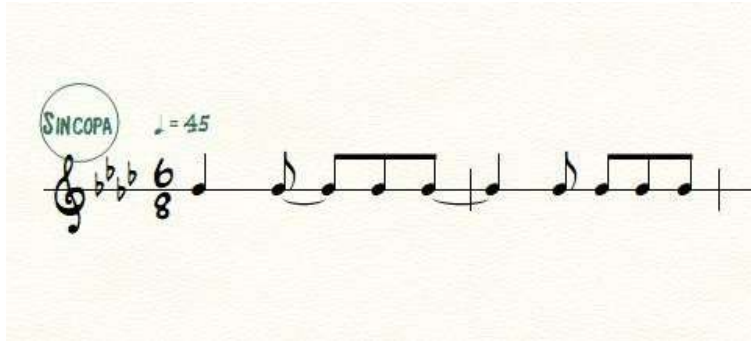


Figura 17 *Síncopa. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.5.2. Polirritmia

La polirritmia es el uso de varios patrones rítmicos a la vez en una misma composición combinando sus métricas.

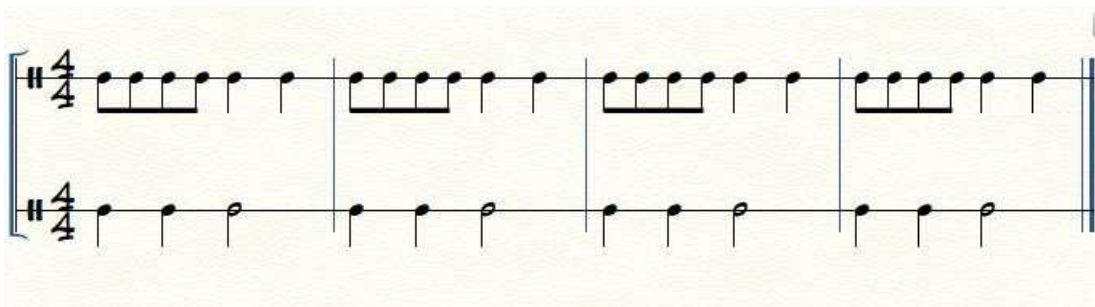


Figura 18 *Polirritmia. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.6. Orquestación

“Orquestar es armonizar una melodía utilizando diversas técnicas para la disposición de las voces. Cuando se trata de una gran orquesta, hay que tener especial cuidado con el timbre de cada familia de instrumento, además de la tesitura.” (Echeverría/Farías, 2019)

1.1.7. Técnicas de orquestación

1.1.7.1. Unísono/ Octavas

El unísono consiste en que dos o más instrumentos interpreten la misma melodía, mientras que la octava es interpretar la misma melodía, pero a seis tonos de distancia.

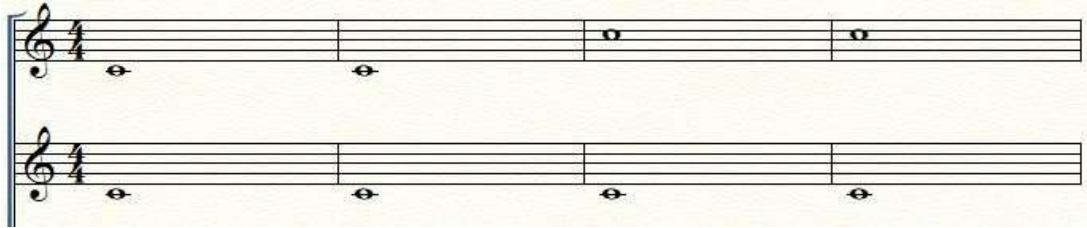


Figura 19 *Unísono/Octavas. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.7.2. División de voces:

Dentro del canto coral la división de voces consiste en que una cuerda ya sea soprano, contralto, tenor o bajo se divide en dos notas.



Figura 20 *División de voces. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.7.3. Canon:

Técnica contrapuntística en la que se imita una melodía en dos o más voces separados por un intervalo de tiempo.



Figura 21 *Canon. Fuente: Elaboración propia.*

1.1.7.4. Inversiones

“Las inversiones constan en crear variaciones del mismo acorde, principalmente se resume en usar la nota más grave, en este caso el bajo, y ubicarlo en una posición distinta a la que demanda el acorde, la posición que se la asignara al bajo, va a determinar el tipo de inversión.” (Balladares, 2022)

Es la variación del orden de las notas del acorde en su estado fundamental R 3 5 7 dando como resultado tres tipos de inversiones:

Primera inversión: 3 5 7 R

Segunda inversión: 5 7 R 3

Tercera inversión: 7 R 3 5



Figura 22 Inversiones. Fuente: Elaboración propia.

1.1.7.5. Encadenamiento melódico

El encadenamiento melódico es una técnica de orquestación que sirve para conectar las notas de una melodía entre ellas dando un toque de fluidez, se puede desarrollar entre diferentes instrumentos manteniendo una nota que conecte con la otra melodía por medio de arpeggios ya sea de forma ascendente o descendente.



Figura 23 Encadenamiento melódico. Fuente: Elaboración propia.

1.1.8. Recursos Vocales

1.1.8.1. Onomatopeyas:

Las onomatopeyas en música se refieren al uso de sílabas o vocales como efecto de sonidos, es un recurso utilizado en obras corales para imitar sonidos de instrumentos de percusión menor. También se utiliza en géneros musicales como el jazz donde es conocido como scat y se usa para imitar sonidos de instrumentos de viento como la trompeta.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano and Alto parts are in treble clef, and the Bass part is in bass clef. The Tenor part is in treble clef with a 2-octave transposition sign. The music is in 4/4 time. The Soprano and Alto parts have rests in the first two measures, followed by a melodic line in the last two measures. The Tenor part has rests in the first two measures, followed by a rhythmic pattern of quarter notes with the syllable 'DUM' written below. The Bass part has a rhythmic pattern of quarter notes with the syllable 'BOM' written below. The syllables 'BOM' and 'DUM' are repeated throughout the score to represent onomatopoeic sounds.

Figura 24 Onomatopeyas. Fuente: *Elaboración propia.*

1.1.8.2. Articulación

En música la articulación se refiere a la correcta ejecución de las notas en una composición. Dentro de la articulación tenemos:

1.1.8.2.1. Ligadura

La ligadura es una figura que se utiliza en la notación musical para unir dos o más notas. Cuando se unen dos notas del mismo tono se conoce como de unión, cuando se unen más de dos notas con diferentes alturas se la llama de prolongación.

1.1.8.2.2. Acento

El acento musical es el símbolo que va en una nota o conjunto de notas musicales para manifestar el deseo de dar un mayor realce a esa sección en particular.

1.1.8.3. Dinámicas

Las dinámicas musicales son los cambios en el volumen y la expresión de una obra musical afectando a una frase o motivo.

2. CAPITULO

DISEÑO METODOLOGICO

2.1. Enfoque

(Quecedo, 2002) citado por (Pallo, 2021) define la metodología de la investigación cualitativa de la siguiente manera “en sentido amplio, puede definirse la metodología cualitativa como la Investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”. El enfoque de este trabajo de investigación es cualitativo debido a que busca reconocer, analizar y utilizar los recursos musicales del Señor ten Piedad – Gloria de la Misa Popular Ecuatoriana del Mtro Juan Carlos Urrutia para implementarlo en una composición inédita.

2.2. Alcance.

Este trabajo es de alcance descriptivo y experimental puesto que se describirán los recursos compositivos del maestro Juan Carlos Urrutia y una vez descritos se extraerán esos recursos para la composición del canto de comunión.

2.3. Instrumentos de investigación.

Los instrumentos utilizados fueron análisis de documentos, entrevistas grabaciones de audio y video y análisis de partituras.

2.3.1. Análisis de documentos

Para el presente trabajo se analizaron tesis, documentos eclesiológicos referentes a la música litúrgica, biografía y repositorios.

Tabla 5 *Categorización de documentos.*

Documento/Autor	Información
Cantoral Religioso Arquidiocesano (Canto a mi Señor, 2019)	Partes cantadas de la misa, propio y ordinario de la misa.
Misal Romano, tercera edición (United States Conference of Catholic Bishops, 2017)	Texto Gloria.
(Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia, 1963)	Consideraciones para la composición de música litúrgica.
“Misa Popular Ecuatoriana” (Urrutia, 2012)	Géneros Folclóricos
“Análisis del sincretismo entre la música sacra y los ritmos tradicionales ecuatorianos en la Misa Popular Ecuatoriana de Claudio Aizaga” (Martínez, 2020)	Historia de la música sacra en el Ecuador
“Composición y arreglo del Himno del Gloria en formato SATB, aplicando las técnicas de orquestación del arreglista Kirby Shaw. “ (Zúñiga, 2018)	Recursos musicales, canto coral.

Fuente: Elaboración propia.

2.3.2. Entrevista

“Las entrevistas se realizan con la finalidad de obtener información sobre el tema a investigar, pero desde la perspectiva de la persona que será entrevistada.” (Ávila, 2017)

La entrevista es un recurso que sirve para recolectar información de interés del investigador. Para este trabajo integrador curricular se realizó la entrevista al Mtro Juan Carlos Urrutia compositor de la Misa Popular Ecuatoriana.

Tabla 6 *Categorización entrevista.*

Entrevista a Juan Carlos Urrutia

Criterio para la composición:

Yo tenía que hacer un encuadre, como compositor tenía que tomar decisiones, no es al azar, eso no existe en un compositor serio y formal, se toman decisiones, que decisión voy a tomar sobre lo que voy a hacer.

Entonces la primera decisión como te dije es el texto oficial, completo y en español, sin cambios ni adaptaciones, el texto tal cual. Segundo y aquí viene la parte interesante, la relación del texto y buscar esa relación con los ritmos ecuatorianos, eso implicó una investigación por supuesto, me tomó solo el trabajo de investigación 6 meses, no es que me senté a componer nada, comencé a investigar ¿Qué tiene relación con qué?

Por ejemplo, empezamos con el Kyrie, Señor ten Piedad, Cristo ten Piedad, Señor ten Piedad, tres veces, allí hay una profunda relación triangular, tripartita que hay que tomar en cuenta que ritmo tiene más profunda relación con la seriedad, la gravedad, la naturaleza salmodica o responsorial, ese profundo canto suplicando porque que estamos pidiendo, estamos pidiendo que Dios Padre y Cristo Hijo nos tengan piedad, entonces necesitamos algo que tenga una

directa relación con la súplica responsorial, la rogativa profunda y eso solamente da el canto de los muertos del Yaraví.

Criterio géneros folklóricos

Ahora, una vez decidí que sea el yaraví, el yaraví tiene una profunda relación con el albazo, de hecho, los yaravís terminan con un albazo que realmente el único ejemplo es Puñales, pero es una relación interesante, porque se dice que el Yaraví y el Albazo guardan una relación profunda, son parecidos solo que el uno es lento y el otro es rápido.

En todo caso elegí mantener esa óptica del yaraví que se cruza al albazo que se enlaza al albazo, ese cambio de la tragedia a la alegría de lo responsorial a lo luminoso de lo profundamente rogativo a lo profundamente exaltativo y fui del yaraví Señor ten Piedad fui al Gloria, entonces por eso fue elegido el movimiento más alegre, más movido, más glorificador que tiene que ver en nuestro ritmo que es el albazo.

Criterio armónico**Melódico.**

Ahora, desde el punto de vista armónico – melódico la melodía es predominantemente pentafónica, una impronta muy típica de la música ecuatoriana, la armonía es modal pentatónica con quintas menores, es decir no hay dominante, evito las quintas mayores para poder ante todo modular y segundo para que el final no cierre en la tónica sino en la quinta.

Fuente: Elaboración propia.

2.3.3. Grabaciones de audio y video

Para el presente trabajo se utilizaron las grabaciones de la versión folclórica de la misa popular ecuatoriana, en lugar de su versión para orquesta sinfónica.

2.3.4. Análisis de partituras

“El análisis musical dentro de las partituras permite entender entre otras cosas la sintaxis, discurso y la conducción de la obra” (Orozco, 2021) Se procederá a realizar el análisis a partir de la partitura original para instrumentos folclóricos de la Misa Popular Ecuatoriana.

2.4. Resultados**2.4.1. Análisis del Señor ten Piedad**

Tabla 7 *Análisis Señor ten Piedad.*

Generalidades musicales

Tonalidad:**Em**

Tempo: 35-40 Bpm

Compás: 6/8

Género: Yaraví

Fuente: Elaboración propia.

2.4.2. Forma

La forma de este tema está basada en las partituras originales para coro e instrumentos folclóricos del autor de 2012.

Podemos observar su forma en la siguiente tabla:

Tabla 8 *Forma Señor ten Piedad.*

SECCIÓN	DESCRIPCIÓN	NRO DE COMPASES
INTRO	Inicio instrumental	20
A	Coro	10
INTERLUDIO	Corto instrumental	4
B	Verso	13
INTERLUDIO	D.S. al Coda	8
A PRIMA	Coro y final	11

Fuente: Elaboración propia.

Introducción:

La introducción está compuesta por veinte compases de instrumentos de viento y cuerda como son la flauta traversa, bajo eléctrico, piano y requinto ecuatoriano que se irían añadiendo gradualmente. En primer lugar, empezaría la flauta traversa en solitario, después entraría el bajo eléctrico y empezaría el primer ritmo ecuatoriano del Señor ten piedad – Gloria que es el yaraví añadiéndose el piano y al final el requinto.

Coro:

El coro inicia con las voces cantando en el tiempo seis del compás haciendo por un breve instante el acorde de Em en segunda inversión para luego pasar a un acorde de C mayor en estado fundamental se observa el uso de ligaduras, bordaduras y notas de paso, la división de voces en la soprano y al final un encadenamiento melódico mediante una arpegiación por voces desde el bajo a la soprano.

Musical score for the chorus of "Señor ten piedad". The score is written for Soprano, Alto, Tenor 2, and Baritone. The lyrics are "SE NOR TEN PIE DAD SE NOR TEN PIE". A blue circle highlights the start of the phrase "SE NOR" in the Baritone part, labeled "INICIO".

Figura 25 Señor ten piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Musical score for the chorus of "Señor ten piedad". The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor 2 (T. 2), and Bass (B). The lyrics are "DAD TEN PIE DAD DE NO SO TROS SE". A blue circle highlights the start of the phrase "TEN PIE" in the Soprano part, labeled "División de voces".

Figura 26 Señor ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Musical score for 'Señor ten Piedad' featuring four vocal parts (NOR) and instrumental accompaniment. The lyrics are 'NOR TEN PIE DAD DE NO SO TROS'. Annotations include 'ARPEGIACION POR VOCES' in purple, and various colored circles (purple, blue, black) highlighting specific melodic lines. A green box highlights the right side of the score.

Figura 27 Señor ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia

Corto instrumental:

En la versión folclórica se realiza un corto instrumental de cuatro compases con el requinto para conectar el coro o parte a con el verso o parte b.

Verso:

El verso o parte b empieza con el tenor y una división de voces en el bajo para incrementarse gradualmente con las demás voces como son la contralto y la soprano para luego volver a la orquestación de voces del coro o parte a.

Musical score for the 'Verso' section of 'Señor ten Piedad'. It shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 2, Bass) and instrumental accompaniment. The lyrics are 'CRIS TO TEN PIE DAD'. Annotations include 'División de voces' in green and 'Se añade la contralto' in blue. A green box highlights the first part of the score, and a blue box highlights the second part.

Figura 28 Cristo ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 29 Cristo ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 30 Señor ten Piedad. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

2.5. Análisis del Gloria

Tabla 9 Análisis Gloria.

Generalidades Musicales

Tonalidad	G Em
Tempo	95 - 40

Fuente: Elaboración propia.

2.5.1. Forma

La forma de este tema está basada en las partituras originales para coro e instrumentos folclóricos del autor de 2012.

Tabla 10 *Forma Gloria.*

Podemos observar su forma en la siguiente tabla:

SECCIÓN	DESCRIPCIÓN	NRO DE COMPASES
INTRO	Instrumental	23
A	Solista y Coro	13
A PRIMA	Verso	11
INTERLUDIO	Instrumental	7
B	Danzante	38
A	Coro y final	64

Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Introducción:

La introducción al Gloria está compuesta por veintitrés compases inicia con la sección rítmica desde el bajo y el piano es reemplazado por la guitarra luego se integra la batería y el requinto. Se cambia al segundo género musical ecuatoriano que es el albazo con un aumento en el tempo de 40 bpm a 95 bpm, también se realiza una modulación desde la tonalidad de Em a su relativa mayor en G. Culmina con la flauta travesa realizando un descenso de la escala para dar paso al coro.

Coro:

El coro está compuesto por trece compases. Inicia con el tenor solista cantando la primera parte y el coro la segunda siguiendo una dinámica de pregunta y respuesta. Se destaca el uso de ligaduras, acentos y división de voces en la soprano.

Figura 31 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 32 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Verso 1:

El verso continúa con esta forma de pregunta y respuesta donde el solista canta la primera parte y el coro responde la segunda para luego regresar al coro por medio de una barra de repetición en la sección instrumental y en la segunda vuelta pasar al siguiente género musical folclórico el cuál es el danzante ecuatoriano.

Figura 33 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 34 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 35 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Interludio:

El interludio instrumental tiene una duración de siete compases y se realiza en la versión folclórica entre la flauta travesa y el bombo para dar paso al siguiente género musical el cual será el danzante, se cambia el tempo de 95 bpm a 40 bpm.

Verso 2:

El segundo verso empieza con un encadenamiento melódico mediante un arpeggio por voces de manera ascendente desde el bajo hasta la soprano la cual realiza una respectiva división de voces.

Se puede apreciar el uso de dinámicas para dar realce al nuevo género musical además del uso de octavas entre la soprano y el tenor en el compás 116.

The image shows a musical score for a piece titled "DANZANTE" with a tempo of 40 bpm. The score is written for five vocal parts: T.1 (Tenor 1), S (Soprano), A (Alto), T.2 (Tenor 2), and B (Bass). The lyrics are "DIOS PA DRE TO DO PO DE RO SO". The score includes several annotations: a blue box around the first four measures, a green circle around the notes "TO DO PO" in the Soprano and Tenor 2 parts, a green label "ARPEGGIACION POR VOCES" above the Soprano part, a green label "OCTAVAS" between the Soprano and Tenor 2 parts, a red box around the notes "DIOS PA DRE" in the Tenor 2 part with the label "CRESCENDO" below it, and a red box around the notes "SO" in the Soprano and Tenor 2 parts with the label "DECRESCENDO" to the right.

Figura 36 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración Propia.

Luego se retoma el uso de pregunta y respuesta entre el tenor solista y el coro se aprecia el uso de unísonos entre la contralto y la soprano, el uso de ligaduras tanto de unión como de prolongación, acentos, notas de gracia para terminar con un encadenamiento melódico por voces desde el bajo hasta la soprano utilizada en el Señor ten piedad con lo cual concluye el danzante y se retoma el albazo.

Musical score for Figure 37, Gloria. It shows five staves: T.1 (Tenor 1), 2 (Tenor 2), A (Alto), T.2 (Tenor 2), and B (Bass). The T.1 staff has a purple box around the lyrics "SE NOR HU JO U NI CO JE SU CRIS TO". The 2 and A staves have a purple box around the lyrics "SE". Labels "PREGUNTA TENOR" and "RESPONDE CORO" are present.

Figura 37 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Musical score for Figure 38, Gloria. It shows five staves: T.1, 2, A, T.2, and B. The T.1 staff has two purple boxes around the lyrics "HI JO DEL PA DRE" and "TU QUE QUI TAS EL PE CA DO DEL". Labels "PREGUNTA SOLISTA" and "RESPUESTA CORO" are present.

Figura 38 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Musical score for Figure 39, Gloria. It shows five staves: T.1, 2, A, T.2, and B. The T.1 staff has a purple box around "MUN DO" and a yellow box around "PA DRE". Labels "PREGUNTA SOLISTA" and "RESPONDE CORO" are present.

Figura 39 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 39 shows a musical score for the Gloria, featuring five vocal parts: T.1 (Tenor 1), S (Soprano), A (Alto), T.2 (Tenor 2), and B (Bass). The score includes several annotations:

- CAMBIO DE TIEMPO** (Change of tempo) and **ALBAZO 95** (Albazo 95 bpm) are indicated at the top right.
- ARMONIZACIÓN Y DIVISION DE VOICES** (Harmonization and voice division) is noted above the S and A parts.
- ACENTOS** (Accents) are marked on the lyrics "DE NOR" in the S and A parts.
- ARPEGGIACION** (Arpeggiation) is marked on the lyrics "TEN PIE DAD" in the T.2 and B parts.
- Lyrics include: "SO TROS DE NOR", "TEN PIE DAD", and "DE NO SO TROS".

Figura 40 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Coro y final:

Una vez se concluye el danzante se retorna el coro en género de albazo con un tempo de 95 bpm siguiendo la forma de pregunta y respuesta de solista – coro, hay un mayor uso de acentos y dinámicas con un canon en crescendo para dar un mayor efecto de finalización.

Figura 40 shows a musical score for the Gloria, focusing on the soloist and choir interaction. The score includes several annotations:

- PREGUNTA SOLISTA** (Soloist question) is marked above the T.1 part.
- DINÁMICAS** (Dynamics) are marked on the lyrics "GLO RIAA DIOS Y EN LA" in the S, A, T.2, and B parts.
- RESPUESTA CORO** (Choir response) is marked below the B part.
- Lyrics include: "GLO RIAA DIOS EN LAS AL TU RAS GLO RIAA DIOS EN LAS AL TU RAS" and "GLO RIAA DIOS Y EN LA".

Figura 41 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 42 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 43 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 44 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 45 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia.

Figura 46 Gloria. Fuente: (Urrutia, 2012). Elaboración propia

3. Capítulo

3.1. Título de la propuesta.

Despreciado

3.2. Justificación de la propuesta.

El Artículo 54 de la Constitución Sacrosantum Concilium, establece que” las Misas celebradas con asistencia del pueblo puede darse el lugar debido a la lengua vernácula, principalmente en las lecturas y en la «oración común» y, según las circunstancias del lugar, también en las partes que corresponden al pueblo, a tenor del artículo 36 de esta Constitución” que dice lo siguiente:

36. § 1. Se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular.

§ 2. Sin embargo, como el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la Misa como en la administración de los Sacramentos y en otras partes de la Liturgia, se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos, conforme a las normas que acerca de esta materia se establecen para cada caso en los capítulos siguientes.

La presente composición “**Despreciado**” ha sido elaborada con el propósito de aportar al repertorio sacro católico para la correcta utilización de las tradiciones musicales propias del Ecuador. En el Ordinario de la Misa se pide que sean cantadas en su idioma original, que sea polifónico y en melodías tradicionales gregorianas, sin embargo, en el Propio de la Misa si se puede incluir los ritmos folklóricos de cada nación.

3.3. Objetivo de la propuesta.

Componer el canto inédito “Despreciado” aplicando los recursos musicales del “Señor ten Piedad”, “Gloria” del compositor ecuatoriano Juan Carlos Urrutia.

3.4. Descripción.

“Despreciado” es una composición inédita inspirada líricamente en el cuarto canto del siervo de Yahveh el cuál narra el padecimiento del mesías prometido al pueblo de Israel a manos de su propio pueblo cuyo sacrificio serviría para el perdón de los pecados de toda la humanidad. Es un canto pensado para el propio de la misa adecuado para el viernes santo día en el que de acuerdo a la fe cristiana católica romana se recuerda la pasión y muerte de Jesucristo el mesías y se realiza la adoración de la Santa Cruz.

Musicalmente se utilizaron los recursos melódicos, armónicos y rítmicos del Señor ten piedad – Gloria de la misa popular ecuatoriana del compositor guayaquileño Juan Carlos Urrutia.

A continuación, se presenta en la siguiente tabla la letra del Cuarto canto del siervo de Yavheh que se encuentra en Is 52,13 – 53, 1-12 resaltando las partes de inspiración para el autor.

Tabla 11 *Letra Despreciado.*

<p>Sí, mi Servidor triunfará: será exaltado y elevado a una altura muy grande.</p> <p>así como muchos quedaron horrorizados a causa de él, porque estaba tan desfigurado que su aspecto no era el de un hombre y su apariencia no era más la de un ser humano,</p> <p>así también él asombrará a muchas naciones, y ante él los reyes cerrarán la boca, porque verán lo que nunca se les había contado y comprenderán algo que nunca habían oído.</p> <p>¿Quién creyó lo que nosotros hemos oído y a quién se le reveló el brazo del Señor?</p> <p>El creció como un retoño en su presencia, como una raíz que brota de una tierra árida, sin forma ni hermosura que atrajera nuestras miradas, sin un aspecto que pudiera agradarnos.</p> <p>Despreciado, desechado por los hombres, abrumado de dolores y habituado al sufrimiento, como alguien ante quien se aparta el rostro, tan despreciado, que lo tuvimos por nada.</p> <p>Pero él soportaba nuestros sufrimientos y cargaba con nuestras dolencias, y nosotros lo considerábamos golpeado, herido por Dios y humillado.</p> <p>El fue traspasado por nuestras rebeldías y triturado por nuestras iniquidades. El castigo que nos da la</p>	<p>Despreciado</p> <p>Intro</p> <p>Despreciado</p> <p>Coro</p> <p>No había belleza en su rostro era un despreciado</p> <p>Verso 1</p> <p>Pero el cargo nuestras culpas, nos liberó del pecado y nos ha hecho alcanzar la salvación</p> <p>Verso 2</p> <p>Fue golpeado, humillado por Nosotros azotado, pero él no abrió la boca ofreció su vida a cambio.</p> <p>Verso 3</p> <p>Suplicando y llorando aceptó ir al calvario y consciente de su suerte camino hacia la muerte.</p> <p>Final</p>
---	---

paz recayó sobre él y por sus heridas fuimos sanados.

Todos andábamos errantes como ovejas, siguiendo cada uno su propio camino, y el Señor hizo recaer sobre él las iniquidades de todos nosotros.

Al ser maltratado, se humillaba y ni siquiera abría su boca: como un cordero llevado al matadero, como una oveja muda ante el que la esquila, él no abría su boca.

Fue detenido y juzgado injustamente, y ¿quién se preocupó de su suerte? Porque fue arrancado de la tierra de los vivientes y golpeado por las rebeldías de mi pueblo.

Se le dio un sepulcro con los malhechores y una tumba con los impíos, aunque no había cometido violencia ni había engaño en su boca.

El Señor quiso aplastarlo con el sufrimiento. Si ofrece su vida en sacrificio de reparación, verá su descendencia, prolongará sus días, y la voluntad del Señor se cumplirá por medio de él.

A causa de tantas fatigas, él verá la luz y, al saberlo, quedará saciado. Mi Servidor justo justificará a muchos y cargará sobre sí las faltas de ellos.

Por eso le daré una parte entre los grandes y él repartirá el botín junto con los poderosos. Porque expuso su vida a la muerte y fue contado entre los culpables, siendo así que llevaba el pecado de muchos e intercedía en favor de los culpables.

Después de sufrir verá la luz.

Fuente: Elaboración propia.

3.4.1. Generalidades musicales

Tabla 12 *Generalidades Musicales.*

Nombre de la composición	Despreciado
Tonalidad	Em - E
Tempo	45 – 60 bpm
Compás	6/8
Formato	Solista, coro SATB y piano

Fuente: Elaboración propia.

3.4.2. Forma

Tabla 13 *Forma Despreciado.*

SECCIÓN	DESCRIPCIÓN	NRO DE COMPASES
INTRO	Danzante	21
A	Coro	8
B	Danzante	12
C	Yaraví	10
A	Coro	7
C	Yaraví	10
D	Albazo	17

Fuente: Elaboración propia.

3.5. Análisis de la composición

Introducción

El tema comienza con un intro instrumental para dar paso a una armonización de las voces mientras el piano marca el ritmo inicial en las notas graves del piano, se retoma la instrumental del piano para dar inicio al solista que dará la melodía inicial mediante pregunta para que el coro responda con una armonización.

The image shows a musical score for the introduction of the piece 'Despreciado'. It features six staves: four vocal staves (Tenor 1, Soprano, Alto, Tenor 2) and two piano staves (Bass and Treble). The title 'INTRO' is written above the first staff, followed by a tempo marking '♩ = 120'. The piano part begins with a rhythmic pattern in the bass clef, while the vocal staves are currently silent.

Figura 47 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

This image displays a musical score for the 'ARMONIZACIÓN' section. It includes five vocal staves (T. 1, S., A., T. 2, B.) and a piano staff (Pno.). The vocal parts are marked with the words 'DES', 'PRE', 'CIA', and 'DO' under each note. The piano part is marked 'RITMO DANZANTE'. Annotations include 'ARMONIZACIÓN' in blue above the vocal staves, 'MOVIMIENTO CONTRARIO' in green between the Soprano and Tenor 2 staves, and 'RITMO DANZANTE' in red above the piano staff. Green circles highlight the 'CIA' notes in the Soprano and Tenor 2 parts.

Figura 48 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

The image shows a musical score for the song 'Despreciado'. It features five vocal staves labeled T.1, S., A., T.2, and B. The piano accompaniment (Pno.) is shown at the bottom, enclosed in a red rectangular box. The piano part includes a treble and bass clef with various notes and rests. The word 'INSTRUMENTAL' is written in red above the piano part.

Figura 49 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

The image shows a musical score for the song 'Despreciado' with lyrics. The vocal staves are labeled T.1, S., A., T.2, and B. The piano accompaniment (Pno.) is shown at the bottom, enclosed in a green rectangular box. The piano part includes a treble and bass clef with various notes and rests. The lyrics are written below the vocal staves. The word 'DOMINANTE SECUNDARIO' is written in green above the piano part.

Figura 50 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

Coro

Se repite la armonía en el piano escribiendo la notación rítmica y el cifrado correspondiente dándole al pianista la completa libertad con respecto a la ejecución de la disposición del acorde y el coro responde al tenor solista, soprano y tenor realizan la melodía por octavas mientras que la contralto y el bajo complementan a las voces de

soprano y tenor respectivamente realizando un contrapunto para culminar en el acorde de Emin.

The image shows a musical score for the piece 'Despreciado'. It features five vocal staves (T.1, S., A., T.2, B.) and a piano accompaniment (Pno.). The lyrics are: 'NOHA BIA BELLE ZA EN SU ROSTRO ERA UN DESPRE CIA DO'. The score includes annotations: 'OCTAVAS' in pink and 'ARMONIZACION DEL ACORDE' in green. The piano part shows chords: Amin7, Bmin7, Emin Amin/C, Emin Amin/C, Amin7, Bmin7, Emin.

Figura 51 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

Verso 1:

El verso 1 es un danzante, se continua con la pregunta y respuesta entre el solista tenor y la soprano y contralto, el tenor y el bajo realizan el ritmo del danzante utilizando el recurso vocal de las onomatopeyas se observa el uso de cadencias II V y dominantes secundarios en la armonía para culminar con un encadenamiento melódico mediante una arpegiación ascendente por voces que culmina en un acorde de intercambio modal.

T.1 PE RO EL CAR GO NRES TRASCO DE PAS
 T.2 NOS LI BE RO DEL PE CA DO
 A. NOS LI BE RO DEL PE CA DO
 T.2 DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM
 B. DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM
 Pno.

Figura 52 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

T.1 Y NOS HA HE CHO AL CAN ZAR
 T.2 Y NOS HA HE CHO AL CAN ZAR
 A. Y NOS HA HE CHO AL CAN ZAR
 T.2 DUM DUM DUM DUM UNISONOS ENCADENAMIENTO MELÓDICO
 B. DUM DUM DUM DUM UNISONOS ENCADENAMIENTO MELÓDICO
 Pno. CADENCIA II V

Figura 53 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

The image shows a musical score for the piece 'Despreciado'. It consists of six staves: five vocal staves (T.1, S., A., T.2, B.) and one piano accompaniment staff (Pno.). The lyrics 'LA SAL VA CION' are written under the vocal lines. A blue circle highlights the piano accompaniment in the first measure, labeled 'DOMINANTE SECUNDARIO'. A purple circle highlights the vocal lines in the second measure, labeled 'INTERCAMBIO MODAL'.

Figura 54 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

Verso 2

El verso 2 cambia a ritmo de yaraví, bajo y tenor 2 cambian el ritmo de las onomatopeyas continua la pregunta y respuesta entre solista, soprano y contralto, la soprano y contralto armonizan a una distancia de tercera menor luego se retorna al coro.

T.1
FUE GOL PEA DO NO MI LLA DO POR NO SO TROS A ZO TA DO
PREGUNTA SOLISTA

ONOMATOPEYAS YARAVI
DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM
SOM SOM SOM SOM SOM SOM SOM SOM
G E MIN B B' E MIN

Pno.

Figura 55 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

T.1
RESPUESTA TERCERAS MENORES
PE RO EL NO ABRIO LA BO CA O FRE CIO SU VI DAA CAM BIO

ONOMATOPEYAS
DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM
SOM SOM SOM SOM SOM SOM SOM SOM
E MIN C D E MIN

Pno.

Figura 56 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

Verso 3

El verso 3 retoma el ritmo de yaraví para pasar al final que cambia a ritmo de albao y el tempo sube de 45 a 60 bpm.

YARAVI

T.1 SU PLI CAN DO Y LEO RAN DO A CEP TO IR AL CAL VA RIO

S. PREGUNTA TENOR

A. ONOMATOPEYAS YARAVI

T.2 DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM

B. BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM

Pno. ONOMATOPEYAS YARAVI

Figura 57 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

T.1 RESPUESTA TERCERAS MENORES

S. Y CON CIEN TE DE SU SUER TE CA MI NO HA CIA LA MUER TE

A. ONOMATOPEYAS Y CON CIEN TE DE SU SUER TE CA MI NO HA CIA LA MUER TE

T. DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM

B. BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM

Pno. ONOMATOPEYAS

Figura 58 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

Final

El final pasa a ser un ritmo en albazo con una cambio de tempo de 45 a 60 bpm, inician las onomatopeyas para dar paso a un canon desde el tenor solista hasta la soprano, se observa el uso de dinámicas en crescendo desde piano hasta forte y termina con una modulación a E mayor.

Albazo **UP TEMPO**

CANON EN CRESCENDO

T. 1: DES PUES DE SUFRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SUFRIR VE

A: **ONOMATOPEYAS EN CRESCENDO RITMO ALBAZO**

T. 2: DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM

B: BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM

Pno.: E MIN AMIN/C B MIN B 7 E MIN AMIN/C

Figura 59 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

T: RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES

2: **CANON CONTRALTO** **CANON SOPRANO** DES PUES

A: **ONOMATOPEYAS** DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES

T. 2: DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM

B: BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM

Pno.: E MIN AMIN/C B MIN B 7 E MIN AMIN/C B 7

Figura 60 Despreciado. Fuente: Elaboración propia.

The musical score for 'Despreciado' features several parts: T. 1, T. 2, A., B., and Pno. The lyrics for the vocal parts are: 'DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ' (T. 1, T. 2, A.), 'DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM' (T. 2), and 'BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM' (B.). The piano part includes a 'MODULACION FINAL' section. Annotations include 'CRESCENDO' in blue, 'ONOMATOPEYAS' in red, and 'MODULACION FINAL' in yellow.

Figura 61 Despreciado. Fuente: Elaboración propia

CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo integrador curricular se puede concluir que el resultado fue favorable para el autor. Por medio de los análisis melódicos, armónico y rítmico se pudieron obtener los recursos musicales del Mtro. Juan Carlos Urrutia utilizados en el Señor ten piedad – Gloria de la Misa Popular Ecuatoriana implementado en las voces para la realización de la composición inédita “Despreciado” realizada en los géneros folclóricos ecuatorianos danzante, yaraví y albazo.

- Los recursos musicales seleccionados del Señor ten piedad - Gloria para la composición fueron la pentafonía, bordaduras, notas de paso, tríadas, canon, inversiones, encadenamiento melódico, dinámicas, articulaciones y polirritmia los cuales sirvieron para la base del tema, adicionalmente se utilizaron recursos como las onomatopeyas, intercambio modal y modulación para dar un contraste en las diferentes secciones de la obra y rellenar aquellas partes que por su instrumentación reducida concebida de esa manera por el autor del presente trabajo para que pueda ser interpretada con mayor facilidad por ensambles cortos que la deseen interpretar o para quienes si así lo desean puedan realizar los respectivos arreglos musicales y adaptarlo a un ensamble con mayores voces e instrumentos.
- Se debe resaltar que el presente trabajo cumple con los requerimientos de la música litúrgica que exige la Iglesia Católica Apostólica Romana ya que finalizada la obra se la presento al P. Víctor Gualan religioso con formación en canto gregoriano y música litúrgica y al P. Francisco Sojos rector de la catedral de Guayaquil y coordinador de música sacra de la arquidiócesis de Guayaquil quienes resaltan que la composición cumple en el aspecto lírico y musical puesto que la letra ha sido inspirada de las sagradas escrituras y la presente obra ha sido concebida para una fecha litúrgica importante como el viernes santo integrando los géneros folclóricos del Ecuador contribuyendo así a la música sacra y a las tradiciones propias del pueblo ecuatoriano.
- Finalmente se ha cumplido con el objetivo principal el cuál es realizar una obra

que incentive a nuevas composiciones que contribuyan al arte y la cultura en general, pensado en que sea lo más realizable posible.

RECOMENDACIONES

Para todos aquellos interesados en la composición de música sacra y litúrgica se les recomienda lo siguiente:

Definir si el canto va a ser para la liturgia romana en que parte de la liturgia se va a utilizar si en el Ordinario de la misa o en el propio de la misa puesto que en el ordinario no se debe alterar el texto mientras que en el propio como es el caso de la presente composición si se puede elaborar la letra siempre y cuando esté en comunión con la fe católica.

Revisar en que momento del tiempo litúrgico será utilizada si en el tiempo de adviento, navidad, ordinario, cuaresma, semana santa, pascua o en alguna solemnidad importante. Todo esto puede contribuir a un mayor orden como en el caso de los villancicos que son exclusivos del tiempo de navidad o los cantos penitenciales muy utilizados en el tiempo de cuaresma.

En el ámbito musical se recomienda que la obra sea lo más realizable posible puesto que durante la santa misa el coro o ensamble sirven para acompañar la liturgia y no para protagonizarla y se busca la participación activa de la comunidad, en resumen, ir de menos a más puesto que cuando la obra es concluida los diferentes coros o grupos musicales puedan adaptarla a su ensamble.

Por último, se recomienda siempre revisar que las composiciones corales tengan en consideración los registros de los diferentes tipos de voces puesto que si no tienen en consideración ello la obra correría el riesgo de no ser interpretada por la dificultad de su interpretación.

REFERENCIAS

- Ávila. (21 de Septiembre de 2017). Arreglo musical de un Pasillo ecuatoriano en formato de quinteto vocal, aplicando recursos orquestales del arreglista Darmon Meader. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Balladares. (2022). Composición de un tema inédito en género salsa con los recursos orquestales del tema “Con mi amiga” de Daniela Darcourt. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Canto a mi Señor. (2019). Cantoral Religioso Arquidiocesano. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Justicia y Paz.
- Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia, s. (4 de Diciembre de 1963). Obtenido de https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
- Echeverría/Farías. (2019). Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Espinoza/Matamoros. (2023). Composición de un tema inédito con arreglo vocal en género Góspel contemporáneo a partir del análisis de los recursos musicales del tema "Melodies from heaven" de Kirk Franklin. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Figueroa. (2023). Polirritmia y modulación métrica: su aplicación a una composición de Jazz Modal. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Herrera. (2020). Creacion de un arreglo coral de la tonada “ojos azules” para formato coro infantil basado en el análisis del arreglo "ordene" de Maria Theresa Vizconde. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Instructivo General del Misal. (2007). Obtenido de vatican.va: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_sp.html

- LOES. (12 de Octubre de 2010). Ley orgánica de educación superior. Quito, Pichincha, Ecuador.
- López. (2021). Creación de dos composiciones en el género rock experimental en base a los recursos melódicos, armónicos y rítmicos utilizados en el álbum "Ok computer" de Radiohead. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Martínez. (2020). *Análisis del sincretismo entre la música sacra y los ritmos tradicionales ecuatorianos en la Misa Popular Ecuatoriana de Claudio Aizaga*. Quito.
- Muñoz. (2019). Creación de tres composiciones en formato quinteto aplicando los recursos melódicos, armónicos y de songwriting de Marcos Vidal. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Orozco. (2021). Creación de un arreglo musical del tema ecuatoriano "Zamba Zamba" basado en los recursos musicales del tema "Invocation" de Tony Succar. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Pallo. (13 de Septiembre de 2021). Utilización de recursos musicales del compositor y arreglista Anthony Brancati para la creación del arreglo del tema "Autumn Leaves" en formato sección rítmica y tres vientos basados en el tema de "Neo Funk". Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Panchi. (2018). El Coral un puente entre etnias: análisis de tres obras del album Stabat Mater de Karl Jenkins, aplicado a la composición de tres obras escritas en huaorani, en formato a cuatro voces y piano.
- Pham. (2019). La música litúrgica en la celebración de la Eucaristía. Bogotá, Colombia.
- Quecedo, L. &. (2002). Introducción a la metodología de investigación Cualitativa. País Vasco, España.
- Real Academia Española. (2023). España.
- Salazar. (2018). El canto litúrgico, expresión sublime de lo estético y sentimental vía eclesial del encuentro con Dios. Quito, Pichincha, Ecuador.

Samaniego. (2022). Composición de un tema inédito basado en los recursos armónicos, melódicos y rítmicos de la canción “Too Hot” de la banda “Kool And The Gang”. Guayaquil, Guayas, Ecuador.

United States Conference of Catholic Bishops. (2017). Misal Romano, tercera edición. Washinton, DC., Estados Unidos de América.

Urrutia. (2012). Misa Popular Ecuatoriana. *Señor ten piedad - Gloria*. Ecuador.

Zambrano. (2022). Creación de una composición para la escena tráiler “Toma de la Bastilla” del videojuego “Assassin’s Creed Unity” en base al análisis de recursos melódicos y técnicas orquestales usados en el tema “The Night King” del compositor Ramin Djawadi. Guayaquil, Guayas, Ecuador.

Zúñiga. (2018). *Composición y arreglo del Himno del Gloria en formato SATB, aplicando las técnicas de orquestación del arreglista Kirby Shaw*.

ANEXO I

¿Qué lo motivo a componer una misa con los géneros musicales tradicionales del Ecuador?

Bueno son algunas cosas que tienen mucho tiempo y vamos a verlo desde su raíz básica. Una vez monte la misa criolla de Ariel Ramírez una misa argentina que es considerada la primera misa folklórica fue escrita basada en el género de la misa, pero en español con los cinco movimientos de la misa ordinaria.

Lo primero que sería fue el hecho de que me preguntaba porque tenemos siempre que recurrir a la misa criolla cuando se quiere referir a este tipo de misa folklórica. La misa criolla es hermosa yo soy un gran admirador del trabajo de Ariel Ramírez, pero sentía esa necesidad de preguntarme porque los ecuatorianos no tenemos una misa, es decir, la idea si bien es muy inteligente también se cae de su peso, si vamos a hacer una misa en el contexto en el que fue de la teología de la liberación, si vamos a hacer una obra de una misa representativa de un país, lo que hizo Ariel Ramírez fue lo que se cae de su peso, una misa con los ritmos folclóricos de su país.

La misa criolla es hecha con los ritmos argentinos, es una misa argentina con ritmos argentinos, en Chile entra la misa de Bianchi con ritmos chilenos y también presenta la característica de utilizar el folklor de su país en el caso de la misa criolla los ritmos folklóricos de su país. ¿Porque nosotros no? Porque teníamos que recurrir a la misa criolla cuando queríamos hablar de esta misa folklórica latinoamericana por más hermoso que sea.

Entonces esta cuestión la conversé con Francisco Aguilera un director de coros muy bueno y él me dijo eso "Bueno está bien, escribe tú una" entonces me tomó tiempo hasta que decidí comenzarla a escribir, bajo ese concepto tenía que ser primero una misa folklórica podemos remitirnos al libro de Ketty Wong que nos refiere la música ecuatoriana como el pasillo y todas esas cosas donde ella menciona en su libro hablamos de música nacional refiriéndose al pasillo.

Yo tengo otra óptica del asunto, considero que cosas como el pasillo y el pasacalle son músicas ciudadanas, ritmos ciudadanos, mientras que lo que corresponde a folklor son todos los otros ritmos ecuatorianos ya con eso me refiero al yaraví, danzante, sanjuanito, albazo, yumbo, fox incaico que es costeño, que son los ritmos que decidí agruparlo desde una óptica de folklor frente al pasillo y al pasacalle que son ritmos puramente ciudadanos.

Cualquier discusión que se tenga con respecto a porque el pasillo ecuatoriano, porque el pasacalle visto desde el punto de vista de reconocimiento como música nacionalista ecuatoriana frente a lo otro que es folklorismo e indigenismo nos vamos a remitir alegremente al libro que recomiendo muchísimo de Ketty Wong el pasillo y su nacionalización donde todos esos temas yo me pliego, considero que lo que está escrito es lo correcto.

Pero yo quise tomar una óptica diferente y dije voy a hacer una misa con ritmos folklóricos ecuatorianos, esa fue la primera decisión como compositor. Un compositor no es alguien que coje y comienza a pensar en melodías tontitas, toma decisiones, esas decisiones hacen de alguna manera el encuadre de la obra, es lo que dicen los libros de composición "Tú ya debes imaginar la obra" no te voy a decir que la escuchaba en la cabeza sino que debes imaginar la obra desde el punto de vista de los encuadres, cuál es el límite de la obra, que le vas a meter un rock o una chacarera, no pues tienes que ver cuál es el límite, el límite era el folklor ecuatoriano excepto el pasillo y el pasacalle que eso desde mi punto de vista es música ciudadana que es la que escuchas en la ciudad, no digo que escuchas como folklor pero su impronta es la música ecuatoriana y todo lo que fue escrito desde principio del siglo xx hasta la mitad que es todo lo que realmente se oye porque más allá de eso ya es una ilusión si dicen vamos a cantar música ecuatoriana dicen pasillo y el alma en los labios , tú y yo, despedida, sendas distintas, Manabí, Lamparilla todo ese ajuar que se repite una y otra vez, el aguacate, todo eso para mí es música ciudadana ya asumida por el país donde todo lo que las generaciones antiguas y actuales escuchan y dicen "A ya esto es música nacional.

Ahora bien el siguiente contexto era la relación profundamente religiosa de la misa, la misa tiene cinco movimientos, la misa ordinaria que es el Kyrie o Señor ten

Piedad, el Gloria, el Credo, el Santo y Bendito y el Cordero de Dios, esos son los cinco movimientos cuyo texto ya está determinado y que hay una versión del texto en latín que es la normal y una versión en español, entonces yo tomé, busqué la versión oficial u original, la que realmente es, sin variaciones ni nada, tal cuál la Iglesia Católica la pone y que me propuse dentro de esa obra, me propuse fielmente seguir el texto, no le quite ni le añadí nada, le puse lo que el texto estaba escrito y hay que admitir que hay muchas cosas como por ejemplo el Credo es una lista de supermercado no hay ninguna poesía no hay nada, solo un conjunto de creencias puestas una encima de otra.

Y luego la elección de las obras, de los ritmos, entonces todo esto fue motivado ya definitivamente como para cerrar el concepto que tu me preguntas, fue motivado por la pura rabia, el deseo de que en mi país la gente tenga una obra que puedas escucharla y decir “Esa es la música de mi país” siendo costeño puedes decir que sí que esa música de indios como me acusaron y todo pero no, ya tu sabes, cuando oyes el albazo, esa es la música de tu país, ahí estás tú, te guste o no te guste se canta albazos en el Ecuador y cantas el albazo, entonces la rabia de por fin tener algo que sea nuestro, algo nacionalista, algo nuestro, nuestra música ecuatoriana. Si me preguntas en un resumen porque lo hice, fue por rabia, la rabia de que mi país tenga algo que sea propio y no copiado.

Es decir, el mayor problema de todo mundo es que somos un país extremadamente influenciado, ahora cuando hablamos de país es muy difícil ser objetivo porque tu te sientes país por ejemplo pero tu solamente eres una versión del país, como yo soy una versión del país, tú te sientes país pero para ti es Guayaquil, nunca has vivido en la Sierra y si has vivido ha sido brevemente, un momento, una semana, un año, pero no has vivido la realidad de como es la gente, el pensamiento del ecuatoriano de la Sierra.

El punto de vista es interesante porque cuando yo estuve en Chile te das cuenta que cuando tu vas a Chile nosotros no percibimos si hay diferencia entre los chilenos, pero los chilenos sí y ellos no entienden la diferencia entre nosotros, no saben como son los de la Costa, no entienden como son los de la Sierra, cuál es la diferencia que nos

separa, que nos une, porque hablamos de diferentes maneras, porque tenemos esas dicotomías y ambigüedades, es complicado.

Entonces cuando hablas de país hablas de tu punto de vista del país, del punto de vista de tu ciudad, del punto de vista de lo que has vivido, pero no estás hablando del país, entonces versionar cosas implica ante todo entender que cuando yo escribí la misa también estoy escribiendo una obra que nos trata de unificar, nos trata de decir “Mira, te guste, o no te guste, esto hay aquí, esto es nuestro, gózalo, disfrútalo” Porque la tendencia es de correr hacia aquellas cosas que son o más comerciales o sociales “Vamos a escuchar balada, rock, música caribeña o latinoamericana, incluso el folklor de otros países” pero nos cuesta mucho disfrutar de la música nuestra, entenderla, la sentimos triste, patética, indígena. Yo lo que quise es unificar, que todo el mundo la cantara y pudieras tú como costeño cantar música de la Sierra y los serranos cantar por ejemplo el fox incaico como si fuera propio y cantar todos lo mismo y ser un solo país y cantamos lo mismo que nos identifica así sea música que solo se escucha en la Sierra.

¿Cuál fue el proceso de investigación realizado por usted para la composición de su misa popular ecuatoriana?

Yo tenía que hacer un encuadre, como compositor tenía que tomar decisiones, no es al azar, eso no existe en un compositor serio y formal, se toman decisiones, que decisión voy a tomar sobre lo que voy a hacer.

Entonces la primera decisión como te dije es el texto oficial, completo y en español, sin cambios ni adaptaciones, el texto tal cual. Segundo y aquí viene la parte interesante, la relación del texto y buscar esa relación con los ritmos ecuatorianos, eso implicó una investigación por supuesto, me tomó solo el trabajo de investigación 6 meses, no es que me senté a componer nada, comencé a investigar ¿Qué tiene relación con qué?

Por ejemplo, empezamos con el Kyrie, Señor ten Piedad, Cristo ten Piedad, Señor ten Piedad, tres veces, allí hay una profunda relación triangular, tripartita que hay que tomar en cuenta que ritmo tiene más profunda relación con la seriedad, la gravedad, la naturaleza salmodica o responsorial, ese profundo canto suplicando porque que estamos

pidiendo, estamos pidiendo que Dios Padre y Cristo Hijo nos tengan piedad, entonces necesitamos algo que tenga una directa relación con la súplica responsorial, la rogativa profunda y eso solamente da el canto de los muertos del Yaraví.

Ahora, una vez decidí que sea el yaraví, el yaraví tiene una profunda relación con el albazo, de hecho, los yaravís terminan con un albazo que realmente el único ejemplo es Puñales, pero es una relación interesante, porque se dice que el Yaraví y el Albazo guardan una relación profunda, son parecidos solo que el uno es lento y el otro es rápido.

En todo caso elegí mantener esa óptica del yaraví que se cruza al albazo que se enlaza al albazo, ese cambio de la tragedia a la alegría de lo responsorial a lo luminoso de lo profundamente rogativo a lo profundamente exaltativo y fui del yaraví Señor ten Piedad fui al Gloria, entonces por eso fue elegio el movimiento más alegre, más movido, más glorificador que tiene que ver en nuestro ritmo que es el albazo.

Ahora, desde el punto de vista armónico – melódico la melodía es predominantemente pentafónica, una impronta muy típica de la música ecuatoriana, la armonía es modal pentatónica con quintas menores, es decir no hay dominante, evito las quintas mayores para poder ante todo modular y segundo para que el final no cierre en la tónica sino en la quinta.

Entonces la parte modal que tiene evita la tiranía de la sensible que obliga a las revoluciones tonales y, desde el punto de vista musical, cito a un amigo músico que dijo “La misa popular ecuatoriana es el reflejo de todas tus experiencias musicales” y es verdad pase desde el folklor, tango, folklor latinoamericano, rock americano, música académica, todas mis experiencias musicales, el manejo por ejemplo de desarrollos estructurales, fugas, contrapuntos, melodías, variaciones sobre colores y todas esas cosas es clasicismo, mis estudios de formas musicales y todas esas cosas.

Entonces esas son las estructuras que te puedo decir así en su momento, ahora, te estoy hablando de algo que escribí hace diez años.

¿En la primera parte de la misa como fue su proceso compositivo del Señor ten Piedad – Gloria?

Hay cosas que ahora recuerdo por ejemplo ¿Quién canta qué? Todas esas cosas parecen ya una vez que está terminada la misa se ven muy lógicas y coherentes pero esas cosas se deben deducir casi desde el principio por eso Schönberg dice que el compositor tiene que tener ya la obra terminada en su cabeza, creo que él se refiere a eso a que en realidad tú tomas decisiones con las cuales no puedes comenzar a enloquecer, decidiste que vas a hacer la misa, el Señor ten Piedad lo va hacer el coro, haces solista y coro y de repente en el proceso decides meterle al solista, no, ósea ya debes tener una idea, tomé decisiones ya desde el principio, es decir, me imagino que será por mi gran amor al coro a la actividad coral que el Kyrie – Señor ten Piedad es exclusivamente del coro, de ahí el Gloria ya entra el solista de manera salmodica y antifonal con el coro. Esa es la estructura más o menos.

Otra cosa que me olvidaba de decirte es que la misa tiene una estructura folklórica, esa es otra decisión que tomé, como vas a estructurar, no es que yo no podía hacer una versión de orquesta o escribirla como versión de orquesta, pero también eso fue una decisión que tomé, sorprendentemente y después me di cuenta la primera versión que escribo, la original, es para requinto y guitarra y fue extremadamente difícil, tomando en cuenta que fue mucho más fácil la versión de orquesta. Porque hice en el 2019 una versión de orquesta después con cuerdas, percusión, flautas, piano, pero, la versión de requinto la tuve que escribir para requinto un instrumento raro, básicamente es una guitarra transportada una quinta, es decir, no está en Mi sino en La la primera cuerda, una quinta descendente desde La.

En la partitura el requinto está transportado, es un instrumento transportador. Me acuerdo que un compositor famosísimo cuando vio ésta partitura me llamó la atención porque cuando vió la partitura y pasó un rato me dice “Tiene choques armónicos” entonces todo el mundo brinco y yo me quedé pensando. Primero que ésta obra ya la ha tocado un montón de gente ya son unas 7 veces que se la ha tocado y después me di cuenta que éste compositor no se dio cuenta que el registro está transportado. Crees que los choques armónicos no habrían brincado desde el primer segundo que tocabas el acorde.

En el 2019 hice una versión de orquesta que fue la que se tocó en Chile y es interesante porque por otro lado la versión folklórica como es guitarra y requinto tienes un límite porque no puedes hacer mucho con una guitarra y un requinto sobre todo porque uno acompañaba y el otro hacía los temas representativos pero cuando tuve que hacerlo para orquesta las cosas se abrieron mucho mejor, entonces la versión de orquesta de cuerda es, académicamente, más enriquecida, tiene cosas que no tiene la versión de requinto.

¿Durante la composición, inicia desde el aspecto melódico o armónico?

Sabes que esa pregunta le hice a mi maestra Blanca Layana pero ya hace uno o dos años ya cuando pudimos hablar con más nivel ella y yo.

Mira, porque también era una pregunta que yo hice ¿Cómo lo hacía mi maestra Blanca Layana? y cuando me contestó me di cuenta de que todos lo hacemos de la misma manera.

No hay una manera de hacerlo, no te puedo decir cómo lo hice. Componer es como cocinar, a veces lo aprendes porque escuchaste una obra.

Cuando yo escribo mi música, lo que me funciona a mí, es decir eso es todos los libros de formas musicales y composición que he leído.

Componer no es un proceso que alguien te puede enseñar, nadie te puede enseñar a componer, lo único que puede enseñarte a hacer es mostrarte como otros componen pero nadie te puede enseñar a componer, componer es un proceso íntimo, compongo como cocino, no pienso en un mecanismo solo sé que así es, no es mágico tampoco, leí muchos libros, escuché mucha música, hice muchos arreglos y estudié muchos arreglos, muchas composiciones, muchas formas como compone la gente, estudié muchas partituras, yo soy de los que coje una partitura y estoy viendo que está haciendo, yo leo la partitura, veo las estructuras, veo que hizo y cuando hago el proceso de composición todo eso está ahí, solo dejo que pase.

Si tu pregunta es si empiezo con una melodía no lo sé, si te digo que pienso en una armonía tampoco, muchas cosas empiezo y luego las borro, tengo montones de

cosas escritas en la computadora que se quedarán ahí, que no las avance, que no las termine porque como todo compositor te puedo decir no me funcionaron o, como me pasó hace poco, me pidieron una obra, yo tenía una obra guardada, la volví a reescribir y quedó perfecta, cosas así.

Entonces lo que te puedo dar como ayuda, como una idea general es: No vayas a ciegas, si vas a componer algo dale estructura, es decir, no trates de ser innovador, solo compón algo que tenga sentido para ti, pero, asegúrate con una estructura voy a escribir una cosa que incluso los libros de composición te lo dicen, si vas a componer algo para piano y flauta no le vayas a meter un violín. Cíñete a lo que decidiste, si vas a escribir algo vocal escribe algo vocal. Entonces en el caso de la misa cuando yo empecé, yo empecé por lo básico, después del proceso de investigación completa que ya había decidido que ritmos iba a trabajar empecé con el texto del Señor ten Piedad y empecé a dividirlo por sílabas y relacionándolo con la estructura de 6/8, poco a poco, ya tienes una estructura, tienes un compás, tienes un texto, vas creando poco a poco los elementos, puede que ese sea el tema primero, no le pongas la armonía, la armonía va después, a mí nunca me ha funcionado escribir armonías, más que todo lo que menos uso es el piano, dejo que las cosas pasen en la cabeza, después estoy buscando, es complicado.

Ahora aquí viene la parte importante, componer es lo mismo que cantar, requiere práctica, no existe la inspiración, ósea si existe, pero es muy pequeño, lo que existe es el trabajo duro. Cuando tú compones es una práctica, adquieres habilidad para componer. Yo solo me siento y empiezo a componer y es producto de toda la música que he escuchado, como le dije a una corista mía ¿Quieres componer? Escucha música de cine, eso es interesante, pero no escuches el total sino las parte, aprende a dividir.

Creo que es lo mucho que te puedo decir.

¿Cuál fue el criterio para la selección y aplicación de los recursos musicales (técnicas de orquestación, contrapunto, ostinato, etc) utilizados en la misa popular ecuatoriana?

Es lo que te acabo de responder realmente, si eres objetivo y si entiendes lo que te dije creo que lo vas a comprender. Es todo lo que sabes y que lo utilizas en beneficio

del desarrollo musical de la obra. Mira, no te puedo decir de cada cosa que hice, fueron decisiones tomadas en el momento de la composición o posterior a la composición o son criterios de formas, o criterios de fondo, pero por ejemplo cuando compuse el Señor ten Piedad el único concepto que servía es que era para coro.

Entonces hay un montón de estructuras aquí que se van desarrollando entonces por ejemplo cuando tú cantas esto, cada estructura es independiente para empezar.

Ahora ¿Por qué se me ocurrió eso? Toda la música coral que he leído, en alguna parte apareció la idea de transferir la melodía del bajo hasta la soprano. Es una idea con la que jugué y apareció, juegas con ideas.

Cuando yo empecé a componer a la edad que empecé nunca hubiera podido componer una obra como ésta, jamás, no tenía los conocimientos, no tenía los recursos, no tenía la experiencia musical, éste es el resultado de años de música de verdad, no de leer un libro, sí leí libros pero es realmente de estar en contacto con la música, ir descubriendo, son años, yo no lo pude haber escrito si no fuera por todos los años que he estado en contacto con la música, estudiándola, leyéndola, oyéndola, aprendiendo, entendiendo que ocurría. Todo eso es trabajo de experimentación.

¿Cuál sería su recomendación para todo aquél que quiera componer?

Lo importante no es que componer sino componer, tu relación con la composición es lo que dice André Guide "El arte es la relación entre Dios y el artista, donde el artista debe participar lo menos posible. Entonces tu relación con el arte es tu relación contigo mismo, lo que tú compongas, sí solo te gusta a ti, eso ya cumplió, como dijeron en una película que me gustó mucho y hablaban de arte "Solo tú sabes si vale la pena o no lo que escribiste"

ANEXO II

Observaciones litúrgicas en torno a la composición “Despreciado” inspirado en Is 5, 1-12 de Allan Naranjo

En lo que respecta a la Liturgia de la Iglesia se debe hacer una diferencia cuando se refiere al canto o la música. Si antes hablaba de música sacra, hoy se habla también de música litúrgica; esta es la que hace parte de la celebración y está integrada a los ritos de la Iglesia Católica y no solo se los considera adornos estético musicales externos. (Instrucción Musicam Sacram 4, b)

Los cantos pueden ser cantos que son ritos en cuanto tal y son estructurales de la misma celebración como pueden ser un Kyrie eleison o Sanctus o Angus Dei. Y también existen otros cantos que acompañan los ritos o momentos gestuales al interior de la celebración, como pueden ser el Introito o Entrada, Ofertorio, Comunión, o procesionales como la adoración de la cruz para el caso propuesto del canto en análisis, que si bien estan en la celebración solo acompañan a aspectos o partes de la celebración de manera externa.

La pertinencia litúrgica de la composición del canto “Despreciado” esta dada por la citación o alusión al texto de Is 53 cuya lectura se propone como primera lectura para la celebración del Viernes santo en la parte de la liturgia de la palabra. Aunque la composición musical no cita la totalidad del texto de Isaias, toma algunos versículos que hacen la interpretación cristologica del texto del antiguo testamento, que aparece como tal en forma musical del Cántico del Siervo sufriente, conforme la tradición milenaria de la Iglesia Católica para este día de la semana santa.

La forma antifonal (breve y con frases que se repiten) de la composición lo hace adecuado, sea para el momento ritual de la adoración de la cruz y/o para el momento de la comunión de la celebración del Viernes Santo, considerando las rúbricas que se indican para esos momentos de la celebración y las sugerencias de salmos o cantos que puedan acompañar a esos momentos rituales. (Ver rúbrica correspondiente al ritual de

Viernes santo para la adoración de la cruz y el momento de la comunión, que ofrece el Misal o algún otro Ritual para el Triduo Pascual)

Por parte de la melodía popular ecuatoriana del canto propuesto y grabada en la memoria del pueblo, puede muy bien acompañar también otros momentos celebrativos del Viernes Santo, si bien no pertenecen a la liturgia oficial, si pertenecen a las tradiciones religiosas milenarias devocionales del pueblo de Dios, como son el Via Crucis y la reflexión en torno a las Siete palabras de Jesús, relacionando el texto del Canto, con el momento que más se adecue textualmente o simbólicamente sea con alguna de las estaciones del Via Crucis o con alguna de las Siete palabras del Señor, por ejemplo sexta estación o undécima estación... En lo que respecta a las siete palabras puede ser: en la cuarta o sexta palabra de Jesús.

Aprovechando en estos casos la cierta libertad rúbricas para estos momentos de ejercicios de piedad popular.

Ahora bien, sabiendo que la composición es nueva y en lo que toca a la participación de los fieles en la celebración a través de los cantos, queda a salvo el hecho que la participación de los fieles en cuanto al canto y a la música en las celebraciones no se refiere a todos los cantos de la celebración misma sino a aquellos que le corresponden como Asamblea, estos son los que responden a los cantos del sacerdote y otros cantos que los ejecutan todos al unísono, como el Gloria, o Padre Nuestro, Santo, Credo y que así lo exigen las normas para esos casos. En el caso de obras más exigentes a nivel musical, puede el Coro que interpreta alguna obra, hacerlo solo y el resto de la asamblea participa y medita con la escucha. Luego si es un canto que se pueda prestar a interpretaciones más sencillas para solistas o coros más modestos, la repetición constante puede ayudar a crear la memoria y la tradición en las personas que pueda ser parte del repertorio para cada año en el Viernes Santo y así ser más familiar para que puedan unirse todos en el canto.

Como lo sugieren las Instrucción general del misal romano (39-41). La Instrucción Musicam Sacram (15-16) y la misma Constitución Sacrosantum Concilium (112-113) que indican la identidad, el valor y los criterios generales para la Musica Sacra o Musica

Litúrgica que ayudan a saber utilizar de mejor manera los distintos cantos al interior de las celebraciones sean de la santa Misa o de otros momentos celebrativos.

P. Víctor Gualán SS.CC

ANEXO III

Guayaquil, 10 de Febrero de 2024

A quien interese:

La obra "Despreciado" de Allan Naranjo, es una pieza que cumple con todas las normas litúrgicas para la celebración de la Santa Misa y los Oficios religiosos de la Iglesia Católica.

Está basada en la Sagradas Escrituras, concretamente en el Libro del Profeta Isaías. Norma básica de la música sacra, que obtiene su principal inspiración en la Palabra De Dios.

Es adecuada para la celebración del Oficio del Viernes Santo, La Pasión del Señor. Se trata de la segunda parte del Trio Pascual. Este es el único día en el año que la Iglesia no celebra la Santa Misa, pues es el día en que se conmemora la muerte de Jesucristo en la Cruz. Por lo que después de la lectura de la Pasión del Señor según san Juan, se realiza el rito de la Adoración de la Santa Cruz, precedida por el descubrimiento de la Cruz bajo la aclamación « Este es el árbol de la Cruz en el que estuvo clavada la salvación del mundo ». En ese momento inicia la procesión de las personas para que de manera individual puedan hacer su acto de adoración.

Despreciado cumple todos los requisitos para ser un canto apropiado para este momento. Su armonía inicial, acompañada de la disonancia precisa, hace un llamado a la contemplación de Aquel que cuelga de la Cruz.

Su forma rítmica, permite a los fieles llevar un ritmo procesional.

Su tinte, propio de la música sacra popular ecuatoriana, evoca en el feligrés ese sentido de pertenencia al lugar geográfico donde se realiza la celebración.

Su coda, con cambio de ritmo y melódico, introduce la evocación del camino hacia la resurrección, hacia donde se dirige la tercera parte del Trio Pascual.

Como criterio personal, para la utilización de la pieza en el oficio mencionado, se podría utilizar una arpa o cítara en vez del piano, para realizar la parte rítmica, que podría ser acompañada de un violín que diera más realce a la melodía.

Dada la longitud de la procesión de la Adoración de la Cruz, la pieza podría ampliarse o repetirse varias veces.



Padre Francisco Sojos Oneto

RECTOR DE LA CATEDRAL DE GUAYAQUIL

Coodinador de Música Sacra de la Arquidiócesis de Guayaquil



10 de Agosto 504 y Chimborazo - 3958
GUAYAQUIL - ECUADOR
(593-4) 251 2865 - 2515262

CATEDRAL
★ DE GUAYAQUIL ★

El corazón de la ciudad

ANEXO IV

SCORE

DESPRECIADO

ALLAN NARANJO

INSPIRADO EN EL CUARTO CANTO DEL SIERVO DE YAHVEH (Is 52,13 - 53, 1-12)

DANZANTE - YARAVI - ALBAZO

INTRO ♩_{45}

Score for vocal parts and piano. The score is in G major and 6/8 time. The vocal parts (Tenor 1, Soprano, Alto, Tenor 2, Bajo) are currently silent, while the piano part provides the harmonic accompaniment. The piano part consists of a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

The musical score is for the piece "DESPRECIADO". It features five vocal parts and a piano accompaniment. The vocal parts are labeled T.1, S, A, T.2, and B. The lyrics are "DES PRE CIA DO". The piano part is labeled "Pno." and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal parts are written in treble clef, and the piano part is written in bass clef. The lyrics are placed below the vocal staves. The piano part is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with a bass line that moves in a stepwise fashion. The score is divided into four measures, with the lyrics "DES", "PRE", "CIA", and "DO" corresponding to each measure. The piano part is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with a bass line that moves in a stepwise fashion. The score is divided into four measures, with the lyrics "DES", "PRE", "CIA", and "DO" corresponding to each measure.

DESPRECIADO

3

The musical score is arranged in a system with five vocal staves and a piano accompaniment section. The vocal staves are labeled T.1, S, A, T.2, and B, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment section is labeled 'Pno.' and consists of two staves, a treble and a bass clef, with a key signature of one sharp. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The vocal parts are currently silent, indicated by horizontal lines on their staves. A page number '20' is located at the bottom left of the piano part.

Musical score for the song "DESPRECIADO". The score includes vocal parts for Tenor 1 (T.1), Soprano (S), Alto (A), Tenor 2 (T.2), and Bass (B), along with a piano accompaniment (PNO.). The lyrics are: "NOHA BIA BE LLE ZA EN SU ROS TRO E RAUN DES PRE CIA DO". The piano part includes chord markings: **Amin⁷ Bmin⁷B⁷ Emin Amin/C Emin Amin/C Amin⁷ Bmin⁷B⁷ Emin**. The score is marked with a page number "15" at the bottom left.

DESPRECIADO

5

Coro $\text{♩} = 65$

T. 1

S

A

T. 2

B

PNO.

NOHA BIA BELLE ZA EN SU ROSTRO ERAUNDESPRE CIA DO

DES PRE CIA DO

NOHA BIA BELLE ZA EN SU ROSTRO ERAUNDESPRE CIA DO

DES PRE CIA DO

Amin⁷ Bmin⁷ Emin Amin/C Emin Amin/C Amin⁷ Bmin⁷ B⁷ Emin

22

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'DESPRECIADO'. It features five vocal parts: Tenor 1 (T. 1), Soprano (S), Alto (A), Tenor 2 (T. 2), and Bass (B). The piano accompaniment (PNO.) is written in a grand staff. The lyrics are: 'NOHA BIA BELLE ZA EN SU ROSTRO ERAUNDESPRE CIA DO'. The alto part has the lyrics 'DES PRE CIA DO'. The piano part includes a chord progression: Amin⁷ Bmin⁷ Emin Amin/C Emin Amin/C Amin⁷ Bmin⁷ B⁷ Emin. The tempo is marked 'Coro' with a quarter note equal to 65 beats per minute. The page number '22' is at the bottom left.

6

DESPRECIADO

DANZANTE ♩_{45}

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff (T. 1) is for Tenor 1, with lyrics "PE RO EL CAR GO NUES TRASCU UL PAS". The second staff (S) is for Soprano, with lyrics "NOS LI BE RO DEL PE CA DO". The third staff (A) is for Alto, with lyrics "NOS LI BE RO DEL PE CA DO". The fourth staff (T. 2) is for Tenor 2, with lyrics "DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM". The fifth staff (B) is for Bass, with lyrics "BOM G BOM A BOM A MIN 7 B MIN 7 BOM B 7 E MIN". The piano accompaniment (PNO.) is shown in the bottom two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

DESPRECIADO

7

The musical score is arranged in a system with five vocal staves and a piano accompaniment section. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Y NOS HA HE CHO AL CAN ZAR".

Vocal Parts:

- T 1:** Y NOS HA HE CHO AL CAN ZAR
- S:** Y NOS HA HE CHO AL CAN ZAR
- A:** Y NOS HA HE CHO AL CAN ZAR
- T 2:** DUM DUM DUM DUM AL CAN ZAR
- B:** BOM E⁷ A MIN⁷ BOM BOM D⁷ G MAJ⁷ BOM BOM C MAJ⁷ B BOM B B⁷

Piano Accompaniment (PNO.): The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with diagonal hatching, indicating a rhythmic accompaniment.

The musical score is for the piece "DESPRECIADO". It features five vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for all vocal parts are "LA SAL VA CION".

- T 1**: Tenor 1 part, lyrics: LA SAL VA CION
- S**: Soprano part, lyrics: LA SAL VA CION
- A**: Alto part, lyrics: LA SAL VA CION
- T 2**: Tenor 2 part, lyrics: LA SAL VA CION
- B**: Bass part, lyrics: LA SAL VA CION

The piano accompaniment (Pno.) includes the following chord markings: B⁷, E, and E.

28

DESPRECIADO

9

YARAVI \downarrow_{45}

FUE GOL PEA DO HU MI LLA DO POR NO SO TROS A ZO TA DO

DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM

BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM

G B MIN⁷ B⁷ E MIN

42

DESPRECIADO

YARAVI \downarrow_{45}

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff (T. 1) is the vocal line with lyrics: "FUE GOL PE A DO HU MI LLA DO POR NO SO TROS A ZO TA DO". The second staff (S) and third staff (A) are empty. The fourth staff (T. 2) has lyrics: "DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM". The fifth staff (B) has lyrics: "BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM". Below the bass line, guitar chords are indicated: G, B MIN⁷, B⁷, and E MIN. The bottom staff (Pno.) shows piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and chords in the left hand. A page number "42" is located at the bottom left of the piano staff.

T 1

S
PE RO EL NO ABRIO LA BO CA O FRE CIO SU VI DAA CAM BIO _____

A
PE RO EL NO ABRIO LA BO CA O FRE CIO SU VI DAA CAM BIO _____

T 2
DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM _____

B
BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM _____
E MIN C D E MIN

Pno.

DESPRECIADO

11

CORDO \downarrow 45

T. 1

S

A

T. 2

B

PNO.

NOHA BIA BE LLE ZA EN SU ROS TRO E RAUN DES PRE CIA DO

DES PRE CIA DO

NOHA BIA BE LLE ZA EN SU ROS TRO E RAUN DES PRE CIA DO

DES PRE CIA DO

Amin⁷ Bmin⁷B⁷ Emin Amin/C Emin Amin/C Amin⁷ Bmin⁷B⁷ Emin

52

YARAVI $\text{♩} = 45$

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

- T.1** (Tenor 1): Melody line with lyrics: "SU PLI CAN DO Y LLO RAN DO A CEP TO IR AL CAL VA RIO".
- S** (Soprano): Rested part.
- A** (Alto): Rested part.
- T.2** (Tenor 2): Melody line with rhythmic markings: "DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM".
- B** (Bass): Bass line with rhythmic markings: "BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM".
- G** (Guitar): Chord progression: G, Bmin7, B7, Emin.
- Pno.** (Piano): Accompaniment with a rhythmic pattern in the bass and chords in the treble.

The score is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 45$. The key signature has one sharp (F#).

DESPRECIADO

13

The musical score is arranged in a system with five vocal staves and a piano accompaniment section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal parts are as follows:

- T.1:** Treble clef, contains rests for all five measures.
- S:** Treble clef, lyrics: Y CON CIEN TE DE SU SUER TE CA MI NO HA CIA LA MUER TE
- A:** Treble clef, lyrics: Y CON CIEN TE DE SU SUER TE CA MI NO HA CIA LA MUER TE
- T.2:** Treble clef, lyrics: DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM
- B:** Bass clef, lyrics: BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM

The piano accompaniment (Pno.) section consists of two staves (treble and bass clef) with diagonal hatching in all five measures, indicating a rhythmic accompaniment without specific notes written.

64

ALBAZO $\text{♩} = 60$

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff (T1) is for the first tenor, with lyrics "DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE" and a *p* dynamic marking. The second staff (S) is for soprano, the third (A) for alto, and the fourth (T2) for the second tenor, with lyrics "DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM" and a *p* dynamic marking. The fifth staff (B) is for bass, with lyrics "BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM" and a *p* dynamic marking. The bottom two staves (Pno.) are for piano, with a *p* dynamic marking and a tempo of 60. The piano part includes a chord progression: E MIN A MIN / C B MIN 7 B 7 E MIN A MIN / C. The score concludes with double bar lines and repeat signs in the piano part.

DESPRECIADO

15

T.1 RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES
mp *mf*

S. DES PUES
mf

A. DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES
mp *mf*

T.2 DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM
mp *mf*

B. BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM
mp *mf*

Pno. B⁷ E^{MIN} A^{MIN}/C B^{MIN}⁷ B⁷ E^{MIN} A^{MIN}/C B⁷

mp *mf*

T 1 DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ *f*
 S DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ *f*
 A DE SU FRIR VE RA LA LUZ DES PUES DE SU FRIR VE RA LA LUZ *f*
 T 2 DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM DUM *f*
 B BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM
 PNO. EMIN AMIN/C BMIN⁷ B⁷ EMIN AMIN/C B⁷ E *f*

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Naranjo Mariño, Allan Efraín**, con C.C: # **0953919479** autor del trabajo integrador curricular: **Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

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

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

Guayaquil, **14 de febrero del 2024**

f. _____



Nombre: Naranjo Mariño, Allan Efraín
C.C: 0953919479

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO INTEGRADOR CURRICULAR

TEMA Y SUBTEMA:	Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia.		
AUTOR(ES)	Allan Efraín, Naranjo Mariño		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Jenny María, Villafuerte Peña		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Artes y Humanidades		
CARRERA:	Artes Musicales		
TITULO OBTENIDO:	Licenciado en Artes Musicales		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	14 de febrero del 2024	No. DE PÁGINAS:	93
ÁREAS TEMÁTICAS:	Composición, Música Litúrgica, Música Sacra		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	<i>Composición, Música litúrgica, Señor ten Piedad –Gloria, Canto coral, Recursos musicales, Juan Carlos Urrutia.</i>		
RESUMEN:	<p>El siguiente trabajo integrador curricular se elaboró con el propósito de aportar a la composición de música sacra católica usando los géneros musicales tradicionales de la música ecuatoriana como son el danzante, el yaraví y el albazo identificando y aplicando los recursos musicales encontrados en el Señor ten Piedad – Gloria del compositor Guayaquileño Juan Carlos Urrutia.</p> <p>La presente investigación tiene un enfoque cualitativo, con alcance descriptivo. Para la recolección de datos se utilizaron: Entrevista, análisis de partituras, grabación de audio y vídeo.</p> <p>Al culminar este trabajo de titulación se obtuvo los recursos melódicos, armónicos, rítmicos más las diferentes formas de orquestación utilizados por el maestro Juan Carlos Urrutia en los temas analizados y se aplicó en la composición elaborada.</p> <p>Se aspira a que la presente composición sirva como un modelo para la composición de la música litúrgica en la correcta inclusión de la música tradicional ecuatoriana y a nivel internacional.</p> <p>El presente trabajo busca contribuir a esta riqueza musical y el uso correcto de los géneros musicales tradicionales del Ecuador para la liturgia católica romana.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	

CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-983910241	E-mail: allan.naranjo@cu.ucsg.edu.ec
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE):	Nombre: Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva	
	Teléfono: +593-997194223	
	E-mail: yasmine.yaselga@cu.ucsg.edu.ec	
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA		
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):		
Nº. DE CLASIFICACIÓN:		
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):		