



Escuela de Música

Análisis del sincretismo entre la música sacra y los ritmos tradicionales ecuatorianos en la
Misa Popular Ecuatoriana de Claudio Aizaga

Modalidad: Informe de Investigación

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la
obtención del título de Licenciatura en Música

Autor

Cristina Anabel Martínez Peñafiel

Tutor

Msc. Miguel Juárez

Quito

(mayo, 2020)

RESUMEN

La investigación presenta el análisis musical de la Misa Popular Ecuatoriana del pianista y compositor Claudio Aizaga, determinando la existencia del sincretismo entre la música sacra y los ritmos tradicionales ecuatorianos presentados en la obra, los que fueron concedidos desde las reformas para la liturgia por la Iglesia Católica en el Concilio Vaticano II.

Abarcando el contexto cultural y musical sacro-católico histórico en Ecuador, la investigación muestra los antecedentes de la música sacra en Quito y raíces afroecuatorianas, el estudio de ritmos tradicionales propios y los nacidos del mestizaje, y con ello el análisis formal musical y religioso católico de cada uno de los movimientos de la misa del maestro Aizaga, llevando a cabo la comparación tanto de ritmo, armonía, forma y letra empleada, obteniendo como resultado de esto la pertenencia de la presente obra al repertorio de Música Sacra Ecuatoriano.

Palabras clave: sincretismo musical, mestizaje, música sacra, Misa Popular Ecuatoriana, ritmos ecuatorianos, Claudio Aizaga.

ABSTRACT

The research presents the musical analysis of the Misa Popular Ecuatoriana by the pianist and composer Claudio Aizaga, determining the existence of syncretism between sacred music and the traditional Ecuadorian rhythms presented in the work, which were granted since the reforms for the liturgy by the Catholic Church at the Second Vatican Council.

Covering the cultural and musical historical-Catholic context in Ecuador, the research shows the background of sacred music in Quito and Afro-Ecuadorian roots, the study of own traditional rhythms and those born from miscegenation, and with it the formal analysis of Catholic music and religion of each of the movements in the maestro Aizaga's mass, carrying out the comparison of both rhythm, harmony, form and lyrics used, obtaining as a result of this the belonging of the present work to the repertoire of Ecuadorian Sacred Music.

Key words: musical syncretism, miscegenation, sacred music, Misa Popular Ecuatoriana, Ecuadorian rhythms, Claudio Aizaga.

DECLARATORIA

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de los Hemisferios.

Firma del estudiante

CI: 1725833436

Dedicatoria y agradecimientos

A Dios, mis padres, hermanos y maestros, a todos por quienes mi corazón agradece la vida.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| CAPÍTULO UNO. MÚSICA SACRA EN ECUADOR | 8 |
| 1.1. Antecedentes de la Música Sacra Ecuatoriana..... | 8 |
| 1.2. La Música Sacra en Quito..... | 9 |
| 1.2.1. Resumen Cronológico..... | 10 |
| 1.2.2. Compositores ecuatorianos de música sacra | 12 |
| 1.2.3. Compositores extranjeros..... | 14 |
| 1.3. La Música Religiosa Afro-Ecuatoriana | 14 |
| CAPÍTULO DOS. RITMOS TRADICIONALES UTILIZADOS EN LA MISA POPULAR ECUATORIANA DE CLAUDIO AIZAGA..... | 17 |
| 2.1. Kyrie: | 17 |
| 2.1.1. Yaraví..... | 17 |
| 2.2. Gloria: | 19 |
| 2.2.1. Sanjuanito..... | 19 |
| 2.2.2. Aire de Danzante..... | 20 |
| 2.2.3. Pasacalle | 21 |
| 2.3 Credo:..... | 22 |
| 2.3.1. Sanjuan Norteño..... | 23 |
| 2.3.2. Pasillo..... | 23 |
| 2.3.3. Pasillo Montubio | 25 |
| 2.4. Sanctus: | 26 |
| 2.4.1. Yumbo..... | 26 |
| 2.5. Agnus Dei: | 27 |
| 2.5.1. Pasacalle | 28 |
| CAPÍTULO TRES. ANÁLISIS DEL SINCRETISMO DE RITMOS TRADICIONALES ECUATORIANOS UTILIZADOS EN LA MÚSICA SACRA EN LA MISA POPULAR ECUATORIANA DE CLAUDIO AIZAGA..... | 29 |
| 3.1. Análisis referencial de la Misa Popular Ecuatoriana de Claudio Aizaga | 29 |
| 3.1.1. Misa Popular Ecuatoriana: I Kyrie..... | 30 |
| 3.1.2. Misa Popular Ecuatoriana: II Gloria | 39 |
| 3.1.3. Misa Popular Ecuatoriana: III Credo | 48 |

| | |
|--|----|
| 3.1.4. Misa Popular Ecuatoriana: IV Sanctus..... | 56 |
| 3.1.5. Misa Popular Ecuatoriana: V Agnus Dei | 60 |
| 3.2. Análisis referencial del sincretismo entre los ritmos tradicionales del Ecuador en la Misa de Claudio Aizaga..... | 64 |
| 3.2.1. I Kyrie | 65 |
| 3.2.2. II Gloria | 69 |
| 3.2.3. III Credo | 76 |
| 3.2.4. IV Sanctus | 83 |
| 3.2.5. V Agnus Dei..... | 86 |
| CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES | 89 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 91 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|-------------------------------|---|
| Figura 1. Claudio Aizaga..... | 6 |
|-------------------------------|---|

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|--|----|
| Tabla 1. Resumen Cronológico | 11 |
| Tabla 2. Listado compositores ecuatorianos en la música sacra. | 13 |
| Tabla 3. Listado compositores extranjeros en la música sacra ecuatoriana | 14 |
| Tabla 4. Canto litúrgico Gloria..... | 19 |
| Tabla 5. Canto litúrgico Credo | 22 |
| Tabla 6. Canto litúrgico Sanctus..... | 26 |
| Tabla 7. Canto litúrgico Agnus Dei..... | 28 |
| Tabla 8. Análisis general Kyrie | 30 |
| Tabla 9. Análisis general Gloria | 39 |
| Tabla 10. Análisis general Credo | 48 |
| Tabla 11. Análisis general Sanctus..... | 56 |
| Tabla 12. Análisis general Agnus Dei | 60 |
| Tabla 13. Análisis comparativo Yaraví | 65 |
| Tabla 14. Análisis comparativo Sanjuanito..... | 69 |
| Tabla 15. Análisis comparativo Aire de Danzante | 70 |
| Tabla 16. Análisis comparativo Pasacalle | 71 |
| Tabla 17. Análisis comparativo Sanjuan Norteño | 76 |
| Tabla 18. Análisis comparativo Pasillo | 77 |
| Tabla 19. Análisis comparativo Pasillo Montubio | 78 |
| Tabla 20. Análisis comparativo Yumbo | 83 |
| Tabla 21. Análisis comparativo Pasacalle | 86 |

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

| | |
|--|----|
| Ejemplo musical 1. Arrullo bambuqueo | 16 |
| Ejemplo musical 2. Fórmula rítmica Yaraví indígena..... | 18 |
| Ejemplo musical 3. Fórmula rítmica Yaraví criollo. | 18 |
| Ejemplo musical 4. Fórmula rítmica Sanjuanito Mestizo. | 20 |
| Ejemplo musical 5. Fórmula rítmica Sanjuanito Indígena. | 20 |
| Ejemplo musical 6. Fórmula rítmica Danzante Indígena. | 21 |
| Ejemplo musical 7. Fórmula rítmica Pasacalle. | 22 |
| Ejemplo musical 8. Fórmula rítmica Sanjuan Norteño. | 23 |
| Ejemplo musical 9. Fórmula rítmica Pasillo. | 25 |
| Ejemplo musical 10. Fórmula rítmica Pasillo Costeño. | 25 |

| | |
|---|----|
| Ejemplo musical 11. Fórmula rítmica Pasillo Montubio..... | 26 |
| Ejemplo musical 12. Fórmula rítmica Yumbo. | 27 |
| Ejemplo musical No 13, pág. 2, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 31 |
| Ejemplo musical No 14, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 31 |
| Ejemplo musical No 15, pág. 7, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 32 |
| Ejemplo musical No 16, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 32 |
| Ejemplo musical No 17, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 32 |
| Ejemplo musical No 18, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 32 |
| Ejemplo musical No 19, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 33 |
| Ejemplo musical No 20, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 33 |
| Ejemplo musical No 21, pág. 7, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 33 |
| Ejemplo musical No 22, pág. 2, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 34 |
| Ejemplo musical No 23, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 34 |
| Ejemplo musical No 24, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 34 |
| Ejemplo musical No 25, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 35 |
| Ejemplo musical No 26, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 35 |
| Ejemplo musical No 27, pág. 2, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 35 |
| Ejemplo musical No 28, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 36 |
| Ejemplo musical No 29, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 36 |
| Ejemplo musical No 30, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 36 |
| Ejemplo musical No 31, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 36 |
| Ejemplo musical No 32, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 37 |
| Ejemplo musical No 33, pág. 3-4, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 37 |
| Ejemplo musical No 34, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana..... | 38 |
| Ejemplo musical No 35, pág. 4, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 40 |
| Ejemplo musical No 36, pág. 4, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 40 |
| Ejemplo musical No 37, pág. 6, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 40 |
| Ejemplo musical No 38, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 41 |
| Ejemplo musical No 39, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 41 |
| Ejemplo musical No 40, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 41 |
| Ejemplo musical No 41, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 41 |
| Ejemplo musical No 42, pág. 3, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 42 |
| Ejemplo musical No 43, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 42 |
| Ejemplo musical No 44, pág. 1, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 43 |
| Ejemplo musical No 45, pág. 5, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 43 |
| Ejemplo musical No 46, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 43 |
| Ejemplo musical No 47, pág. 9, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 44 |
| Ejemplo musical No 48, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 44 |
| Ejemplo musical No 49, pág. 1, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 45 |
| Ejemplo musical No 50, pág. 5, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 45 |
| Ejemplo musical No 51, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 45 |
| Ejemplo musical No 52, pág. 9, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 45 |
| Ejemplo musical No 53, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 46 |

| | |
|---|----|
| Ejemplo musical No 54, pág. 3,4, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 46 |
| Ejemplo musical No 55, pág. 8, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 47 |
| Ejemplo musical No 56, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana..... | 47 |
| Ejemplo musical No 57, pág. 2, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 49 |
| Ejemplo musical No 58, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 49 |
| Ejemplo musical No 59, pág. 6, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 49 |
| Ejemplo musical No 60, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 50 |
| Ejemplo musical No 61, pág. 12, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 50 |
| Ejemplo musical No 62, pág.18, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 50 |
| Ejemplo musical No 63, pág. 12, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 51 |
| Ejemplo musical No 64, pág. 6, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 51 |
| Ejemplo musical No 65, pág. 4, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 51 |
| Ejemplo musical No 66, pág. 17, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 52 |
| Ejemplo musical No 67, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 52 |
| Ejemplo musical 68, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 52 |
| Ejemplo musical No 69, pág. 10, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 53 |
| Ejemplo musical No 70, pág. 15, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 53 |
| Ejemplo musical No 71, pág. 20, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 54 |
| Ejemplo musical No 72, pág. 4, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 54 |
| Ejemplo musical No 73, pág. 12-13, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 55 |
| Ejemplo musical No 74, pág. 16-17, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 55 |
| Ejemplo musical No 75, pág. 21-22, Credo, Misa Popular Ecuatoriana..... | 55 |
| Ejemplo musical No 76, pág. 4, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 57 |
| Ejemplo musical No 77, pág. 2, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 57 |
| Ejemplo musical No 78, pág. 3, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 57 |
| Ejemplo musical No 79, pág. 7, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 58 |
| Ejemplo musical No 80, pág. 2, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 58 |
| Ejemplo musical No 81, pág. 6, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 58 |
| Ejemplo musical No 82, pág. 6, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 59 |
| Ejemplo musical No 83, pág. 2-3, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana..... | 59 |
| Ejemplo musical No 84, pág. 3, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 61 |
| Ejemplo musical No 85, pág. 9, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 61 |
| Ejemplo musical No 86, pág. 9, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 61 |
| Ejemplo musical No 87, pág. 9, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 61 |
| Ejemplo musical No 88, pág. 2, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 62 |
| Ejemplo musical No 89, pág. 3, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 63 |
| Ejemplo musical No 90, pág. 4, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 63 |
| Ejemplo musical No 91, pág. 2, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 63 |
| Ejemplo musical No 92, pág. 3, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana..... | 64 |

Análisis del sincretismo entre la música sacra y los ritmos tradicionales ecuatorianos en la Misa Popular Ecuatoriana de Claudio Aizaga

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objetivo principal determinar la existencia del sincretismo entre la música sacra y los ritmos tradicionales ecuatorianos en la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Claudio Aizaga, con lo que se pretende definir los aspectos de la música sacra en Ecuador y los ritmos ecuatorianos que trascendieron a la liturgia a partir del Concilio Vaticano II, establecer y analizar las principales características de los principales ritmos tradicionales usados en la presente misa por el compositor y de esta forma relacionarlos con la música ecuatoriana definiendo el sincretismo existente.

La Misa Popular Ecuatoriana del maestro Claudio Aizaga, es una de las pocas composiciones que adaptan una misa popular ecuatoriana a un formato sinfónico con partes corales, introduciendo ritmos tradicionales ecuatorianos en la música sacra; considerando que con el pasar de los años este género ecuatoriano no ha gozado de la importancia que se merece tanto a nivel cultural como musical. Adicionalmente en la actualidad existe un desconocimiento general de la música sacra ecuatoriana, hasta cierto punto obviando su existencia sin el debido análisis correspondiente sobre la música sacra del Ecuador; respondiendo a esta problemática se busca la preservación del patrimonio musical y cultural sacro-católico del Ecuador a través del análisis entre el sincretismo existente basado en la misa del maestro Aizaga, enfocado para músicos, estudiantes de carreras musicales así como para el pueblo ecuatoriano.

De esta manera se presenta a continuación una exposición sobre el sincretismo entre la música sacra y los ritmos tradicionales ecuatorianos basado en la *Misa Popular Ecuatoriana* del pianista y compositor Claudio Aizaga; siendo posible el desarrollo de este trabajo de investigación debido a que se dispone de la partitura de la misa del maestro Aizaga, además de su legado familiar y musical que perduran hasta el día de hoy.

A partir de la llegada de la colonia española a territorio ecuatoriano la música autóctona del Ecuador fue obteniendo un mestizaje, una simbiosis, de la cual surgió un estilo que actualmente se denomina música nacional o música ecuatoriana. A través de la historia ecuatoriana varios destacados compositores dedicaron su vida a la creación de composiciones basadas en este sincretismo. Al mismo tiempo en el contexto histórico mundial la evolución de la música progresaba y con ello los cambios sociales y políticos los cuales definieron el curso del arte. Con las reformas del Concilio Vaticano II la música sacra tuvo un nuevo enfoque para el mundo católico, permitiendo el uso de ritmos tradicionales de cada región para la celebración litúrgica, mientras que en Ecuador el nacionalismo presentaba creaciones musicales que compartían tanto ritmos tradicionales como las influencias de la música occidental. De esta forma nace en Ecuador un nuevo concepto de música sacra la cual se apega al nacionalismo ecuatoriano y comienza a convertirse en parte funcional de la liturgia.

En la segunda mitad del siglo XIX en Europa surge la corriente “Nacionalismo Musical”, en la cual los compositores académicos emplearon en sus composiciones la llamada música folclórica, intentando de esta manera crear una identidad nacional.

A partir de la independencia en el año de 1822 empieza a organizarse políticamente el mestizaje, pero el nacionalismo llegaría en el siglo XX y desde el año de 1830 con la búsqueda de la identidad propia, así mismo la construcción sonora de la música en Ecuador comienza con la instauración de símbolos patrios como el Himno Nacional, además de la creación de escuelas de música, sociedades y conservatorios. (Godoy, 2014, pág. 8)

A partir del año 1930 hasta el año de 1948, se vive una época de patriotismo en el ámbito musical; desde la presidencia del Doctor Isidro Ayora (1926-1931) se ordenaba a las bandas del ejército que den preferencia a la música nacional en presentaciones solemnes, mientras que ya en el año de 1932 en Quito se funda la Sociedad Ecuatoriana de Música Nacional, siendo uno de sus objetivos más importantes la difusión de la música culta compuesta por compositores ecuatorianos. (Godoy, 2014, pág. 9)

En el año de 1941 la guerra con Perú fortalece el aspecto del nacionalismo musical, es aquí donde se presentan compositores como Segundo Luis Moreno con los *Festivales de Danzas*

Indígenas (1943, 1944) y Luis Humberto Salgado con la composición de su obra *Sinfonía Andina (1945-1949)*, la cual está conformada por cuatro movimientos, constando entre ellos ritmos de sanjuanito, yaraví, danzante y albazo. (Godoy, 2014, pág. 9)

El estilo nacional ecuatoriano se ve definido gracias a la llegada del compositor italiano Domingo Brescia (1866–1939) quien influye en músicos como Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado el uso de los ritmos del folklore ecuatoriano, siendo esta la primera generación de músicos académicos nacionalistas, en donde se dio las primeras simbiosis con la creación de composiciones que se caracterizaban por la armonización y orquestación entre danzas autóctonas y mestizas. (Wong, 2013, pág. 37)

Los compositores académicos nacionalistas mantenían como objetivo la universalización de la música culta, retomando las músicas étnicas tanto mestizas y folclóricas para la creación de la identidad musical nacional. Algunos de los compositores académicos incluían a músicos como Gerardo Guevara, Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, Luis H. Salgado, entre otros. (Godoy, 2014, pág. 9)

En cuanto a la Música Sacra se refiere al repertorio musical compuesto para las funciones litúrgicas tanto para ser interpretada de manera vocal como instrumental en todos los contextos litúrgicos o religiosos. (Celam, 2018)

Las disertaciones sobre música sacra tuvieron cabida como género musical inicia en el año de 1614 dentro del mundo protestante alemán, mientras que en el mundo católico ésta aparecía en el año de 1640 en la obra de Giovanni Battista Doni: “*DíSSERTATIO DE MÚSICA SACRA*”. (Garbini, 2009, pág. 13)

El género sacro fue definido de acuerdo a la historia de la música vocal y al desarrollo de esta a través del tiempo, a partir de esto el Concilio Vaticano II (1962-1965) otorga una clasificación entre lo sacro, religioso, litúrgico y estético; estableciendo la relación entre lo sacro-santo con las dinámicas de la acción litúrgica, desde entonces la *Musicam Sacram* se ha enfocado en el uso del canto dentro de la funcionalidad del rito, discrepando de los parámetros estéticos musicales fijados por Pío X en el Motu proprio (1903) los cuales se encontraban en vigencia

siendo su finalidad “encontrar mediante la «santidad» y la «bondad de las formas» los rasgos estilísticos de la composición sacra”. (Garbini, 2009, págs. 14-15)

La etapa moderna de la música sacra aparece con la creación del Concilio Vaticano II convocado por el Papa Juan XXIII en el año de 1962 y clausurado por el Papa Pablo VI en el año de 1965. El concilio buscó proporcionar el diálogo con el mundo actual, constando de cuatro fases y entre las cuales participaron alrededor de dos mil padres conciliares de todo el mundo. (Catholic, 2017).

El Concilio Vaticano II tuvo entre sus fines y principios “el promover el desarrollo de la fe católica, lograr una renovación moral de la vida cristiana de los fieles y adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de nuestro tiempo”. (Catholic, 2017)

Consta de dieciséis documentos los cuales se encuentran divididos en: constituciones, declaraciones y decretos, encontrándose las nuevas reformas sobre música en la constitución el “*Sacrosanctum Concilium sobre la sagrada liturgia*”. El Sacrosanctum Concilium fue definido el 4 de diciembre de 1963, constando de siete capítulos, siendo el capítulo VI dedicado enteramente al ámbito musical de la liturgia titulado la *Música Sagrada*.

En este escrito ya se utiliza la denominación de Música Sacra para la música usada en la liturgia en donde se establece en el numeral 112 sobre la “Dignidad de la música sagrada” lo siguiente: “La música sacra, por consiguiente, será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo la mayor solemnidad de los ritos sagrados” (Sacrosanctum concilium, 1963).

De esta forma establece también las reformas que dan paso al uso de las tradiciones musicales propias de cada región, definiendo el artículo 119 sobre la “*Estima de la tradición musical propia*” de la siguiente manera:

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, dese 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 (...) 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 (Sacrosanctum concilium, 1963).

El Sacrosanctum Concilium también hace referencia al canto religioso popular, dándole relevancia siempre y cuando cumpla con las normas y prescripciones de la Iglesia Católica, añadiendo en el artículo 121 las “*Cualidades y misión de los compositores*”:

121. Los compositores verdaderamente cristianos deben sentirse llamados a cultivar la música sacra y a acrecentar su tesoro. Compongán obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las mayores "Scholae cantorum", sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles. 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 (Sacrosanctum concilium, 1963).

Todos estos hechos históricos a pesar de haberse dado a diferentes tiempos, dieron paso a la simbiosis entre culturas, por lo que nace y se desarrolla una nueva forma de identidad, en el caso de Ecuador esto se vio expresado en las artes tanto como en el modo de vida, formando conceptos sobre mestizaje, sincretismo y folclore ecuatoriano.

Varios investigadores han formulado sus conclusiones acerca de cada uno de estos términos, entre el mestizaje según la musicóloga Ketty Wong quién apega la definición de mestizaje a los grupos sociales ecuatorianos, en donde la música fue clasificada entre la herencia indígena y la europea proveniente de los españoles: “los tipos de música que los ecuatorianos de las clases alta, media y baja incluyen o excluyen en la noción de la música nacional revelan como cada grupo social vislumbra la configuración étnica de la nación mestiza” (Wong, 2013, pág. 87). Por su parte el pianista y compositor Gerardo Guevara refiriéndose al mestizaje musical se pronuncia de la siguiente forma: “La guitarra fue la encargada del mestizaje musical, con los acordes de ese instrumento, varió el “*ámbito sonoro de nuestra música*”, surgieron las referencias armónicas, e influyó “directamente en el aspecto rítmico”. (Godoy, 2012, pág. 193)

Así mismo el sincretismo entendido desde un contexto más amplio, refiriéndose al vivido por toda Latinoamérica, desde la visión del investigador Bolívar Piña haciendo mención al estudio *Sociología e identidad cultural latinoamericana* de José Vergara Estévez define al sincretismo

como: “la presunción de conciliar doctrinas o religiones diferentes”, exponiendo también como la cosmovisión indígena fue asimilando el concepto de sincretismo:

Los evangelizadores de las sociedades prehispánicas no se dieron cuenta de que la cosmovisión indígena, en lo que se refiere a la religión, no era solamente un sistema de creencias acerca de un conjunto de divinidades, sino un concepto mucho más profundo, era un esquema cosmogónico que regía todas las facetas vitales. Dicho proceso, de manera inconsciente, introduce, reconvierte y conserva algo del pasado de las culturas prehispánicas y, al mismo tiempo, asimila parte del nuevo ambiente cultural al que están sometidas (Piña, 2016).

En el caso del término “folclore” según Pablo Guerrero Gutiérrez y Juan Mullo Sandoval, este hace referencia a un concepto exclusivista de la corriente mestiza para los ritmos tradicionales indígenas que no se tomaron en cuenta como parte del concepto de música nacional. (Godoy, 2014, pág. 19).

Con todos estos antecedentes expuestos, aproximadamente en el año de 1984 el compositor ecuatoriano Claudio Aizaga presenta su Misa Popular Ecuatoriana, la que se encuentra basada en las reformas sobre la liturgia establecida por el Concilio Vaticano II, siendo esta obra del maestro Aizaga una misa post conciliar.



Figura 1. Claudio Aizaga
(Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2002)

Claudio Adonías Aizaga Yerovi, Quito, Ecuador 7 agosto 1925; Quito, Ecuador 25 de agosto 2008. Claudio Aizaga fue compositor, pianista, director de coros e investigador musical que se

destacó por sus composiciones de carácter nacionalista, así como por sus trabajos de investigación sobre compositores ecuatorianos académicos.

Sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, inició en el año de 1946 sus estudios pianísticos con la maestra Julia Espinosa, para luego continuar bajo la dirección de la maestra Françoise Lambert del Conservatorio de París.

Mientras cursaba sus estudios en el Conservatorio Nacional compuso el ballet Cumandá basado en la novela de Juan León Mera. Varias de sus composiciones fueron dignas de reconocimiento como su *Preludio al estilo de Schumann*, con el cual obtiene el primer premio en el concurso organizado por el Conservatorio Nacional en el año de 1950, así mismo su obra *Sonatina para flauta y piano* fue interpretada en el programa oficial del Segundo Festival Internacional de Música de Moscú en el año de 1984.

Su carácter nacionalista se ve impregnado en sus obras para piano incluyendo ritmos tradicionales en estas, como por ejemplo en su *Pasillo en La menor*, *Pasillo romántico en Si menor* y en formato sinfónico como su *Misa Popular Ecuatoriana*, la cual posee cinco movimientos en donde cada uno de ellos mantiene un ritmo tradicional propio de Ecuador. Así mismo posee obras de cámara como *Preludios románticos para piano*, *Daquilema*, *Niño Agua*, *Navidad Montuvia*, *Acuarela cero* y *Abalorios*; *tres suites para orquesta*; *Concierto para piano y orquesta* y sus composiciones pequeñas llamadas *Acuarelas* las cuales fueron inspiradas en paisajes ecuatorianos (Museo del Pasillo, 2018).

En su faceta como investigador se preocupó por la recopilación y difusión de la vida y obra de compositores ecuatorianos, publicando así su libro “*Biografías de Compositores Ecuatorianos*”.

Brindó recitales junto a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, la Orquesta Sinfónica de Cuenca y la Orquesta del Conservatorio de Quito. (La Hora, 2008)

Los resultados esperados de la presente investigación apuntan al análisis del sincretismo entre ritmos tradicionales ecuatorianos y la música sacra en la Misa Popular Ecuatoriana del maestro Claudio Aizaga, abarcando el estudio de ritmos tradicionales propios y los nacidos del mestizaje,

y con ello el análisis formal musical y religioso católico de cada uno de los movimientos de la misa, llevando a cabo la comparación tanto de ritmo, armonía, forma y letra empleada, llegando a obtener un análisis objetivo sobre la existencia de esta simbiosis.

CAPÍTULO UNO. MÚSICA SACRA EN ECUADOR

1.1. Antecedentes de la Música Sacra Ecuatoriana

La música sacra ecuatoriana inicia con la llegada y establecimiento de los españoles en el año de 1534. La creación de conventos, monasterios e iglesias traen consigo una nueva cultura musical religiosa e introduce cantos litúrgicos ajenos a los cantos de los incas, tales como motetes, cantatas, oratorios, etc.

Los incas desarrollaban su existencia en cuanto a la naturaleza, sus dioses: el sol, la luna y las estrellas, marcaban la forma de vida de las etnias antes de la llegada de los españoles; su cultura estaba definida por las divinidades naturales, coincidiendo de esta forma hasta las fiestas religiosas con solsticios y equinoccios, así mismo, debido a la religiosidad en todos estos niveles la música indígena también formaba parte del contexto de lo religioso (Salvador Lara, 2001, pág. 4).

Con la inserción de una nueva cultura, llega a Ecuador la etapa de la sociedad colonial, esta se caracteriza por la distinción existente entre dos repúblicas perteneciendo la primera a los indios y la segunda a los españoles. La iglesia con el mundo católico entra al contexto cultural, social, político y económico del país obteniendo una especie de monopolio en el proceso de evangelización, pues el poder de la Iglesia Católica se veía reflejado en la mayoría de instituciones de música, así también de repertorios, coros hasta gremios.

Todo esto condujo al proceso de evangelización, en el cual la Iglesia y el Estado fueron los principales partícipes del propósito español, el cual se postulaba en la conversión de los gentiles a la fe católica (Godoy, 2012, pág. 101).

El barroco quiteño nace en los conventos con la llegada de los padres Franciscanos a Quito, los cuales insertaron en la sociedad ecuatoriana cantos de la liturgia, libros corales, etc.

El proceso de evangelización permitió el desarrollo de la formación de la primera generación de músicos mestizos, se reemplazó la forma pentafónica tradicional, los ritmos suaves y marcados por la música con exposición y desarrollo de temas (Espinosa, 2017).

Con el paso del tiempo la música sacra ecuatoriana consigue la simetría entre los dos mundos, integrando su propia cultura musical en el ámbito religioso.

1.2. La Música Sacra en Quito

La llegada de la cultura religiosa española se radica en la ciudad de Quito, pues es aquí donde se puede aseverar que se crea el primer campo musical religioso católico del Ecuador.

La música sacra en Quito fue guiada por los religiosos de la denominación franciscanos flamencos, los frailes del monasterio de San Francisco de Quito tomaron a cargo la enseñanza musical a partir del año 1551 en el Colegio San Andrés, en donde personalidades como Fray Jodoco Ricke y Pedro Gosseal se preocuparon por la enseñanza (Bueno, 2008).

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.

En tiempos de la colonia las capillas formaron parte integral de las celebraciones católicas, se crean las “capillas de música” las cuales estaban conformadas por músicos, maestros y niños cantores (Espinosa, 2017).

La música en los monasterios nace de los espacios que existían para la vida social dentro de ellos, en donde las monjas realizaban presentaciones de obras de teatro, comedias, sainetes, bailes y música.

La incursión de la mujer en los monasterios se dio como consecuencia de uno de los problemas sociales de la época, en donde la mujer al verse abandonada por los altos costes de la dote se ve inclinada a entrar a monasterios, en el cual la dote era menor que una dote de matrimonio, las mujeres que tenían habilidad para el canto o la ejecución de instrumentos musicales ingresaban con la exoneración total o parcial del pago de la dote del convento (Godoy, 2012, pág. 81).

El Monasterio de Santa Clara y el Monasterio del Carmen Bajo destacaron por su incursión musical, una de las figuras más sobresalientes de estos fueron la madre Estefanía de San José quien tocaba arpa, clavicordio, guitarra, violín y la flauta (Godoy, 2012, pág. 86).

Uno de los personajes más sobresalientes fue Santa Marianita de Jesús (1618-1645) quien tocaba la vihuela, clavicordio y piano. Santa Marianita utilizó la vihuela para componer cánticos religiosos.

La música sacra en el país decae con la llegada de la República, en donde la música religiosa se ve relegada por el proceso de secularización, en el que el retorno de la composición de música sacra ecuatoriana llegará mucho tiempo después en el plano de la música nacional académica.

1.2.1. Resumen Cronológico

Los sucesos ocurridos en las primeras etapas del desarrollo musical en Ecuador se dieron de manera conjunta con la evolución de la música sacra, esto debido a que la influencia europea trae los primeros rasgos musicales occidentales en base a la música católica, siendo esta absorbida por los músicos mestizos de la época. Es por esto que todos estos acontecimientos marcaron el futuro de la música sacra ecuatoriana, por lo cual es necesario detallarlos para tener un mejor panorama de cómo la idea de la creación de un género sacro ecuatoriano fue tomando forma.

Tabla 1.

Resumen Cronológico

| AÑO | EVENTO |
|------|--|
| 1534 | Llegada de monjes Franciscanos Flamencos a Quito (Josse Fray Jodoco y Pierre Gosseal) |
| 1535 | Fundación del Convento de los Monjes Franciscanos |
| 1555 | Fundación del colegio de San Andrés |
| 1563 | Pedro De Ruanes instala un par de órganos en Quito, donación de Lorenzo de Cepeda |
| 1566 | Diego de Lobato recibe órdenes sacerdotales del Obispo Pedro de la Peña |
| 1570 | Creación de motetes a 4 y 5 voces por Francisco Guerrero |
| 1571 | Obispo Peña crea parroquias para los indios. |
| 1574 | Diego Lobato obtiene el título de Maestro de Capilla |
| 1574 | Cantantes de Lobato. Se contrata a dos indios y a Hernando de Trejo. |
| 1579 | Se prohíbe la autorización para que los músicos de la Catedral pudieran asistir a funerales. |
| 1579 | Se nombra al padre Gabriel de Migolla como maestro asistente de Lobato. |
| 1583 | Muere Obispo Pedro de la Peña |
| 1585 | Se da el título de organista a Francisco de Mesa (ciego). |
| 1588 | Llegada de Gutierre Fernández Hidalgo (compositor) |
| 1589 | Gutierre Fernández Hidalgo abandona Quito. |
| 1590 | Se vuelve a contratar a Diego Lobato. |
| 1621 | Francisco Coronel nombrado maestro de capilla. |
| 1623 | Se nombra organista al clérigo Antonio Castro. |
| 1627 | Únicos triples pagados del coro: Juan de Salas y José de Silva. |
| 1630 | Se nombra a Juan de Salas organista de la Catedral. |
| 1638 | Construcción de uno de los órganos más grandes de 600 tubos. |
| 1638 | Llegada de Diego de Arrieta (tenor español). |
| 1648 | Se nombra a Francisco Ortuño de Larrea organista de la Catedral. |

- 1651 Se nombra a Juan Ortuño de Larrea maestro de capilla.
- 1681 Se contratan a los cantantes: Lucas Camino, Blas Méndez y Lorenzo Rodríguez.
- 1682 Llegada de Manuel Blasco
- 1695 Termina la época musical considerada como la más brillante de Quito.
- 1696 José Ortuño de Larrea toma el cargo de Manuel Blasco.
- 1708 Empieza el decaimiento de la polifonía en Quito.
- 1742 Se contrata a músicos locales: Francisco Haranjo.
- 1757 Por terremotos en el país, quedan únicamente 9 libros de Facistol.
- 1871 Llegada del Jesuita alemán Joseph Kolberg, enseñó en la Escuela Politécnica de Quito.
- 1911 Se nombra al Dr. José Mulet de España como maestro de capilla.
- 1914 Se funda la Schola Cantorum y un conservatorio privado.
- 1967 Creación del “Instituto Interamericano de Música Sacra” por parte del Padre Franciscano Jaime Mola

Fuente: Resumen cronológico realizado en base al libro *Música en Quito*, Robert Stevenson. (Stevenson, 1989)

Al nacer la llamada liturgia post conciliar la que presenta generalidades además de los ya expuestos muestra cambios también sobre los ciclos de lectura, las reformas en el ordinario y propio de la misa. Refiriéndonos a los ciclos de lectura estos proponen un ciclo de tres años para promover mayor lectura de la Sagrada Escritura, por lo que la Iglesia Católica clasificó las lecturas en tres ciclos: A (según San Mateo), B (según San Marcos), y C (según San Lucas) los cuales se leerían cada domingo (Vargas Holguín, 2016).

En base a todo esto la liturgia toma un nuevo concepto de acuerdo a la forma de la misa, por lo cual al referirnos a la música se dio más libertad al compositor dentro de la liturgia.

1.2.2. Compositores ecuatorianos de música sacra

Al llegar las reformas del Concilio Vaticano II la historia de la música sacra ecuatoriana evoluciona, acatando las nuevas disposiciones empieza a modificar la manera de componer gracias a los nuevos recursos otorgados en el Sacrosanctum Concilium sobre la liturgia, por lo

cual a continuación se presentan dos tablas en las que se muestra de manera cronológica y por nacionalidad a los compositores destacados quienes contribuyen al patrimonio sacro ecuatoriano.

Tabla 2.

Listado compositores ecuatorianos en la música sacra.

| COMPOSITOR | NATALICIO | OBRAS |
|--------------------------|--------------------|--|
| José María Rodríguez | 08/Septiembre/1847 | Stábat Mater |
| Sixto María Durán | 06/Agosto/1875 | Misas |
| Salvador Bustamante Celi | 01/Marzo/1876 | Misa de la Coronación de la Virgen de El Cisne, 1931 |
| Segundo Luis Moreno | 03/Agosto/1882 | Salve Regina, Ave María |
| José Ignacio Canelos | 03/Septiembre/1898 | Temas populares |
| Belisario Peña | 16/Mayo/1902 | Misa en re menor |
| Cristóbal Ojeda Dávila | 26/Junio/1906 | Temas populares |
| Claudio Aizaga | 07/Agosto/1926 | Misa Popular Ecuatoriana |
| Carlos Coba | 18/Abril/1937 | Misa Danzante, Misa de la Virgen Quiteña |
| Mario Godoy | 11/Diciembre/1954 | Temas populares |
| Diego Luzuriaga | 20/Octubre/1955 | La Romería de la Virgen de El Cisne |
| Segundo Córdor | 25/Diciembre/1957 | Misa Ecuatoriana |
| Marcelo Ruano | 31/Enero/1962 | Campanarios de las iglesias de la Plaza Grande |
| Wilson Haro | 03/Julio/1963 | El Pretil de la Matriz |
| Paco Godoy | 06/Noviembre/1971 | Temas populares |
| Fernando Iturralde | | Ave María” para soprano y orquesta de cuerdas |
| Jorge Gómez | | Requiem |
| Mauricio Vicencio | | Misa Andina |

Fuente: Resumen cronológico realizado en base a los libros Enciclopedia de la música ecuatoriana, Pablo Guerrero. (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2002) (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomo II, 2004)

1.2.3. Compositores extranjeros

A continuación, se presenta el listado de compositores extranjeros radicados en Ecuador que aportaron al repertorio musical sacro ecuatoriano.

Tabla 3.

Listado compositores extranjeros en la música sacra ecuatoriana

| COMPOSITOR | NATALICIO | OBRAS |
|--------------------------|-----------------|---|
| Francisco María Alberdi | 05/Enero/1878 | Misas Réquiem, villancicos |
| Fray Agustín de Askúnaga | 06/Febrero/1885 | Villancicos |
| Fray Jaime Mola | 07/Abril/1918 | Misas Andinas No. 1 y No. 2, Misa pentafónica, Misa popular |
| Padre Jorge Bailach | | Misa Balada al Señor, Misa del Pueblo de Dios |

Fuente: Resumen cronológico realizado en base a los libros Enciclopedia de la música ecuatoriana, Pablo Guerrero. (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2002) (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomo II, 2004)

1.3. La Música Religiosa Afro-Ecuatoriana

En el siglo XVI surge en Ecuador el grupo étnico afroecuatoriano como consecuencia de la esclavitud. De esta manera llega a territorio ecuatoriano dos asentamientos, el primero en la costa en la provincia de Esmeraldas, mientras que el segundo se ubica en la región sierra en las provincias de Imbabura y Carchi, siendo la música el mayor exponente de identidad afroecuatoriana, considerada por el medio afro como un método de resistencia a la opresión en la que vivían (Oxigenio, 2010).

La música religiosa afroecuatoriana nace así de manifestaciones rituales, festivas y musicales de dichos asentamientos, los que a través de las expresiones propias de las raíces africanas se dirigen a lo humano, lo mítico y lo divino.

El proceso de mestizaje cultural en el aspecto musical afroecuatoriano trae el nacimiento de ritmos como la bomba, arrullos, etc. Como ejemplo del mestizaje musical, en referencia al ritmo de bomba se puede citar el siguiente artículo:

En la Bomba los negros fusionaron la armonía pentafónica de la música indígena, el estribillo traído por los conquistadores europeos, pero mantuvieron el predominio de características propias de la música africana como la fuerza rítmica, el movimiento y la estrofa que se canta en la vida cotidiana; el conjunto instrumental empleado para acompañar al canto en el que predomina el sonido de la percusión de la misma "Bomba" y las sonajas (Oxigenio, 2010).

Mientras en referencia a la música religiosa afro la estructura mantenida caracteriza a los cánticos religiosos:

La estructura melódica está dominada por la variación y la improvisación que muestra una íntima relación entre lenguaje, poesía y música infaltablemente asociada a la danza; así como la estructura binaria en el grupo cantor de estilo responsorial o de respuesta, siempre con solista que canta la melodía y coro que le responde (Oxigenio, 2010).

De igual manera que en Quito la monarquía de España y la Iglesia Católica impusieron las formas de prácticas religiosas a los esclavos africanos asentados en las costas ecuatorianas, en la cual ritmos como la bomba y cualquier tipo de manifestaciones a esta fueron prohibidas de realizarse en las haciendas que tenían a cargo los jesuitas españoles por ser consideradas profanas y de ser ejecutadas estos eran sometidos a castigos corporales (Lovato, 2016, págs. 41-42).

Los instrumentos de percusión otorgan el carácter ceremonial de la música religiosa afroecuatoriana, el uso de marimba, cununo, guasá, machacas y charrascas permitieron el desarrollo de la musicalidad entre la divinidad y lo humano, permitiendo la creación de ritmos y cánticos específicos para las expresiones religiosas (Bracero, 2018).

Una de las expresiones musicales religiosas más sobresalientes son los "arrullos", los cuales son cantos que se interpretan en las fiestas de los santos, vírgenes y el Niño Dios.

El arrullo se da en conmemoración a algún santo o divinidad a quien se le solicita favores o se le canta en agradecimiento, este festejo convoca a toda la comunidad la cual se une para cantar junto a los músicos y los “cantores” (Clavijo, 2016, pág. 14).

Una de las fiestas más representativas de la religiosidad afro-ecuatoriana es la de “Canchimalero”, en donde se celebra a San Martín el “Santo Negro”, en donde la gente baja cantando arrullos en canoas y embarcaciones (las cuales poseen cada una su santo) por el río Santiago y acompañan al santo cantando hasta llegar a la iglesia, en la cual se celebra una misa (Clavijo, 2016, pág. 14).

En la música religiosa afroecuatoriana destaca la rítmica, mientras la parte melódica junto con las letras cumplen la función de elevar los sentimientos de los participantes a lo espiritual.

San Martín bajaba
Arrullo bambuqueo

Eródita Wila y Rosa Wila

Voice

| | |
|---|--|
| <p>San Martín bajaba bajaba Bajaba del cielo bajaba</p> <p>Y con su escobita bajaba</p> <p>Venia barriendo bajaba</p> <p>Sube sube sube bajaba</p> <p>La vida en el cielo bajaba</p> <p>Cuál es la que sube bajaba</p> <p>Sobre del misterio bajaba</p> | <p>Ese niño quiere bajaba</p> <p>Que le cante yo bajaba</p> <p>Cantele su madre bajaba</p> <p>La que lo parió bajaba</p> <p>Agarren la rama bajaba</p> <p>De la flor más rosa bajaba</p> <p>Para darle al niño bajaba</p> <p>La más olorosa bajaba</p> |
|---|--|

Ejemplo musical 1. Arrullo bambuqueo
(Clavijo, 2016)

El arrullo está formado por una primera estructura de canto y responsorio, mantienen un compás de 6/8 que mantiene métricas ternarias. Las cantoras hacen variaciones del tema (melismas) (Clavijo, 2016, pág. 14).

De esta manera la música religiosa afro-ecuatoriana también propone y se asienta en el repertorio del patrimonio musical sacro-ecuatoriano.

CAPÍTULO DOS. RITMOS TRADICIONALES UTILIZADOS EN LA MISA POPULAR ECUATORIANA DE CLAUDIO AIZAGA

El presente capítulo muestra en orden los movimientos de la misa del maestro Claudio Aizaga, según se presenta en el score completo de la obra siendo estos Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei, conteniendo cada uno de estos un ritmo tradicional ecuatoriano, por lo que se presentarán las principales características y hasta las subdivisiones de cada género de los diferentes ritmos, lo cual asegurará para el capítulo tercero un análisis objetivo de la obra.

La Misa Popular Ecuatoriana presenta cinco movimientos los cuales se encuentran también de acuerdo al orden de la liturgia católica, añadiendo los respectivos ritmos tradicionales ecuatorianos:

2.1. Kyrie:

El Kyrie es un canto que nace como una aclamación de arrepentimiento, la cual se da al inicio de la liturgia católica. Su letra proveniente de un acto de súplica en griego, como oración inicial surge del vocativo *Kyrios* (El Señor) siendo de esta forma: *Kyrie eléison, Christe eléison*, con su traducción, Señor ten piedad, Cristo ten piedad (Negrón Hernández, 2020).

2.1.1. Yaraví

El ritmo del Yaraví es uno de los ritmos tradicionales más emblemáticos de la cultura musical ecuatoriana, este es uno de los géneros que se puede catalogar como propio, el cual no nació del proceso de criollización o mestizaje.

El yaraví (harahui, haraví o yarahue) es un ritmo proveniente de la región andina, manteniendo este un origen precolombino, inicia como un canto el que se ve utilizado en las labores agrícolas y reuniones. Tiempo más tarde este canto toma un contexto sentimental, presentando un aire desde tierno hasta fatalista con poesía amorosa (Godoy, 2012, pág. 197).

El compositor y pianista ecuatoriano Luis Humberto Salgado (1903-1977) definió al yaraví como “el yaraví una especie de balada indo - andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario y con el primitivo nombre de haravec”.

De esta forma, de acuerdo al estudio de Salgado se puede definir dos tipos de yaraví, siendo este el yaraví indígena y el yaraví criollo.

2.1.1.1. Yaraví Indígena

El yaraví indígena con un ritmo más autóctono, presenta un compás binario compuesto en 6/8 con una base rítmica: negra, corchea, tres corcheas; con movimiento larghetto y uso de pentafonía menor. (Godoy, 2012, págs. 197-198)



Ejemplo musical 2. Fórmula rítmica Yaraví indígena.
(Elaboración Propia)

2.1.1.2. Yaraví Criollo

El Yaraví Criollo presenta a diferencia del indígena un compás ternario simple de 3/4, utilizando una escala menor y escalas cromáticas (Mullo Sandoval, 2009, pág. 52). Presenta también al finalizar el uso de una coda en ritmo de albazo, lo que se ha denominado como mambo o fuga. (Godoy, 2012, págs. 197-198)



Ejemplo musical 3. Fórmula rítmica Yaraví criollo.
(Elaboración Propia)

2.2. Gloria:

El segundo movimiento de la misa es el canto denominado Gloria, el cual es un himno de carácter litúrgico, suele cantarse de forma silábica o semi silábica. Este himno de acuerdo a la época suele ser removido. Su letra glorifica a Dios Padre y da suplica al Cordero. (Infovaticana, 2013). En la Misa Mayor es usado al terminar el Kyrie entonando en latín *Gloria in excelsis Deo* (Fortescue, 1909, pág. 716).

Tabla 4.

Canto litúrgico Gloria

| IDIOMA ORIGINAL | TRADUCCIÓN 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, Iesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, Qui tollis peccata mundo, miserere nobis; Qui tollis peccata mundo, suscipe deprecationem nostram; Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Iesu 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 bendecimos, 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 nuestras súplicas, Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros, Porque solo Tú eres Santo, solo Tú, Señor, solo Tú, Altísimo Jesucristo, con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre. Amén. |

Fuente: Cuadro comparativo. (Infovaticana, 2013). Elaboración propia.

2.2.1. Sanjuanito

El sanjuanito es un género musical el cual se extendió en las regiones de Otavalo y Cayambe, proveniente del contexto ritual de la fiesta de San Juan o Inti Raymi (Godoy, 2012, pág. 209).

Este presenta un compás binario simple de 2/4, manteniendo usualmente una tonalidad menor, mantiene interludios cortos con lo que divide la forma de la canción en dos partes A-B. (Mullo

Sandoval, 2009, págs. 52-53). Al igual que otros ritmos tradicionales debido al proceso de mestizaje de los ritmos se puede identificar varios tipos de sanjuanitos, entre ellos lo más sobresalientes los sanjuanitos mestizos o también llamado de blancos y el sanjuanito indígena también llamado otavaleño.

2.2.1.1. Sanjuanito Mestizo

El sanjuanito mestizo se lo reconoce por la permanencia del compás binario de 2/4. En lo melódico se mueve con diseños cromáticos, mientras su cifra metronómica aproximada es la figura en negra =114. (Godoy, 2012, págs. 209-210)



Ejemplo musical 4. Fórmula rítmica Sanjuanito Mestizo.
(Elaboración Propia)

2.2.1.2. Sanjuanito Indígena

Los sanjuanitos mestizos se caracterizan por usar escalas pentatónicas, en donde la métrica y la rítmica difieren del pasillo mestizo en los diferentes modos de acompañamiento en los instrumentos. Este mantiene ritmos heterométricos como 2/4 + 6/8 o 2/4 + 1/4. (Godoy, 2012, págs. 209-2010)



Ejemplo musical 5. Fórmula rítmica Sanjuanito Indígena.
(Elaboración Propia)

2.2.2. Aire de Danzante

El género musical de Danzante proviene de la región andina, siendo este una de las danzas indígenas más importantes. El Aire de danzante se presenta como un modelo de desarrollo de la danza antigua.

Este ritmo mantiene una cierta similitud con el yumbo, pero a diferencia de este se caracteriza por mantener un ritmo trocaico, lo que en figuras musicales se representa por una nota larga seguida de una nota corta, mantiene un compás binario compuesto de 6/8, predominando las tonalidades menores. (Godoy, 2012, págs. 199-200)

En cuanto al tempo presenta una cifra metronómica de negra con punto igual a 48, según el músico Luis Humberto Salgado el danzante es una danza heliolátrica. (Mullo Sandoval, 2009, págs. 53-55)

El danzante también mantiene diferentes versiones, en la que se divide de la siguiente manera:

2.2.2.1. Danzante Indígena

Presenta por una melodía pentafónica y un patrón rítmico formado por una nota larga seguida de una corta. Se caracteriza por mantener un ambiente instrumental, con motivos melódicos cortos que se repiten de manera continua con variaciones. (Wong, 2013, pág. 231)



Ejemplo musical 6. Fórmula rítmica Danzante Indígena.
(Elaboración Propia)

2.2.2.2. Danzante Urbano

A diferencia del Danzante indígena o tradicional este presenta una estructura binaria, con acompañamiento de guitarra y letra en español. (Wong, 2013, pág. 231)

2.2.3. Pasacalle

Considerado para Salgado como un pasodoble criollo, el género musical del Pasacalle aparece como uno de los géneros dentro de la criollización proveniente del pasodoble español el cual repercutió en todos los ámbitos de la época.

Pronto este género se difunde a través del Ecuador, tomando el nombre de pasacalle ecuatoriano:

"Pasacalle Ecuatoriano", en la canción que canta a las ciudades, al terruño, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, al perdido orgullo nacional. En oposición a los formales, marciales, y ceremoniosos "himnos oficiales" de las ciudades (himnos de carácter marcial), el pasacalle se convirtió en el "Himno Popular". (Godoy, Historia de la Música del Ecuador, 2012)

En su estructura, el Pasacalle se ve marcado por un compás binario simple de 2/4, generalmente en tonalidad menor, manteniendo una forma ABA o ABC, con introducciones entre cada una de las partes simulando un estribillo. (Mullo Sandoval, 2009, pág. 59)



Ejemplo musical 7. Fórmula rítmica Pasacalle.
(Elaboración Propia)

2.3 Credo:

El canto del Credo aparece en la liturgia católica como la profesión de fe católica de los fieles, apareciendo de esta manera dos formas, siendo estos el Credo Romano el cual aparece en el siglo III y el Credo Niceno dado en los concilios de Nicea 325 d.C. y Constantinopla 381 d.C. (Domínguez, 2013)

La letra del Credo Niceno-constantinopolitano es comúnmente conocida como la versión larga de los tipos de Credo.

Tabla 5.

Canto litúrgico Credo

| IDIOMA ORIGINAL | TRADUCCIÓN ESPAÑOL |
|---|---|
| Credo in unum Deum, Patrem omnipoténtem, factórem caeli et terrae, visibílium óminum et invisibílium. Et in unum Dóminum Iesum Chrustum Fílium Dei unigénitum. Et ex Patre natum ante ómnia saécula. Deum de Deo, lumen de lúmine, Deum verum de Deo vero. Géntium, non factum, consubstantialem Patri: per quem ómnia facta sunt. Qui propter nos hómínes et propter nostram salútem descéndit de caelis | Creo en un solo Dios, Padre Todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible. Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre, por quien todo fue hecho; que por nosotros, los hombres, y por |

Et incarnatus est de Spíritu Sancto
 ex María Vírgine et homo factus est.
 Crucifixus étiam pro nobis:
 sub Póntio Piláto passus et sepúltus est.
 Et resurréxit tértia die, secúndum scripturas.
 Et ascédit in caelum: sedet ad déxtram Patris.
 Et íterum ventúrus est cum glória
 inducáre vivos et mortuos:
 cuius regni non erit finis.
 Et in Spíritum Sanctum,
 Dóminum et vivificántem:
 qui ex Patre et Filióque prócedit.
 Qui cum Patre et Filio
 simul adorátur et conglorificátur;
 qui locútus est per Prophétas.
 Et unam sanctam catholicam
 et apostólicam Ecclésiám.
 Confíteor unum baptisma
 in remissiónem peccatórum.
 Et exspécto resurrecciónem mortuórum.
 Et venturi saéculi. Amén

nuestra salvación, bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre; y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato; padeció y fue sepultado, y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre; y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin.
 Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo, recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas.
 Creo en la Iglesia, que es una santa, católica y apostólica.
 Confieso que hay un solo Bautismo para el perdón de los pecados.
 Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén.

Fuente: Cuadro comparativo. Credo Niceno-constantinopolitano, 325-381 d.C. Elaboración propia.

2.3.1. Sanjuan Norteño

El ritmo del Sanjuan está presente en los géneros con mayor presencia armónico/melódica indígena, con estructuras andinas prehispánicas, por lo que conserva heterometrías con combinaciones de compases binarios y ternarios como 2/4+1/4 o 2/4+6/8 y círculos armónicos dentro de la pentafonía. El Sanjuan Norteño se ve con mayor incidencia en las regiones de Otavalo y Cayambe. (Mullo Sandoval, 2009, págs. 89-90)



Ejemplo musical 8. Fórmula rítmica Sanjuan Norteño.
 (Elaboración Propia)

2.3.2. Pasillo

El pasillo es uno de los géneros más emblemáticos del Ecuador, a pesar de no provenir de un ritmo autóctono tradicional, es uno de los géneros que conservan una identidad nacional propia ecuatoriana.

Proveniente del vals europeo, la derivación del vals a pasillo en Ecuador se difunde a finales del siglo XX. Su inicio como baile de salón permitió que se pueda hablar del estilo y evolución del pasillo en dos etapas históricas como pasillo mestizo nacional y criollo republicano. (Mullo Sandoval, 2015, págs. 82-83)

El nombre del género pasillo es difundido debido a la criollización del vals europeo, ambos con un compás de $\frac{3}{4}$, pero que al momento de criollizarse se lo empieza ejecutar con pasos cortos, a diferencia del vals el cual mantiene un baile con pasos largos, fijando de esta forma el nombre de pasillo. (Mullo Sandoval, 2015, págs. 82-83)

Los instrumentos musicales que trascendieron junto con en el pasillo fueron partícipes de la evolución de este, mientras que las letras se vieron expresadas en poemas:

el pasillo se caracteriza por el acompañamiento de guitarras y requinto, aunque también son populares versiones instrumentales para piano, bandas militares, estudiantinas y orquestas. El pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado, cuyos textos están influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que tuvo su apogeo en Ecuador con los poetas de la "Generación Decapitada" en la década de 1910. (Wong, La 'nacionalización' y 'rocolización' del pasillo ecuatoriano, 2004)

Dentro del género musical como tal el pasillo ecuatoriano mantiene un compás de $\frac{3}{4}$, con una figuración de dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra, mientras que en su estructura presenta una forma A-B-B o A-B-C en la que cada una de estas van precedida de interludios instrumentales, siendo estos de 4 a 8 compases regularmente. (Godoy, 2012, págs. 210-211). Predomina las tonalidades menores, pero si el pasillo se encuentra en su forma al inicio (A) con una tonalidad menor, su segunda parte (B) obligatoriamente se encontrará en una tonalidad mayor, que usualmente se ubica al uso del sexto grado de la tonalidad principal. (Museo del Pasillo, 2020)

Según el compositor y pianista Gerardo Guevara se puede identificar cuatro tipos de pasillos: Serrano, Costeño, Cuencano y Lojano. De esta manera Guevara define como principales a los

regionales, cada uno con sus subgéneros: Serrano (quiteño, cuencano y lojano), Costeño (porteño y rocolero). (Mullo Sandoval, 2015, págs. 82-83)

2.3.2.1. Pasillo Quiteño

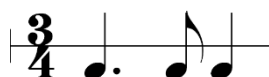
El pasillo quiteño mantiene una influencia andina inspirada en el ritmo del yaraví. Su métrica se ve influenciada por los ritmos andinos de 6/8 usando además círculos armónicos con pentafonía. Su compás se mantiene en $\frac{3}{4}$, siendo su figuración dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. La cifra metronómica aproximada del pasillo serrano se la puede definir como negra a 96. (Mullo Sandoval, 2015, pág. 82)



Ejemplo musical 9. Fórmula rítmica Pasillo.
(Elaboración Propia)

2.3.2.2. Pasillo Costeño

El pasillo costeño mantiene sus raíces en el pasillo colombiano, generalmente se encuentra en tonalidades mayores, este mantiene un estilo más ligero. Las figuras utilizadas en el ritmo base se presentan como negra con punto, corchea y negra. El tempo del pasillo costeño es aproximadamente: negra = 114. (Mullo Sandoval, 2015, pág. 82)



Ejemplo musical 10. Fórmula rítmica Pasillo Costeño.
(Elaboración Propia)

2.3.3. Pasillo Montubio

Como se indicó anteriormente el género del pasillo tuvo varios tipos de desarrollo de acuerdo a la región que se encontraba, cada uno con sus principales características, si bien no existe información detallada debido a la magnitud de versiones que se presentaron en este género, gracias al estudio del Maestro Gerardo Guevara podemos incluir al Pasillo Montubio dentro del

Pasillo Costeño, pues las características regionales presentadas proporcionan similitudes las cuales pueden ser analizadas de acuerdo al género como tal.

El maestro Claudio Aizaga es uno de los pocos compositores que menciona al Pasillo Montubio en su obra.



Ejemplo musical 11. Fórmula rítmica Pasillo Montubio.
(Elaboración Propia)

2.4. Sanctus:

El cuarto movimiento de la Misa, Sanctus es un himno en forma de aclamación por parte de la asamblea en la que se celebra la gloria de Dios. Usualmente la polifonía da el relieve necesario para el canto. (Domínguez, Música y Liturgia, 2014)

Tabla 6.

Canto litúrgico Sanctus

| IDIOMA ORIGINAL | TRADUCCIÓN ESPAÑOL |
|---------------------------------------|---|
| Sanctus, Sanctus, Sanctus | Santo, Santo, |
| Dominus, Deus Sabaoth | Santo es el Señor, |
| Pleni sunt cæli et terra gloria tua | Dios del Universo. |
| Hosanna, in excelsis | Llenos están el cielo |
| Benedictus qui venit in nomine Domini | y la tierra de tu gloria. |
| Hosana, in excelsis | Hosanna en el cielo. |
| | Bendito el que viene en nombre del Señor. |
| | Hosanna en el cielo. |

Fuente: Cuadro comparativo. Elaboración propia.

2.4.1. Yumbo

El yumbo proveniente de la época prehispánica, según el compositor y pianista Gerardo Guevara este es uno de los ritmos que constituyen la base rítmica- melódica de la tradición musical ecuatoriana.

En cuanto al yumbo difiere del danzante por mantener un pie métrico yámbico, mientras que el danzante posee un pie métrico trocaico. Para Luis Humberto Salgado considera estos dos ritmos como danzas helióticas y preincásicas las cuales mantienen un compás binario compuesto de 6/8. (Mullo Sandoval, 2009, págs. 54-55)

El género como tal se consolida en los años sesenta del siglo XX, en donde compositores académicos dan paso a la difusión de este género, entre los cuales podemos nombrar a Gerardo Guevara con su obra en ritmo de yumbo *Apamuy Shungo*.

El yumbo como como género musical y canción forma parte también del proceso de criollización y mestizaje, el cual fue evolucionando de danzas indígenas de las provincias andinas.

En su estructura se caracteriza por presentar un compás binario compuesto de 6/8, en la fórmula rítmica es representada por una nota corta seguida de una nota larga (pie yámbico), mientras que al referirnos al tempo es ejecutado principalmente a una cifra de 124 = negra con punto. (Godoy, 2012, págs. 200-202)



Ejemplo musical 12. Fórmula rítmica Yumbo.
(Elaboración Propia)

2.5. Agnus Dei:

El quinto y último movimiento de la liturgia es el canto del Agnus Dei, el que se presenta con una estructura como una oración al momento de la fracción. (Byer, 2019)

Tabla 7.

Canto litúrgico Agnus Dei

| IDIOMA ORIGINAL | TRADUCCIÓN ESPAÑOL |
|---|--|
| Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis | Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, |
| Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis | ten piedad de nosotros. |
| Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis | Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, |
| pacem. | ten piedad de nosotros. |
| | Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, |
| | danos la paz. |

Fuente: Cuadro comparativo. Elaboración propia.

2.5.1. Pasacalle

Como se mencionó anteriormente el pasacalle proveniente del pasodoble español, vuelve a ser usado por el maestro Claudio Aizaga en el quinto y último movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana.

CAPÍTULO TRES. ANÁLISIS DEL SINCRETISMO DE RITMOS TRADICIONALES ECUATORIANOS UTILIZADOS EN LA MÚSICA SACRA EN LA MISA POPULAR ECUATORIANA DE CLAUDIO AIZAGA

El tercer y último capítulo presenta el análisis del score de la Misa Popular Ecuatoriana del maestro Claudio Aizaga.

Se tomará en cuenta los patrones rítmicos, figuraciones, además de un análisis lineal para la comparación correspondiente sobre el sincretismo de los ritmos tradicionales con los propuestos por el maestro Aizaga en la Misa Popular Ecuatoriana.

3.1. Análisis referencial de la Misa Popular Ecuatoriana de Claudio Aizaga

La Misa Popular Ecuatoriana de Claudio Aizaga compuesta aproximadamente en el año de 1984 presenta a nivel general las nuevas reformas establecidas por la Iglesia Católica.

De esta forma podemos mencionar los siguientes puntos encontrados en la obra del compositor, los que se adecuan a los nuevos lineamientos establecidos en el Concilio Vaticano II sobre la liturgia, entre estos siendo los más importantes para el correspondiente análisis del sincretismo el uso de ritmos propios de cada región, además del uso de coros en lengua vernácula, utilizando la traducción de la letra original.

La misa consta de los cinco movimientos de la liturgia Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei.

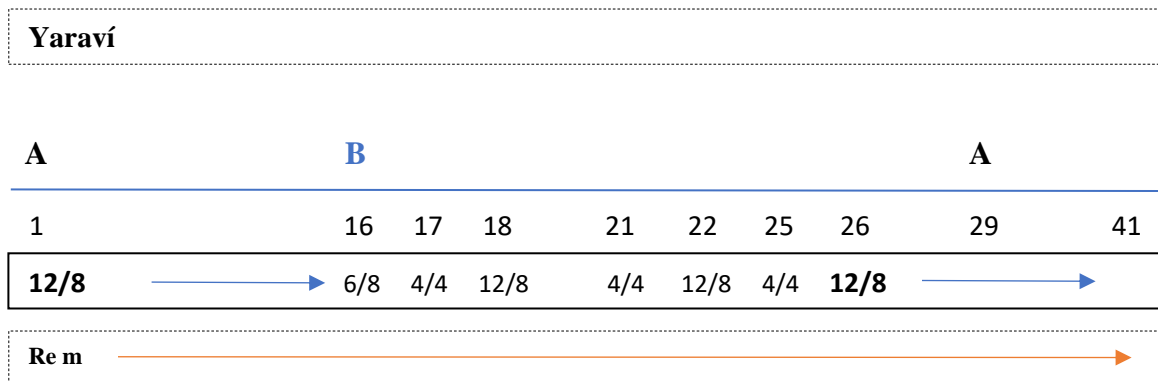
3.1.1. Misa Popular Ecuatoriana: I Kyrie

Tabla 8.
Análisis general Kyrie

| Ordinario litúrgico: | Kyrie |
|----------------------|--|
| Ritmo Tradicional: | Yaraví |
| Compás: | 12/8 |
| Tonalidad: | Re menor |
| Idioma: | Español |
| Instrumentos: | |
| Vientos: | Flauta, Oboe, Clarinete Bb, Corno, Trombón |
| Cuerdas: | Violín primero, Violín segundo, Viola, Violoncello, Contrabajo |
| Voces: | Soprano, Alto, Tenor, Bajo |
| Análisis General | El primer movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana Kyrie, empieza en tempo de Yaraví y tonalidad de re menor. Forma A-B-A, variaciones de compás a 6/8 y 4/4. |

Fuente: Análisis Referencial realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, I Kyrie*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.1.1.1. Análisis Lineal



Compases: 27 figuración: *negra con punto-negra-corchea-negra con punto ligada-corchea-silencio de corchea*; 28 figuración: *corchea-silencio de negra-corchea-silencio de negra-negra con punto ligada-negra-silencio de corchea*.



Ejemplo musical No 15, pág. 7, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

La flauta presenta una pequeña parte solista del tema en frases, en compás de 12/8 con la siguiente figuración: *negra con punto ligada-negra-dos corcheas-negra ligada-tres corcheas*, a esto con *negra-apoyatura-corchea-negra-apoyatura- dos corchea-negra ligada-tres corcheas*.

Compases:7-9



Ejemplo musical No 16, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Fórmulas rítmicas:

Compás 10 figuración: *negra con punto-negra-corchea-negra con punto ligada-negra-silencio de corchea*.



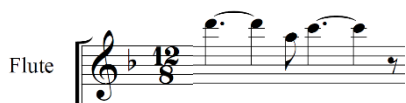
Ejemplo musical No 17, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 11 figuración: *negra con punto-negra con punto-negra con punto ligada-negra-silencio de corchea*.



Ejemplo musical No 18, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

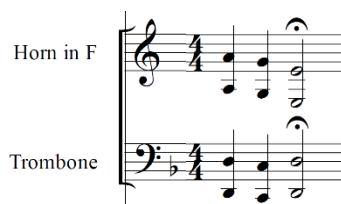
Compás 22 figuración: *negra con punto ligada-negra-corchea-negra con punto ligada-negra-silencio de corchea.*



Ejemplo musical No 19, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

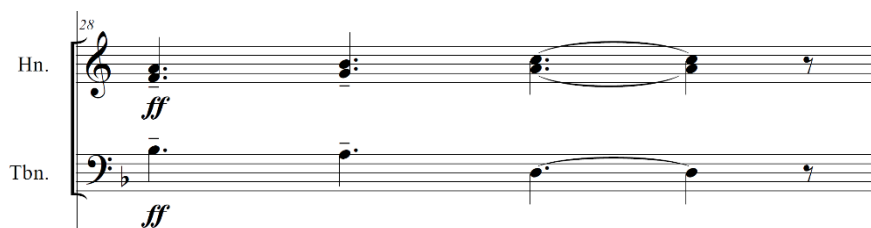
Corno y trombón comparten fórmulas rítmicas, aparecen en muy pocas partes del movimiento.

Compás 17 figuración: *negra-negra-blanca*



Ejemplo musical No 20, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 28 figuración: *negra con punto-negra con punto-negra con punto ligada-negra-silencio de corchea*



Ejemplo musical No 21, pág. 7, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.1.3. Cuerdas:

El movimiento inicia con la sección de cuerdas en compás compuesto de 12/8, manteniendo la siguiente figuración por compás: *silencio de negra-corchea-negra-silencio de corchea-silencio de negra-corchea-negra-silencio de corchea* hasta el final del movimiento; con pequeñas variantes en el compás número 16 por el cambio de unidad de tiempo a 6/8 y en los compases número 17, 21 y 25 por cambio de compás compuesto a simple 4/4.

Compases:1-4

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measures 1-4. The score is in 12/8 time, marked *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato). The Violin I part features a melodic line with eighth notes and rests. The Violin II and Viola parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Ejemplo musical No 22, pág. 2, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás número 16 cambio de unidad de tiempo de 12/8 a 6/8, figuración: *negra con punto-silencio de negra-silencio de corchea*.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measure 16. The score shows a change in time signature from 12/8 to 6/8. The Violin I part features a dotted quarter note followed by an eighth rest. The Violin II and Viola parts feature a dotted quarter note followed by an eighth rest.

Ejemplo musical No 23, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases número 17, 21 y 25 cambio de compás compuesto a compás simple 4/4, figuración: *negra-negra-blanca*. Compás 17.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measure 17. The score shows a change in time signature from 6/8 to 4/4. The Violin I part features a dotted quarter note followed by an eighth rest, then a quarter note. The Violin II and Viola parts feature a dotted quarter note followed by an eighth rest, then a quarter note. The dynamic marking *f* (forte) is present.

Ejemplo musical No 24, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 21, figuración: *negra-negra-blanca*

Violin I

Violin II

Viola

Ejemplo musical No 25, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 25, figuración: *negra-negra-blanca*

Violin I

Violin II

Viola

Ejemplo musical No 26, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

El violoncello y contrabajo presentan una figuración distinta, la cual al igual que las secciones de violines y viola mantienen la figuración por compás: *negra con punto ligada-tres corcheas-negra con punto ligada-tres corcheas* hasta el final del movimiento, excepto en los compases número: 16, 17, 21 y 25.

Violoncello

Contrabass

Ejemplo musical No 27, pág. 2, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 16 figuración: *negra con punto-silencio de negra-silencio de corchea*.

Musical notation for Violoncello and Contrabass. The first measure (16) is in 12/8 time and contains a whole rest for both instruments. The second measure (17) is in 6/8 time and contains a dotted quarter note with a fermata, followed by an eighth rest, and then an eighth note with a fermata. The key signature has one flat (Bb).

Ejemplo musical No 28, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 17 figuración: *negra-negra-blanca*

Musical notation for Violoncello and Contrabass. The first measure (17) is in 6/8 time and contains a dotted quarter note with a fermata, followed by an eighth rest, and then an eighth note with a fermata. The second measure (18) is in 4/4 time and contains a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a half note. The key signature has one flat (Bb). The dynamic marking *f* is present in both measures.

Ejemplo musical No 29, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 21, figuración: *negra-negra-blanca*

Musical notation for Violoncello and Contrabass. The first measure (21) is in 12/8 time and contains a whole rest for both instruments. The second measure (22) is in 4/4 time and contains a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a half note. The key signature has one flat (Bb). The dynamic marking *f* is present in both measures.

Ejemplo musical No 30, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 25, figuración: *negra-negra-blanca*

Musical notation for Violoncello and Contrabass. The first measure (25) is in 12/8 time and contains a whole rest for both instruments. The second measure (26) is in 4/4 time and contains a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a half note. The key signature has one flat (Bb). The dynamic marking *f* is present in both measures.

Ejemplo musical No 31, pág. 6, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.1.4. Voces:

El primer movimiento de la misa mantiene una letra en idioma español, utilizando la traducción de la letra en griego *Kyrie eléison, Christe eléison*. Inicia en compás compuesto de 12/8 manteniendo la figuración por compás de *corchea-negra con punto ligada-negra corchea-negra con punto ligada-tres corcheas*.

Compases: 9-11

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Se - ñor, Se - ñor, ten pie - dad, pie - dad de no - so - tros Se

p

Ejemplo musical No 32, pág. 3, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

En las voces se presenta la letra principal del movimiento en dos partes: *Señor ten piedad de nosotros* y *Cristo ten piedad de nosotros*.

Compases: 11-13

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Se ñor, Se - ñor, ten pie - dad, ten pie - dad de no - so - tros Se

p

Ejemplo musical No 33, pág. 3-4, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases:17-20

Soprano
Cris-to, Cris-to, Cris-to, ___ ten ___ pie-dad ___ ten ___ pie-dad, de no - so - tros ___

Alto
Cris-to, Cris-to, Cris-to, ___ ten ___ pie-dad ___ ten ___ pie-dad, de no - so - tros ___

Tenor
Cris-to, Cris-to, Cris-to, ___ ten ___ pie-dad ___ ten ___ pie-dad, de no - so - tros ___

Bass
Cris-to, Cris-to, Cris-to, ___ ten ___ pie-dad ___ ten ___ pie-dad, de no - so - tros ___

Ejemplo musical No 34, pág. 5, Kyrie, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

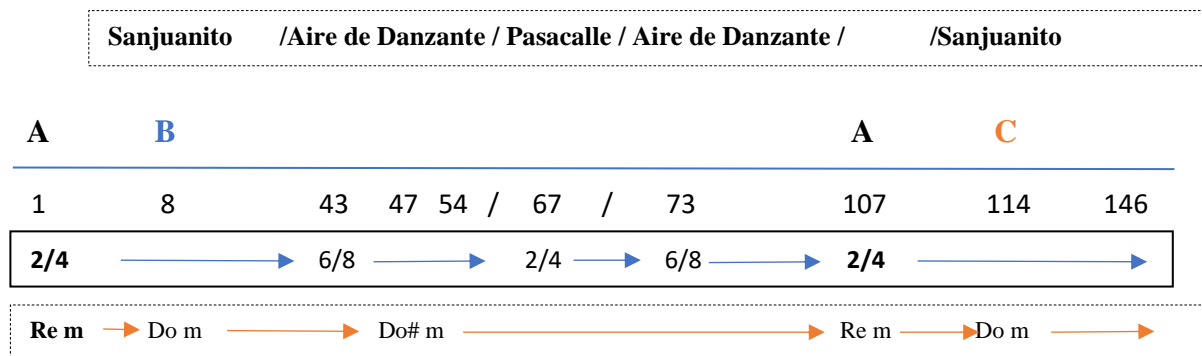
3.1.2. Misa Popular Ecuatoriana: II Gloria

Tabla 9.
Análisis general Gloria

| Ordinario litúrgico: | Gloria |
|----------------------|--|
| Ritmo Tradicional: | Sanjuanito, Aire de Danzante, Pasacalle |
| Compás: | 2/4 y 6/8 |
| Tonalidad: | Re menor |
| Idioma: | Español |
| Instrumentos: | |
| Vientos: | Flauta, Oboe, Clarinete Bb, Fagot, Corno, Trombón |
| Percusión: | Timbal |
| Cuerdas: | Violín primero, Violín segundo, Viola, Violoncello, Contrabajo, Arpa |
| Voces: | Soprano, Alto, Tenor, Bajo |
| Análisis General | El segundo movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana Gloria, empieza con un preludio que da paso al ritmo de Sanjuanito, utilizando también ritmo de Danzante y Pasacalle. Forma A-B-A-C, variaciones de compás a 6/8 y 2/4. |

Fuente: Análisis Referencial realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, II Gloria*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.1.2.1. Análisis Lineal



3.1.2.2. Vientos:

El orden litúrgico Gloria presenta en la sección de vientos las siguientes variaciones de fórmulas rítmicas, las que de acuerdo a cada movimiento presenta lo siguiente:

Sanjuanito:

Mantiene un compás binario simple de 2/4, en el que podemos encontrar las fórmulas rítmicas más importantes en ciertos compases, debido a que en esta parte de la obra los instrumentos de viento son usados como acompañamiento en vez de melodías principales.

Figuración: compás 17: *silencio de corchea-corchea-negra*, compás 18: *silencio de corchea-corchea-silencio de corchea-corchea*.



Ejemplo musical No 35, pág. 4, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 23: *cuatro semicorcheas- dos corcheas*, compás 24: *dos semicorcheas-corchea ligada-negra*.



Ejemplo musical No 36, pág. 4, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 33: *corchea-negra-corchea*, compás 34: *blanca*.



Ejemplo musical No 37, pág. 6, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Aire de Danzante:

Mantiene un compás compuesto de 6/8 en el que se destacan las fórmulas rítmicas de la flauta y el clarinete.

Compás 43: *negra-corchea-negra-corchea*



Ejemplo musical No 38, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)



Ejemplo musical No 39, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasacalle:

Mantiene un compás binario simple de 2/4, la sección de vientos mantiene una melodía en la flauta, mientras que las secciones restantes cumplen el rol de acompañamiento.

Compás 67: *cuatro semicorcheas-cuatro semicorcheas.*



Ejemplo musical No 40, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 67: *negra-negra*



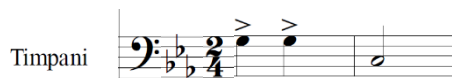
Ejemplo musical No 41, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.2.3. Percusión:

Sanjuanito:

Presenta un compás binario simple de 2/4 en el que se utiliza la siguiente fórmula rítmica:

Compás 13 y 14: *negra-negra-blanca*



Ejemplo musical No 42, pág. 3, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Aire de Danzante:

No presenta percusión alguna.

Pasacalle:

Mantiene un compás binario simple de 2/4 en el que se utiliza la siguiente fórmula rítmica:

Compás 67-68: *negra-negra-blanca con trino.*



Ejemplo musical No 43, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.2.4. Cuerdas:

La sección de cuerdas conformada por violines I, II, viola, violoncello y contrabajo presentan las siguientes fórmulas rítmicas de acuerdo a cada ritmo utilizado en el ordinario litúrgico de Gloria, dividiéndose en Sanjuanito, Aire de Danzante y Pasacalle.

En cuanto al grupo de cuerdas violín I, II y viola presentan una figuración imitativa entre ellos, siendo las siguientes las fórmulas rítmicas encontradas en cada uno de los ritmos mencionados:

Sanjuanito:

Mantiene un compás binario simple de 2/4 con la figuración, compases 7-8: *dos corcheas-galopa-dos corcheas-negra*, mientras que el compás No 5 mantiene la figuración: *silencio de corchea-tres corcheas*.

Ejemplo musical No 44, pág. 1, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Ejemplo musical No 45, pág. 5, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Aire de Danzante:

Mantiene un compás compuesto de 6/8 en el que presenta las siguientes figuraciones: compás 47: *negra ligada-corchea-negra ligada-corchea*, compás 56: *corchea-silencio de corchea-corchea-silencio de corchea*.

Ejemplo musical No 46, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Ejemplo musical No 47, pág. 9, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasacalle:

Mantiene un compás binario simple de 2/4, en la que la sección de violines II presentan una figuración de *silencio de corchea-corchea-silencio de corchea*, violín: *cuatro semicorcheas-cuatro semicorcheas* y viola: *corchea-silencio de corchea-corchea-silencio de corchea*.

Compás No 67.

Ejemplo musical No 48, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

La sección de violoncello y contrabajos comparten las mismas figuraciones, manteniendo las siguientes fórmulas rítmicas:

Sanjuanito:

Mantiene un compás binario simple de 2/4 con la figuración en los compases 7-8: *dos corcheas-corchea-galopa-dos corcheas-negra*, mientras que el compás No 31-32 mantiene la figuración: *dos corcheas-negra*.

Ejemplo musical No 49, pág. 1, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Ejemplo musical No 50, pág. 5, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Aire de Danzante:

Mantiene un compás compuesto de 6/8, en donde el violoncello presenta las siguientes figuraciones: compás 47: *negra ligada-corchea*, compás 56: *corchea, silencio de corchea, corchea-silencio de corchea*.

Ejemplo musical No 51, pág. 7, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Ejemplo musical No 52, pág. 9, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasacalle:

Presenta un compás binario simple de 2/4, en la que las dos secciones tienen una figuración imitativa: *negra-negra*. Compases 67-69.

Ejemplo musical No 53, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.2.5. Voces:

El segundo movimiento de la misa mantiene una letra en idioma español, utilizando la letra tradicional de Gloria en la liturgia católica. De acuerdo se desarrolla la pieza la letra va adecuándose al ritmo utilizado.

Sanjuanito:

Mantiene un compás binario simple 2/4, se presentan los compases 13-17.

Ejemplo musical No 54, pág. 3,4, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Aire de Danzante:

Mantiene un compás compuesto de 6/8, se presentan los compases 51-55.

Soprano
mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios

Alto
mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios

Tenor
8
Dios Rey ce-les-tial Dios

Bass
mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios mi Dios

Ejemplo musical No 55, pág. 8, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasacalle:

Mantiene un compás binario simple de 2/4, se presentan los compases 67-70. En la figuración se presenta el uso de *corchea con punto-semicorchea-dos corcheas*.

Soprano
Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to

Alto
Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to

Tenor
8
Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to

Bass
Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to Je - su - cris - to

Ejemplo musical No 56, pág. 10, Gloria, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

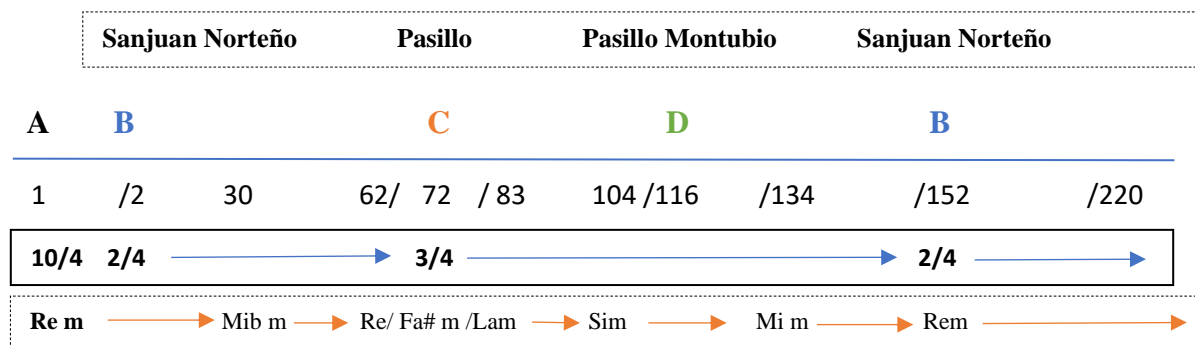
3.1.3. Misa Popular Ecuatoriana: III Credo

Tabla 10.
Análisis general Credo

| Ordinario litúrgico: | Credo |
|----------------------|---|
| Ritmo Tradicional: | Sanjuan Norteño, Pasillo, Pasillo Montubio |
| Compás: | 10/4, 2/4, 3/4 |
| Tonalidad: | Re menor |
| Idioma: | Español |
| Instrumentos: | |
| Vientos: | Flauta, Oboe, Clarinete Bb, Fagot, Corno, Trombón |
| Percusión: | Timbal |
| Cuerdas: | Violín primero, Violín segundo, Viola, Violoncello, Contrabajo |
| Voces: | Soprano, Alto, Tenor, Bajo |
| Análisis General | El tercer movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana Credo, empieza con un preludeo en compás de 10/4 que da paso al ritmo de Sanjuan Norteño 2/4, utilizando también ritmo de Pasillo y Pasillo Montubio 3/4. Forma A-B-C-D-B, variaciones de compás a 3/4 y 2/4. |

Fuente: Análisis Referencial realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, III Credo*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.1.3.1. Análisis Lineal



3.1.3.2. Vientos:

Sanjuan Norteño:

En la sección de vientos referentes al Sanjuan Norteño se encuentran las siguientes fórmulas rítmicas, entre las que los instrumentos de viento solistas se encuentran la flauta, oboe, clarinete y fagot, manteniendo un compás binario simple de 2/4.

Figuración: compás 2-3: *dos corcheas-galopa-dos corcheas-negra*.



Ejemplo musical No 57, pág. 2, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Figuración: compás 6-7: *dos corcheas-galopa-dos corcheas-negra*.



Ejemplo musical No 58, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Figuración: compás 31-32: *silencio de negra-silencio de corchea-dos semicorcheas-corchea-negra-dos corcheas*.



Ejemplo musical No 59, pág. 6, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

En la sección de clarinete y fagot muestra en compás binario simple de 2/4 la fórmula rítmica: *galopa inversa-galopa inversa*, compases 6-7.

Ejemplo musical No 60, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasillo:

En la sección de vientos en cuanto al pasillo Aizaga utiliza un compás ternario simple de 3/4, el fagot lleva el patrón rítmico base en toda la obra, mientras que las secciones restantes de vientos entran solo en pequeñas frases con acompañamientos simples en figuras negras.

Compases 73-74, fórmula rítmica: *dos corcheas-silencio de corchea-corchea-negra.*

Ejemplo musical No 61, pág. 12, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasillo Montubio:

El pasillo montubio mantiene un compás ternario simple de 3/4, en las que destacan las líneas de la flauta con pequeños solos sobre la melodía, mientras que las secciones como clarinete, fagot, trombón se mantienen con la base principal.

Compás 120, figuración: *dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas- silencio de corcheas.*

Ejemplo musical No 62, pág.18, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 120, figuración: *silencio de corchea-corchea-dos corcheas-negra*.



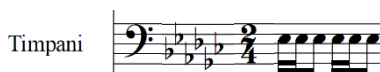
Ejemplo musical No 63, pág. 12, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.3.3. Percusión:

Sanjuan Norteño:

En la sección de percusión en cuanto al sanjuan norteño en el Credo utiliza dos fórmulas rítmicas, las cuales aparecen de manera aleatoria en la obra para dar realce a los acentos.

Compás 30, figuración: *galopa inversa-galopa inversa*.



Ejemplo musical No 64, pág. 6, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases 12-13, figuración: *negra-negra/negra-silencio de negra*.



Ejemplo musical No 65, pág. 4, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

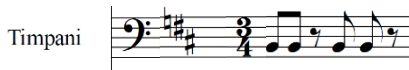
Pasillo:

El maestro Aizaga no utiliza la línea de percusión este movimiento.

Pasillo Montubio:

La línea de percusión en el pasillo montubio mantiene un patrón rítmico constante, el cual continua hasta el final del movimiento.

Compás 116, figuración: *dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas- silencio de corcheas*.



Ejemplo musical No 66, pág. 17, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.3.4. Cuerdas:

La sección de cuerdas para el Credo se ve dividida en los siguientes ritmos propuestos por el maestro Claudio Aizaga:

Sanjuan Norteño:

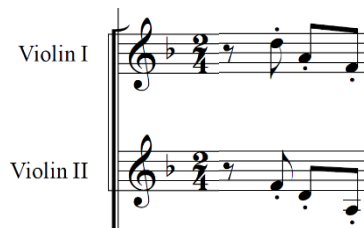
La sección de cuerdas conformada por dos secciones de violines I, II, violas, violoncello y contrabajos comparten en el sanjuán norteño las siguientes fórmulas rítmicas:

Compás 5, figuración: *dos corcheas-negra*



Ejemplo musical No 67, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 6, figuración: *silencio de corchea-corchea-dos corcheas*



Ejemplo musical 68, pág. 3, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 62, figuración: *galopa inversa-galopa inversa*.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line, while the Violin II, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Ejemplo musical No 69, pág. 10, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasillo:

Se utiliza a las secciones de violines I, II y violas en un compás de 3/4, con la siguiente fórmula rítmica:

Compás 98, figuración: *dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas*.

The image shows a musical score for two violin parts: Violin I and Violin II. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter rest. The key signature has one sharp (F#). Both parts play the same rhythmic figure.

Ejemplo musical No 70, pág. 15, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasillo Montubio:

En el ritmo del pasillo montubio se utiliza el siguiente patrón rítmico el cual es utilizado por todas las secciones de cuerdas en determinados pasajes durante el movimiento:

Compás 134, figuración: *dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas*.

Ejemplo musical No 71, pág. 20, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.3.5. Voces:

Las voces utilizadas en el movimiento son: soprano, alto, tenor y bajo; en cuanto al idioma se usa el español con la traducción del Credo Niceno. La letra del credo va avanzando conforme se desarrolla la obra a través de los ritmos de Sanjuán Norteño, pasillo y pasillo montubio.

Sanjuan Norteño:

Mantiene un compás binario simple de 2/4, a letra del credo es usada en este ritmo hasta el verso: *“bajó del cielo y por obra del Espíritu Santo”*.

Compases 12-19

Ejemplo musical No 72, pág. 4, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasillo:

Mantiene un compás ternario simple de 3/4, a letra del credo es usada en este ritmo hasta el verso: “*padeció y fue sepultado*”. Presenta voces solistas de soprano y barítono.

Compases: 74-82



9

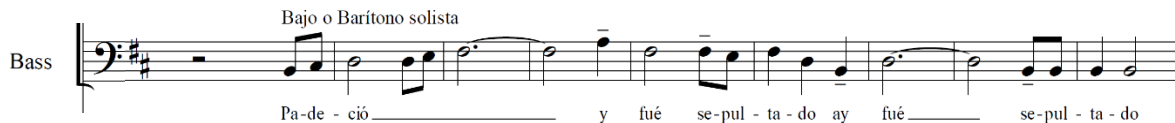
soprano solista

Seen-car - nó seen-car - nó, seen-car - nó _____ de Ma - ri - a, de Ma - ri - a la vir - gen,

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff.

Ejemplo musical No 73, pág. 12-13, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases: 105-113



Basso o Barítono solista

Bass

Pa-de - ción _____ y fué se-pul - ta - do ay fué _____ se-pul - ta - do

Detailed description: A musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff.

Ejemplo musical No 74, pág. 16-17, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Pasillo Montubio:

Mantiene un compás ternario simple de 3/4, a letra del credo es usada en este ritmo hasta el verso: “*su reino no tendrá fin*”. Al terminar con el ritmo de pasillo montubio la letra del credo prosigue, pero retomando el ritmo de sanjuán norteño hasta la finalización del movimiento.

Compases: 143-148



Soprano

Alto

Tenor

Bass

a vi - vos y muer - tos y su rei - no, no ten - drá - fin, _____

a vi - vos y muer - tos y su rei - no, no ten - drá - fin, _____

a vi - vos y muer - tos y su rei - no, no ten - drá - fin, _____

_____ a vi - vos y muer - tos y su rei - no, no ten - drá - fin, _____

Detailed description: Four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lyrics are written below each staff.

Ejemplo musical No 75, pág. 21-22, Credo, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.4. Misa Popular Ecuatoriana: IV Sanctus

Tabla 11.

Análisis general Sanctus

| Ordinario litúrgico: | Sanctus |
|----------------------|--|
| Ritmo Tradicional: | Yumbo |
| Compás: | 6/8 |
| Tonalidad: | Si menor |
| Idioma: | Español |
| Instrumentos: | |
| Vientos: | Flauta, Oboe, Clarinete Bb, Fagot |
| Percusión: | Timbal |
| Cuerdas: | Violín primero, Violín segundo, Viola, Violoncello, Contrabajo |
| Voces: | Soprano, Alto, Tenor, Bajo |
| Análisis General | El cuarto movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana Sanctus, empieza con un pequeño preludeo en compás de 6/8 que da paso al ritmo de Yumbo, no presenta cambios de compás o tonalidad. Forma A-B. |

Fuente: Análisis Referencial realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, IV Sanctus*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.1.4.1. Análisis Lineal



3.1.4.2. Vientos

La sección de vientos en el movimiento del Yumbo compás 6/8, toma un papel de refuerzo para el ritmo propio de ésta, el cual posee la sección de cuerdas, dando prioridad a los acentos rítmicos de la base del patrón principal, presentando las siguientes fórmulas rítmicas:

Compases: 20-21, figuración: *corchea-silencio de negra-corchea-silencio de negra*.



Ejemplo musical No 76, pág. 4, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Mientras que la flauta mantiene pequeños solos con el patrón rítmico principal del Yumbo.

Compases 1- 4, figuración: *corchea-negra-corchea-negra*.



Ejemplo musical No 77, pág. 2, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.4.3. Percusión

La sección de percusión mantiene un compás compuesto de 6/8, además patrones rítmicos que ayudan a reforzar el ritmo general, presentan las siguientes fórmulas rítmicas:

Compases 16-17, figuración: *dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea*.



Ejemplo musical No 78, pág. 3, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases 42-43, figuración: *corchea-negra-corchea-negra*.

Timpani



Ejemplo musical No 82, pág. 6, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.4.5. Voces

Las voces utilizadas en el movimiento son: soprano, alto, tenor y bajo; en cuanto al idioma se usa el español, presenta un compás compuesto de 6/8, mantiene las siguientes fórmulas rítmicas:

Compases 7-10

Soprano
San - to, San - to, San-to es el Se - ñor ____

Alto
San - to, San - to, San-to es el Se - ñor ____

Tenor
San - to, San - to, San-to es el Se - ñor ____

Bass
San - to, San - to, San-to es el Se - ñor ____

Ejemplo musical No 83, pág. 2-3, Sanctus, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.5. Misa Popular Ecuatoriana: V Agnus Dei

Tabla 12.

Análisis general Agnus Dei

| Ordinario litúrgico: | Agnus Dei |
|----------------------|---|
| Ritmo Tradicional: | Pasacalle |
| Compás: | 2/4, 6/8 |
| Tonalidad: | Do menor |
| Idioma: | Español |
| Instrumentos: | |
| Vientos: | Flauta, Oboe, Clarinete Bb, Fagot, Corno, Trombón |
| Percusión: | Timbal |
| Cuerdas: | Violín primero, Violín segundo, Viola, Violoncello, Contrabajo |
| Voces: | Soprano, Alto, Tenor, Bajo |
| Análisis General | El tercer movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana Agnus Dei en ritmo de pasacalle, mantiene un compás de 2/4. Forma A-B-A-C, variaciones de compás a 6/8. |

Fuente: Análisis Referencial realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, V Agnus Dei*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.1.5.1. Análisis lineal

| Pasacalle | | | | | |
|-----------|-------|------|-------|------|----|
| | A | B | A | C | |
| 1 | 11 | 19 | 29 | 37 | 66 |
| 2/4 | 6/8 | 2/4 | 6/8 | 2/4 | |
| Do m | Sib m | Do m | Sib m | Do m | |

3.1.5.2. Vientos

La sección de vientos en el quinto y último movimiento de la misa presenta una propuesta de acompañamiento de la melodía principal más que de partes solistas. Incluye cambios de compás de 2/4 y 6/8.

Compás 12, figuración: *silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas*.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Flute and the bottom staff is for Oboe. Both are in 6/8 time. The first measure of each staff contains a whole rest. The second measure contains two eighth notes, with the first note being a quarter rest followed by an eighth note, and the second note being a quarter rest followed by an eighth note.

Ejemplo musical No 84, pág. 3, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases 60-63, figuración: *dos corcheas, dos corcheas*.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Flute and the bottom staff is for Bassoon. Both are in 2/4 time. Each staff has four measures. The first three measures of each staff contain two eighth notes. The fourth measure of each staff contains a quarter note followed by a quarter rest.

Ejemplo musical No 85, pág. 9, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases 60-63, figuración: *silencio de corchea-corchea-silencio de corchea-corchea*.



The image shows one staff of musical notation for Oboe in 2/4 time. The staff has four measures. The first three measures each contain a quarter rest followed by an eighth note. The fourth measure contains a quarter note followed by a quarter rest.

Ejemplo musical No 86, pág. 9, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases 60-63, figuración: *corchea-silencio de corchea-corchea-silencio de corchea*.



The image shows one staff of musical notation for Clarinet in B in 2/4 time. The staff has four measures. The first three measures each contain an eighth note followed by a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note followed by a quarter rest.

Ejemplo musical No 87, pág. 9, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.5.3. Percusión

La línea de percusión aparece en el último compás del movimiento solo como cierre de la obra, sin ningún patrón rítmico.

3.1.5.4. Cuerdas

En la sección de cuerdas al igual que en la sección de vientos, cumplen un rol de acompañamiento, en el que el ritmo del pasacalle se ve complementado entre los diferentes instrumentos de cuerda, manteniendo las siguientes fórmulas rítmicas:

Compás 1 violines I-II, violas, figuración: *silencio de corchea-corchea-silencio de corchea-corchea*.

Compás 1, violoncellos, contrabajos, figuración: *corchea- silencio de corchea-corchea-silencio de corcheas*.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation for each instrument is as follows:

- Violin I:** Treble clef, notes G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Violin II:** Treble clef, notes G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Viola:** Alto clef, notes G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter).
- Violoncello:** Bass clef, notes G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter).
- Contrabass:** Bass clef, notes G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter).

Ejemplo musical No 88, pág. 2, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 12, figuración: *negra-corchea-negra-corchea*.

Musical score for measures 12 and 13. The score is for Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The Violin II part has a whole rest in measure 12 and a quarter note G4 in measure 13. The Viola part has a whole rest in measure 12 and a quarter note G3 in measure 13. The Violoncello part has a whole rest in measure 12 and a quarter note G2 in measure 13. The Contrabass part has a whole rest in measure 12 and a quarter note G1 in measure 13.

Ejemplo musical No 89, pág. 3, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compás 20, figuración: *negra-negra*.

Musical score for measures 20 and 21. The score is for Violoncello and Contrabass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The Violoncello part has a whole rest in measure 20 and a quarter note G2 in measure 21. The Contrabass part has a whole rest in measure 20 and a quarter note G1 in measure 21.

Ejemplo musical No 90, pág. 4, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.1.5.5. Voces

En la sección de las voces la forma coral queda relegada para la finalización del movimiento, mientras que en la obra se presenta dos voces solistas tenor (pregunta) y bajo (respuesta).

Compases 2-10

Musical score for the Tenor part, measures 2 through 10. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: Cor - de-ro, Cor-de - ri - to de Dios que qui-tas el pe - ca - do del mun - do.

Ejemplo musical No 91, pág. 2, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

Compases 13-15

Bass

ten pie - dad, ten pie - dad, ten pie - dad, de no - so - tros_ de no - so - tros

Ejemplo musical No 92, pág. 3, Agnus Dei, Misa Popular Ecuatoriana.
(Claudio Aizaga)

3.2. Análisis referencial del sincretismo entre los ritmos tradicionales del Ecuador en la Misa de Claudio Aizaga

El siguiente análisis presenta la comparación entre las características, semejanzas e igualdades a partir de los ritmos tradicionales ecuatorianos con los ritmos incluidos en la Misa Popular Ecuatoriana del maestro Claudio Aizaga.

Los ritmos propuestos por el maestro Aizaga presentan Yaraví, Sanjuanito, Aire de Danzante, Pasacalle, Sanjuan Norteño, Pasillo, Pasillo Montubio y Yumbo. Se usa como base los extractos (ejemplos musicales) obtenidos en el Análisis Referencial anterior de cada uno de los movimientos de la Misa Popular Ecuatoriana, con lo que se expone los patrones rítmicos, figuraciones, fórmulas rítmicas y sus variantes más sobresalientes de cada uno de los ritmos expuestos por el compositor.





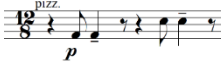


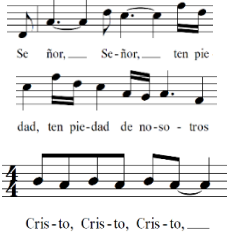
El análisis referencial del sincretismo mantiene dos partes para poder explicar la fusión o simbiosis entre el uso de los ritmos tradicionales ecuatorianos y el uso de la liturgia católica, la primera parte (Análisis Comparativo) presenta a nivel teórico musical el análisis de ritmos tradicionales y los usados por el compositor, y la segunda parte (Análisis Sacro-católico) con el que a partir de las nuevas reformas católicas del Concilio Vaticano II con las traducciones propias de cada orden litúrgico se realiza un análisis en cuanto al uso de la letra y del ambiente litúrgico que cada movimiento precisa para la celebración de la liturgia y poder apreciar así también de esta forma el contexto sacro católico.

Por lo que con la información obtenida acerca de cada uno de estos se presenta el siguiente análisis:

3.2.1. I Kyrie

El orden litúrgico del Kyrie en la Misa Popular Ecuatoriana presenta el ritmo de Yaraví en el que se pudo encontrar las siguientes figuraciones las cuales coinciden con el ritmo tradicional ecuatoriano presentando las siguientes similitudes:

Tabla 13.
Análisis comparativo Yaraví

| YARAVÍ | | | | | |
|--------------------------------------|----------------|---|---|--|---|
| | COMPÁS | FÓRMULA RÍTMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO | $\frac{6}{8}$ |  | <i>Negra-cuatro corcheas</i> | $\frac{3}{4}$ |  |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RÍTMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS | $\frac{12}{8}$ |  | <i>Negra con punto ligada-negra-corchea-negra con punto ligada-negra-silencio de corchea.</i> | $\frac{12}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{4}$ |  |
| CUERDAS | $\frac{12}{8}$ |  | <i>Silencio de negra-corchea-negra-silencio de corchea-silencio de negra-corchea-negra.</i> | $\frac{12}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{4}$ |  |
| VOCES | $\frac{12}{8}$ |  | <i>Negra con punto ligada-negra-corchea-negra con punto ligada-tres corcheas.</i> | $\frac{12}{8}$ $\frac{4}{4}$ |  |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, I Kyrie*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.2.1.1. Análisis Comparativo

El ritmo de yaraví tradicional ecuatoriano con un compás de 6/8 presenta una figuración de negra y cuatro corcheas (Godoy, 2012, pág. 197), mientras que en la Misa del maestro Aizaga mantiene un compás de 12/8 con cambios de compás a 6/8 y 4/4; si bien la métrica varía por el cambio de compases, Aizaga respeta los acentos característicos del Yaraví, lo cual proporciona el mismo carácter del yaraví tradicional.

También se encuentra dentro de la misa las variaciones propias del yaraví ecuatoriano, siendo estas el yaraví indígena y el yaraví criollo. El yaraví indígena se encuentra en la mayoría del movimiento del Kyrie en la Misa Popular Ecuatoriana utilizando la tradicional figuración: *negra-cuatro corcheas, negra-dos corcheas-negra*, mientras que el yaraví criollo tradicional de 3/4 se muestra en los cambios de compases, Aizaga utiliza esta variación, pero en compás de 4/4 debido al uso anterior del compás de 12/8, presentando la figuración: *negra-negra-blanca*.

En cuanto a la tonalidad utilizada en la Misa Popular Ecuatoriana es Re menor, la cual armónicamente evoca a la tristeza, ruego, súplica la cual también coincide con el carácter propio del Kyrie, respetando también la forma del Yaraví ecuatoriano con el uso de una tonalidad menor.

El kyrie del compositor Aizaga al mantener un formato sinfónico autoriza para que cada uno de los instrumentos empleados (vientos, cuerdas, voces) compartan el uso del característico ritmo de Yaraví, dando a las demás secciones un papel de acompañamiento entre los que se puede encontrar pequeños solos a través del desarrollo de la obra, siendo ejecutada en partes solistas en los instrumentos como flauta, voces, etc.

La sección de los vientos puede dividirse en dos bloques en las que flauta, oboe y clarinete las cuales actúan de manera rítmica imitativa, con solos de flauta, siendo las que llevan el ritmo principal del yaraví, mientras que corno y trombón aparecen en los cambios de compases haciendo uso de las variaciones rítmicas propias del yaraví el cual suele ser a $\frac{3}{4}$ (yaraví criollo),

pero por el uso de un compás compuesto de 12/8 cambia a 4/4 con figuración de negra-negra-blanca.

En cuanto a la sección de cuerdas proceden de igual forma que la sección de vientos dividiéndose en dos grupos, violines I, violines II y violas presentan el patrón rítmico de corchea-negra, mientras que violoncellos y contrabajos presentan variaciones del ritmo principal siendo negra ligada-corchea, con lo que se mantiene dentro del carácter del yaraví tradicional. Hace uso también del tradicional Yaraví criollo con el uso de compás de 4/4.

La sección de voces se presenta de manera coral a cuatro voces, soprano, contralto, tenor y bajo en el que todas las voces se dan de manera rítmica imitativa, la figuración utilizada corchea-negra con punto ligada, hace cambios de compases a 4/4 con uso de dos corcheas-dos corcheas, respetando los tiempos fuertes del yaraví.

Con todos estos antecedentes se muestra que el compositor hace uso de la mayor parte de características tradicionales del Yaraví, respetando desde el ritmo base y sus variaciones, proporciona además proporciona un carácter más sutil y estilizado al presentarse en un formato sinfónico, manteniéndose dentro del contexto solemne y litúrgico católico.

3.2.1.2. Análisis contexto sacro-católico

El idioma empleado en la Misa Popular Ecuatoriana es el español, el cual es permitido de acuerdo las reformas de la liturgia a partir del Concilio Vaticano II, coincidiendo completamente con la traducción de los textos para la liturgia otorgados por la Iglesia Católica, en este caso se utiliza la traducción de la letra en griego del Kyrie siendo esta: *Señor ten piedad, Cristo ten piedad.*

El uso del ritmo de Yaraví para el orden litúrgico del Kyrie proporciona el sentido de alabanza que este requiere como parte del contexto sacro católico, evocando a la alabanza y piedad, en el que el Yaraví posee y es emblema de la música ecuatoriana característico para expresar gran tristeza, manteniendo un contexto sentimental de desconsuelo y ruego, como por ejemplo la

letra del conocido Yaraví Puñales del compositor Ulpiano Benítez, en la que expresa su descontento hacia el sufrimiento que se afronta en la vida.

El uso de la letra *Señor ten piedad, Cristo ten piedad* también es acoplado con los sentimientos que debe generar un ambiente de oración, con lo que el compositor mantiene en cuenta esto de acuerdo al uso de tonalidades menores para generar el sentimiento adecuado a la obra.

Con todos estos antecedentes y de acuerdo al Concilio Vaticano II, el movimiento de Kyrie dentro de la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Claudio Aizaga respeta a cabalidad el contexto sacro-católico.

3.2.2. II Gloria

El orden litúrgico Gloria, en la Misa Popular Ecuatoriana presenta los ritmos de Sanjuanito, Aire de Danzante y Pasacalle en los que se pudo encontrar las siguientes figuraciones las cuales coinciden con los ritmos tradicionales ecuatorianos citados, presentando las siguientes similitudes:

Tabla 14.














Análisis comparativo Sanjuanito

| SANJUANITO | | | | | |
|--------------------------------------|--------|-----------------------------------|--|---------------------|---|
| | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO | | | <i>Dos corcheas-galopa-dos corcheas-negra</i> | | |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS | | | <i>Silencio de corchea-corchea-silencio de corchea-corchea</i> | | |
| PERCUSIÓN | | | <i>Negra-negra-blanca</i> | | |
| CUERDAS | | | <i>Dos corcheas-galopa-dos corcheas-negra</i> | | |
| VOCES | | glo-ria a Dios en el cie - lo | <i>Dos corcheas-cuartina/negra-negra</i> | | glo - ria cie-lo te a-do - ra - mos y |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, II Gloria*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

Tabla 15.

Análisis comparativo Aire de Danzante

| AIRE DE DANZANTE | | | | | |
|-------------------------------|---|---|--|---|---|
| | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO |  |  | <i>Negra-corchea-negra-corchea</i> |  |  |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS |  |  | <i>Negra-corchea-negra-corchea</i> | |  |
| PERCUSIÓN |  | | NO PRESENTA PERCUSIÓN | | |
| CUERDAS |  |  | <i>Negra ligada-corchea-negra ligada-corchea</i> | |  |
| VOCES |  |  | <i>Negra-corchea-negra-corchea</i> | | |

Dios mi Dios mi Dios

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, II Gloria*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

Tabla 16.
Análisis comparativo Pasacalle

| PASACALLE | | | | | |
|--------------------------------------|--------|-------------------------|---------------------------------------|---------------------|-------------------------|
| | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO | | | <i>Dos corcheas- dos corcheas</i> | | |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS | | | <i>Negra-negra</i> | | |
| PERCUSIÓN | | | <i>Negra-negra</i> | | |
| CUERDAS | | | <i>Negra-negra</i> | | |
| VOCES | | Je - su - cris - to | <i>Dos corcheas- dos corcheas</i> | | Je - su - cris - to |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, II Gloria*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.2.2.1. Análisis Comparativo

El segundo movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana hace uso de tres ritmos tradicionales ecuatorianos siendo estos:

Sanjuanito:

El ritmo popular ecuatoriano de Sanjuanito presenta un compás binario simple de 2/4 con una fórmula rítmica de dos corcheas - galopa - dos corcheas – negra (Godoy, 2012, pág. 209), en la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Aizaga presenta de manera exacta la fórmula rítmica y compás del ritmo tradicional mencionado.

En este movimiento la fórmula rítmica es llevada por la sección de cuerdas, las que funcionan como base rítmica del Sanjuanito, a su vez la sección de cuerdas presenta variaciones del ritmo principal con los que realza los tiempos fuertes y el ritmo base, siendo este un Sanjuanito mestizo tradicional.

En la sección de vientos el ritmo de Sanjuanito no se presenta de manera principal como en la sección de cuerdas, sino que es utilizada como acompañamiento y refuerzo para la línea de voces, además presenta adornos por parte de la flauta, la que lleva un papel importante dentro del acompañamiento proporcionando un realce del ritmo otorgando un aire de sanjuanito con un formato más estilizado gracias al formato sinfónico empleado por el compositor.

La percusión presentada es la percusión base tradicional que se utiliza en el acompañamiento de sanjuanito, manteniendo una figuración de negra-negra-blanca, apoyando con acentos en los tiempos uno y dos del compás, además por su formato sinfónico respeta mucho los acentos debido al uso también del timbal, que es el instrumento de percusión utilizado para el movimiento coincidiendo con el formato del Sanjuanito indígena: negra- negra- dos corcheas-negra.

En la sección de las voces, estas utilizan un formato coral imitativo con el uso de figuras entre corcheas y negras, complementándose con las demás secciones de instrumentos antes expuestas.

Con todos estos antecedentes se muestra que el compositor hace uso de la mayor parte de características tradicionales del Sanjuanito, respetando desde el ritmo base y sus variaciones como es el caso del Sanjuanito indígena, otorgando una simbiosis entre este y el Sanjuanito Mestizo, además proporciona un carácter más sutil y estilizado al presentarse en un formato sinfónico, manteniéndose dentro del contexto solemne y litúrgico católico.

Aire de Danzante:

El ritmo tradicional ecuatoriano Aire de Danzante presenta un compás compuesto de 6/8 con una figuración de negra-corchea-negra-corchea (danzante indígena) (Wong, 2013, pág. 231), también puede presentar variantes a compás binario simple de 2/4 con una figuración de negra-negra-dos corcheas- negra, en cuanto a la Misa Popular Ecuatoriana mantiene en todo el movimiento el tradicional Aire de Danzante con un compás de 6/8 y la figuración de danzante indígena.

La sección de vientos presenta pequeños extractos del ritmo, con adornos y arreglos solistas por parte de los instrumentos flauta, oboe y clarinete, pero manteniendo la figuración tradicional a través de todo el movimiento.

La línea de cuerdas se desarrolla de manera imitativa y se presenta como base del Aire de danzante, manteniendo la fórmula rítmica toda la obra.

Con todos estos antecedentes, el ritmo utilizado por el maestro Aizaga en la obra cumple con todas las generalidades del ritmo tradicional de Danzante.

Pasacalle:

El ritmo tradicional de Pasacalle presenta un compás binario simple de 2/4 y una figuración de dos corcheas-dos corcheas (Mullo Sandoval, 2009, pág. 59), mientras que en la Misa Popular Ecuatoriana el compositor presenta así mismo un compás de 2/4 en toda la obra, sin variaciones, por otra parte, en cuanto a la fórmula rítmica hace uso de variaciones sobre la figuración propia del ritmo.

La línea de vientos hace uso de una de las variantes utilizadas por el compositor, siendo su base rítmica: negra-negra, en las que la flauta mantiene los adornos mientras que las demás líneas de la sección de viento sirven como base al ritmo principal.

La línea de la percusión a cargo de timbales refuerza la línea rítmica de la sección de vientos con la figuración negra-negra, hace uso de adornos como trémolos.

En la sección de cuerdas se observa en conjunto la formación de la fórmula rítmica propia del Pasacalle, en la que la sección de violín II y viola mantienen una fórmula rítmica de silencio de corchea- corchea y violoncellos y contrabajos mantiene la figuración negra-negra; si bien no presentan de forma completa cada sección la fórmula rítmica, en conjunto forman el ritmo principal.

Las voces son las que mantiene el ritmo principal del Pasacalle con el uso de dos corcheas-dos corcheas, además del uso de acentos sobre los tiempos fuertes del compás.

Con todos estos antecedentes, el ritmo utilizado por el maestro Aizaga en la obra cumple con todas las generalidades del ritmo tradicional de Pasacalle, sin olvidar que al ser una obra de formato sinfónico provee entre el uso de los instrumentos el ambiente que forma de manera general el ritmo propio del Pasacalle tradicional ecuatoriano.

3.2.2.2. Análisis Sacro-católico

El idioma empleado en la Misa Popular Ecuatoriana es el español, el cual es permitido de acuerdo a las nuevas reformas de la liturgia a partir del Concilio Vaticano II, coincidiendo de esta manera completamente con la traducción de los textos para la liturgia otorgados por la Iglesia Católica, en este caso se utiliza la traducción de la letra del orden litúrgico Gloria.

“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 bendecimos, 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 nuestras súplicas, Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros, porque solo Tú eres Santo, solo Tú, Señor, solo Tú, Altísimo Jesucristo, con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre. Amén”

De acuerdo a la Iglesia Católica el Gloria mantiene un formato de Himno (Infovaticana, 2013), el cual es respetado por el maestro Aizaga a lo largo de la obra, otorgándole la solemnidad que a este refiere, haciendo uso de ritmos tradicionales ecuatorianos que evocan e imitan el mismo sentimiento que propone la letra usada, un claro ejemplo es el uso del ritmo Aire de Danzante, con lo cual el compositor llama a la exaltación y adoración. Para dar realce a este sentimiento refuerza ajustando el Aire de Danzante con la letra: *...Dios Padre Todopoderoso. Señor Hijo Único, Jesucristo.*”

El uso de la letra también es acoplado con los sentimientos de invocación como, por ejemplo: *...ten piedad de nosotros*” y reclamo *...atiende nuestras súplicas*” con lo que el compositor mantiene en cuenta esto de acuerdo al uso de tonalidades menores para generar el sentimiento adecuado.

Con todos estos antecedentes y de acuerdo al Concilio Vaticano II, el movimiento de Gloria dentro de la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Claudio Aizaga respeta a cabalidad el contexto sacro-católico.

3.2.3. III Credo

El orden litúrgico Credo, en la Misa Popular Ecuatoriana presenta los ritmos de Sanjuan Norteño, Pasillo y Pasillo Montubio, en los que se pudo encontrar las siguientes figuraciones las cuales coinciden con los ritmos tradicionales ecuatorianos citados, presentando las siguientes similitudes:

Tabla 17.

Análisis comparativo Sanjuan Norteño

| SANJUAN NORTEÑO | | | | | |
|--------------------------------------|--------|------------------------|---|---------------------|---|
| | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO | | | <i>Dos corcheas-galopa-dos corcheas-negra</i> | | |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS | | | <i>Dos corcheas-galopa-dos corcheas-negra</i> | | |
| PERCUSIÓN | | | <i>Negra-negra-negra</i> | | |
| CUERDAS | | | <i>Dos corcheas-negra</i> | | |
| VOCES | | ro - so, cre - a - | <i>Corchea-negra-dos semicorcheas</i> | | Pa-dre, Pa-dre, Pa-dre, To-do-po-de - ro-so, cre-a - |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, III Credo*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

Tabla 18.
Análisis comparativo Pasillo

| PASILLO | | | | | |
|-------------------------------|--------|---|--|---------------------|---|
| | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO | | | <i>Dos corcheas-silencio de corchea-corchea-negra</i> | | |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS | | | <i>Dos corcheas-silencio de corchea-corchea-negra</i> | | |
| PERCUSIÓN | | | NO PRESENTA PERCUSIÓN | | |
| CUERDAS | | | <i>Dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea</i> | | |
| VOCES | | soprano solista Seen-car - nó seen-car | <i>Dos corcheas-blanca-dos corcheas</i> | | de Ma - ri - a, se-pul - ta - do |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, III Credo*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

Tabla 19.

Análisis comparativo Pasillo Montubio

| PASILLO MONTUBIO | | | | | |
|--------------------------------------|--------|------------------|--|---------------------|--|
| | COMPÁS | FÓRMULA RÍTMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO | | | <i>Dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea</i> | | |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RÍTMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS | | | <i>Dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea</i> | | |
| PERCUSIÓN | | | <i>Dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea</i> | | |
| CUERDAS | | | <i>Dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea</i> | | |
| VOCES | | - fin, _____ | <i>Negra con punto-tres corcheas</i> | | rei - no, no ten-drá vi - vos y |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, III Credo*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.2.3.1. Análisis Comparativo

El segundo movimiento de la Misa Popular Ecuatoriana hace uso de tres ritmos tradicionales ecuatorianos siendo estos:

Sanjuan Norteño:

El ritmo popular ecuatoriano de Sanjuan Norteño presenta un compás binario simple de 2/4 con una fórmula rítmica de dos corcheas - galopa - dos corcheas – negra (Mullo Sandoval, 2009, págs. 89-90), en la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Aizaga presenta de manera exacta la fórmula rítmica y compás del ritmo tradicional mencionado.

La sección de vientos es la que presenta de manera exacta el uso del ritmo tradicional, siendo la flauta y el oboe los instrumentos sujetos a este, mientras que clarinete, trombón y fagot usan una de las variaciones del ritmo con una figuración por compás de galopa inversa-galopa inversa a modo de acompañamiento y refuerzo para la sección de las cuerdas quienes replican el mismo ritmo.

En la línea de percusión se encuentran pequeñas fórmulas rítmicas a modo de acompañamiento, siendo usado como refuerzo en partes exactas del movimiento.

En cuanto a las cuerdas presentan variadas formas rítmicas con figuraciones imitativas, no presentan la fórmula rítmica del ritmo tradicional, pero refuerzan los tiempos fuertes de este con figuraciones como dos corcheas-negra o silencio de corchea-tres corcheas, en el caso de violoncellos y bajos mantienen una rítmica base de acompañamiento entre las variaciones tradicionales del sanjuanito indígena siendo la figura negra la base con fórmulas rítmicas de negra-negra.

La sección de las voces presenta una forma coral imitativa entre soprano, altos y tenores con una fórmula rítmica variante, que si bien no proporcionan una fórmula rítmica específica presenta las características de canto propio del sanjuanito tradicional, se puede mencionar un

ejemplo del uso de estas variaciones rítmicas como en la canción tradicional ecuatoriana “Cantando como yo canto”.

Pasillo:

El ritmo tradicional de Pasillo presenta un compás simple de 3/4 y una figuración de dos corcheas- silencio de corchea-corchea-negra (Godoy, 2012, págs. 210-211), con variaciones (Pasillo Costeño) negra con punto-corchea-negra (Mullo Sandoval, 2015, págs. 82-83), mientras que en la Misa Popular Ecuatoriana el compositor presenta así mismo un compás de 3/4 en toda la obra, sin variaciones de este.

La sección de vientos es la que presenta de manera exacta el uso del ritmo tradicional, siendo el fagot el instrumento que lleva a base rítmica del Pasillo, mientras que oboe, clarinete y flauta, mantienen figuraciones que son usadas como acompañamiento usando por compás silencio de negra-negra-silencio de negra.

La línea de cuerdas presenta una fórmula rítmica de dos corcheas-silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea, siendo esta una variación del ritmo principal siendo imitativa entre violines, violas y violoncellos.

En cuanto a la línea de las voces se puede apreciar dos voces solistas, no presentan arreglos de manera coral, mantiene dos solos siendo este de soprano y bajo, siendo variaciones del ritmo principal coincidiendo con la métrica correspondiente al Pasillo, usando figuraciones como dos corcheas- blanca o dos corcheas- negra.

Pasillo Montubio:

El ritmo tradicional de Pasillo Montubio presenta un compás simple de 3/4 y una figuración de dos corcheas- silencio de corchea- dos corcheas-silencio de corchea, con variaciones (Pasillo Costeño) negra con punto-corchea-negra (Mullo Sandoval, 2015, págs. 82-83), mientras que en la Misa Popular Ecuatoriana el compositor presenta así mismo un compás de 3/4 en toda la obra, sin variaciones de este.

En la sección de vientos los instrumentos clarinete, fagot, trombón actúan de manera imitativa con el ritmo principal del pasillo montubio, mientras que flauta y oboe presentan una rítmica diferente coincidiendo con la variación del ritmo de Pasillo Costeño (negra con punto, corchea, negra) incluyendo el compositor en éstos también extractos de estilo solista para los dos instrumentos anteriormente mencionados.

La línea de percusión presentada por el uso de timbal mantiene la fórmula rítmica principal sin variaciones, sirviendo de base rítmica toda la obra.

La sección de cuerdas se puede dividir en dos grupos, en la que violas, violoncellos y contrabajos repiten el patrón rítmico principal de manera imitativa, mientras que violines I y II al igual que en la sección de vientos presentan una mezcla entre los ritmos de pasillo montubio y pasillo costeño.

Las voces en el movimiento del credo mantienen un patrón rítmico propio del pasillo costeño, utiliza además variaciones sobre este con figuraciones de negra con punto y tres corcheas reemplazando la figura negra tradicional por dos corcheas al final.

3.2.3.2. Análisis Sacro-católico

El idioma empleado en la Misa Popular Ecuatoriana es el español, el cual es permitido de acuerdo a las nuevas reformas de la liturgia a partir del Concilio Vaticano II, coincidiendo de esta manera completamente con la traducción de los textos para la liturgia ortorgados por la Iglesia Católica, en este caso se utiliza la traducción de la letra del orden litúrgico Credo.

“Creo en un solo Dios, Padre Todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible. Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre, por quien todo fue hecho; que por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación, bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre; y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio

Pilato; padeció y fue sepultado, y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre; y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin. Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que, con el Padre y el Hijo, recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas. Creo en la Iglesia, que es una santa, católica y apostólica. Confieso que hay un solo Bautismo para el perdón de los pecados. Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén”.

La letra del canto para el Credo utilizado por el compositor en la Misa Popular Ecuatoriana corresponde al Credo Niceno dado en los concilios de Nicea 325 d.C. y Constantinopla 381 d.C. el que se considera como el de mayor longitud.

En todo el movimiento el compositor respeta la declaratoria de fe impartida en la letra propia del credo, utilizando dinámicas para crear el ambiente necesario de exaltación y certeza, haciendo uso en gran parte de arreglos corales a cuatro voces para este propósito, se puede citar por ejemplo al usar los recursos mencionados en específicos tiempos del credo: *..Dios de luz*” (certeza) ritmo Sanjuan Norteño, *..su reino no tendrá fin*” (exaltación) ritmo Sanjuan Norteño, en otros casos hace uso de partes habladas para dar un énfasis más expresivo y doliente *..fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato*” (solemne) ritmo Pasillo.

El credo al mantener una longitud considerable en comparación a los demás movimientos, el maestro Aizaga propone así mismo uso de voces solistas, partes habladas y coros a cuatro voces.




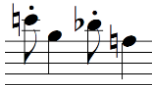








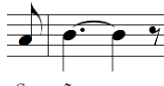

Con todos estos antecedentes y de acuerdo al Concilio Vaticano II, el movimiento de Credo dentro de la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Claudio Aizaga respeta a cabalidad el contexto sacro-católico.

3.2.4. IV Sanctus

El orden litúrgico Sanctus, en la Misa Popular Ecuatoriana presenta el ritmo de Yumbo, en el que se pudo encontrar las siguientes figuraciones las cuales coinciden con el ritmo tradicional ecuatoriano citado, presentando las siguientes similitudes:

Tabla 20.

Análisis comparativo Yumbo

| YUMBO | | | | | |
|--------------------------------------|---|---|---|---------------------|--|
| | COMPÁS | FÓRMULA RÍTMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO |  |  | <i>Corchea-negra-corchea-negra</i> | | |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RÍTMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS |  |  | <i>Corchea-negra-corchea-negra</i> | |  |
| PERCUSIÓN |  |  | <i>Corchea-negra-corchea-negra</i> | |  |
| CUERDAS |  |  | <i>Corchea-negra-corchea-negra</i> | |  |
| VOCES |  |  Se - ñor — | <i>Corchea-negra con punto ligada-negra-silencio de corchea</i> | |  San - to, |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, IV Sanctus*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.2.4.1 Análisis Comparativo

El ritmo popular ecuatoriano de Yumbo presenta un compás de 6/8 con una fórmula rítmica de corchea-negra-corchea-negra (Godoy, 2012, págs. 200-202), en la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Aizaga presenta de manera exacta la fórmula rítmica y compás del ritmo tradicional mencionado.

La sección de vientos se puede dividir en dos partes, siendo la primera el uso de la flauta como el instrumento que lleva el ritmo idéntico del Yumbo, mientras que los restantes: oboe, clarinete y fagot siguen una línea de acompañamiento el cual presenta una variación al ritmo corchea-silencio de negra-corchea-silencio de negra, lo que no precisa un cambio en la dinámica del Yumbo.

En cuanto a la línea de percusión llevada por timbales presenta más un acompañamiento que hace uso de la fórmula rítmica principal, con pequeñas variaciones como dos corcheas-silencio de corcheas-dos corcheas-silencio de corcheas, si bien no mantiene un patrón rítmico específico, refuerza el ritmo con acentos en las diferentes partes del movimiento.

La sección de cuerdas en cuanto a este movimiento es la encargada de ser la base rítmica del Yumbo, el que presenta la fórmula rítmica exacta y se mantiene presenta hasta el final, mantienen un patrón rítmico imitativo, se encuentran pequeñas variaciones del Yumbo como silencio de corchea-dos corcheas-silencio de corchea, otros en cambio silencio de corchea-negra-silencio de corchea, siendo estas usadas como finales de frase.

Presenta también un arreglo coral: soprano, contralto, tenor y bajo en todo el movimiento, en el que se puede apreciar el ritmo del yumbo en la métrica de la letra con el uso de corchea-negra ligada, esto coincide con el ritmo principal, manteniendo el carácter propio del ritmo de yumbo.

3.2.4.2. Análisis Sacro-católico

El idioma empleado en la Misa Popular Ecuatoriana es el español, el cual es permitido de acuerdo a las nuevas reformas de la liturgia a partir del Concilio Vaticano II, coincidiendo de

esta manera completamente con la traducción de los textos para la liturgia ortorgados por la Iglesia Católica, en este caso se utiliza la traducción de la letra del orden litúrgico Sanctus.

“Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios del Universo. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria. Hosanna en el cielo. Bendito el que viene en nombre del Señor. Hosanna en el cielo”.

El compositor respeta en todo el movimiento el uso de la lírica, con el que combina ritmo de yumbo, exalta sentimientos de vehemencia y aclamación por parte de los fieles (coro) quienes interpretan la obra. Hace uso del carácter del yumbo, dando énfasis a partes del texto mediante la repetición de estas como, por ejemplo: *...de tu gloria*”, la que se repite tres veces dentro de una misma frase.

Con todos estos antecedentes y de acuerdo al Concilio Vaticano II, el movimiento de Sanctus dentro de la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Claudio Aizaga respeta a cabalidad el contexto sacro-católico.

3.2.5. V Agnus Dei

El orden litúrgico Agnus Dei, en la Misa Popular Ecuatoriana presenta el ritmo de Pasacalle, en el que se pudo encontrar las siguientes figuraciones las cuales coinciden con el ritmo tradicional ecuatoriano citado, presentando las siguientes similitudes:

Tabla 21.

Análisis comparativo Pasacalle

| PASACALLE | | | | | |
|--------------------------------------|--------|--|----------------------------------|---------------------|----------------------|
| | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| RITMO TRADICIONAL ECUATORIANO | | | <i>Dos corcheas-dos corcheas</i> | | |
| MISA POPULAR ECUATORIANA | COMPÁS | FÓRMULA RITMICA | FIGURACIÓN | VARIACIÓN DE COMPÁS | VARIACIONES RÍTMICAS |
| VIENTOS | | | <i>Dos corcheas-dos corcheas</i> | | |
| PERCUSIÓN | | NO PRESENTA NINGÚN TIPO DE FÓRMULA RITMICA | | | |
| CUERDAS | | | <i>Dos corcheas-dos corcheas</i> | | |
| VOCES | | de-ro, Cor-de | <i>Dos corcheas-dos corcheas</i> | | |

Fuente: Análisis Comparativo realizado en base a la obra *Misa Popular Ecuatoriana, V Agnus Dei*, Claudio Aizaga. Elaboración propia.

3.2.5.1 Análisis Comparativo

El ritmo popular ecuatoriano de Pasacalle presenta un compás binario simple de 2/4 y una figuración de dos corcheas-dos corcheas (Mullo Sandoval, 2009, pág. 59), mientras que en la Misa Popular Ecuatoriana el compositor presenta así mismo un compás de 2/4 en toda la obra, con variaciones a compás compuesto de 6/8, por otra parte, en cuanto a la fórmula rítmica hace uso de variaciones sobre la figuración propia del ritmo.

La sección de vientos dentro del movimiento presenta el ritmo propio del pasacalle con el uso de dos corcheas-dos corcheas de manera compartida entre oboe, clarinete y de forma completa por flauta y fagot; mientras que en los cambios a compás compuesto de 6/8 aparece solo en partes específicas de la obra, en pequeñas fórmulas rítmicas que van de acuerdo al ritmo de pasacalle, usando figuraciones negra corchea-negra corchea.

La línea de percusión solo presenta su participación al final del movimiento como cierre de la obra.

La sección de cuerdas funciona como la base rítmica del pasacalle, presenta la formación del ritmo entre la unión de todas las cuerdas, siendo su división de la siguiente manera: violoncellos y contrabajos proponen el tiempo fuerte del ritmo con la figuración corchea-silencio de corchea-corchea-silencio de corchea, mientras que violín I, violín II y viola responden con la figuración: silencio de corchea-corchea-silencio de corchea-corchea, formando de esta manera el ritmo principal del pasacalle ecuatoriano.

Las voces presentan dos solos a lo largo del movimiento siendo estos para voces de tenores y bajos, los que mantienen el uso del ritmo principal del pasacalle, utilizando pequeños adornos con uso de figuras como tresillos y negra con punto.

3.2.5.2 Análisis Sacro-católico

El idioma empleado en la Misa Popular Ecuatoriana es el español, el cual es permitido de acuerdo a las nuevas reformas de la liturgia a partir del Concilio Vaticano II, coincidiendo de

esta manera completamente con la traducción de los textos para la liturgia ortorgados por la Iglesia Católica, en este caso se utiliza la traducción de la letra del orden litúrgico Agnus Dei.

“Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, danos la paz”.

El quinto y último movimiento de la liturgia es el canto del Agnus Dei, con el que el compositor mantiene el sentimiento de oración propio del orden litúrgico correspondiente, para esto hace uso de dos voces solistas tenor y bajo, además de esto utiliza una pequeña inserción coral para finalizar el canto como oración en el que presenta la letra ...*danos la paz*”.

Con todos estos antecedentes y de acuerdo al Concilio Vaticano II, el movimiento de Agnus Dei dentro de la Misa Popular Ecuatoriana del compositor Claudio Aizaga respeta a cabalidad el contexto sacro-católico.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

- Según la investigación realizada se puede establecer que los nuevos estamentos otorgados por la Iglesia Católica en el Concilio Vaticano II, los que fueron acatados en el país perteneciente en su mayoría a la cultura tradicional católica, posibilitó que trasciendan los ritmos tradicionales ecuatorianos dentro de la liturgia, naciendo el contexto de Música Sacra.
- La obra del compositor Claudio Aizaga en comparación con los ritmos propios nacidos del mestizaje y de culturas ancestrales, que marcaron el contexto e identidad musical del país, corresponden a cabalidad con los ritmos empleados en la Misa Popular Ecuatoriana, la misma que, con un formato sinfónico logra replicar e insertar las figuraciones rítmicas, forma, funciones tonales y dinámicas de manera exacta.
- La Misa Popular Ecuatoriana del compositor Claudio Aizaga, en conjunto con los recursos del contexto sacro-católico y el uso de ritmos tradicionales, coincide con el sincretismo musical para la liturgia de cada región expedido en el Concilio Vaticano II.
- Con la presente investigación se logra identificar cronológicamente las obras y compositores principales de música sacra en el país, además, valorar la importancia y dar el realce que se merece la Misa Popular Ecuatoriana del maestro Claudio Aizaga que rara vez es mencionada en el aspecto religioso y musical.
- Con este estudio se logra definir la relación que tiene una obra con el contexto musical sacro, que es una mínima parte de la cultura musical contemporánea, por lo que se recomienda realizar un análisis a otras obras sacras ecuatorianas que se encuentran de cierta forma olvidadas, rescatando la memoria musical, y de esta manera expandir el repertorio nacional, motivando además la creación de nuevas composiciones en el país.

- Se recomienda también dar el valor correspondiente a la música académica dentro de este contexto, siendo un ejemplo claro la Misa Popular Ecuatoriana del maestro Claudio Aizaga, obra que representa el enfoque musical formal en un formato sinfónico.
- El nombre otorgado a la obra “Misa Popular Ecuatoriana” por parte del maestro Claudio Aizaga, a pesar de hacer uso del término “popular”, se cataloga dentro de la música académica debido al formato sinfónico que posee, con lo que se deduce que el compositor hace referencia al uso de la palabra mencionada como un eco de símbolo y reconocimiento al prescindir de ritmos tradicionales ecuatorianos dentro de la misa, los cuales son patrimonio y emblema nacional.
- El análisis realizado demuestra que la obra en su totalidad pertenece a la nueva generación de música sacra, ya que cumple con el aspecto formal musical como con el contexto cultural religioso, siendo la Misa Popular Ecuatoriana del maestro Aizaga idónea para incorporarse como parte del repertorio nacional usado en las celebraciones litúrgicas del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bracero, A. (2018). *Punto Flotante*. Obtenido de <http://www.punto-flotante.com/ritmos-afroamericanos/>
- Bueno, J. (2008). *Música Ecuatoriana*. Obtenido de <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?MobileComment&post=8>
- Byer, G. (2019). *OCP*. Obtenido de <https://www.ocp.org/es-us/blog/entry/agnus-dei-lamb-of-god>
- Catholic, .. (2017). *Catholic.net*. Obtenido de <http://es.catholic.net/op/articulos/25245/cat/949/concilio-vaticano-ii-anos-1962-1965.html#modal>
- Celam, P. (2018). *Prensa Celam*. Obtenido de <http://prensacelam.org/2018/06/14/la-musica-sacra/>
- Clavijo, K. (2016). Los Arrullos. *Traversari, No. 3*, 14.
- Domínguez, J. L. (2013). *Música y Liturgia*. Obtenido de <https://musicaliturgia.wordpress.com/2013/12/07/eucaristia-y-musica-liturgica-9-liturgia-de-la-palabra-profesion-de-fe/>
- Domínguez, J. L. (2014). *Música y Liturgia*. Obtenido de <https://musicaliturgia.wordpress.com/2014/01/18/eucaristia-y-musica-liturgica-11-liturgia-eucaristica-santo/>
- Espinosa, A. (2017). *QuitoCultura*. Obtenido de <http://www.quitocultura.info/musica-sacra/>
- Fortescue, A. (1909). *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company.
- Garbini, L. (2009). *Breve historia de la música sacra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito.
- Godoy, M. (2014). La nación, el nacionalismo y la música nacional. *Casa de la Cultura Ecuatoriana, Benjamín Carrión*, 8-9.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomo II*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Infovaticana. (2013). *Infovaticana*. Obtenido de <https://infovaticana.com/2013/11/10/que-es-el-gloria/>
- La Hora. (2008). *La Hora*. Obtenido de <https://lahora.com.ec/noticia/749137/octogenario-mc3basico-recibir3a1-un-homenaje>

- Lovato, E. (2016). La bomba del Valle del Chota y Río Mira. *Traversari*, 41-42.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: La Tierra.
- Mullo Sandoval, J. (2015). *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas*. Quito: IPANC.
- Museo del Pasillo. (2018). *Museo del Pasillo*. Obtenido de <https://www.museodelpasillo.ec/aizaga-yerovi-claudio-adonias/>
- Museo del Pasillo. (2020). *Museo del Pasillo*. Obtenido de <https://www.museodelpasillo.ec/historia/>
- Negrón Hernández, L. R. (2020). *Puerto Rico en breve*. Obtenido de <http://www.preb.com/amen/kyrie.htm>
- Oxigenio. (2010). *Centro Afro-Ecuatoriano*. Obtenido de <http://centroafroecuadoriano.org.ec/site/index.php/m%C3%BAsica/20-musica-afroecuatoriana>
- Piña, B. (2016). *El Telégrafo*. Obtenido de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional/1/la-celebracion-catolica-del-corpus-christi-es-fruto-del-sincretismo-religioso>
- Sacrosanctum concilium. (1963). *Concilio Vaticano II*. Roma. Obtenido de http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
- Salvador Lara, J. (2001). *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- Stevenson, R. (1989). Música en Quito. En R. Stevenson, *La música en Quito* (págs. 172-194). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Vargas Holguín, H. (2016). *Aleteia*. Obtenido de <https://es.aleteia.org/2016/02/03/que-son-los-ciclos-liturgicos/>
- Wong, K. (2004). *La 'nacionalización' y 'rocolización' del pasillo ecuatoriano*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional, identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura.