

UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MUSICA

TEMA:

BOCETOS CONTEMPORANEOS SINFONICOS Y DE CAMARA: "Orígenes" y  
"Orgía de huesos"

AUTOR:

RODRIGO PALACIOS

TUTOR:

Prof. Jorge Triana

Tesina previa a la obtención del título de lic. en composición musical

2011

Dedico este trabajo a mi madre por la energía de amor inagotable que transmite, a mi padre, que no estando entre la materia de este mundo, me mira con los ojos del alma, a mis hermanos porque caminan como gigantes y a los compañeros de vida y arte...

**INDICE:**

**INTRODUCCIÓN** **Pág. 3**

**CAPITULO I**

ANALISIS MUSICAL DE LA PROPUESTA ENSAMBLE DE CUERDAS "ORIGENES" **Pág. 11**

ANALISIS MUSICAL DE LA PROPUESTA SINFONICA Y CORAL "ORGIA DE HUESOS" **Pág. 15**

**CAPITULO III****BOCETOS COMPOSITIVOS**

PARITURA DE ORIGENES. **Pag. 22**

PARTITURA DE ORGIA DE HUESOS **Pag. 30**

**ANEXOS:** disco compacto de audio (track1 Orígenes), (track 2, orgía de huesos)

## INTRODUCCION

Es importante reflexionar sobre las Corrientes culturales y pensamientos que mantienen un discurso de resistencia ante el sistema, por ejemplo culturas como los Incas y Mayas, que en su momento sostuvieron importantes culturas que se resisten a morir y tienen una influencia sobre los artistas nuevos. En la actualidad el pensamiento se ve reflejado en una impaciencia colectiva y una desesperación por volver a la calma espiritual, para eso se han universalizado modos de catarsis como el yoga, los temascales, los viajes a territorios inhóspitos y otros que, escapando del caos de las ciudades y las obligaciones, intentan desarrollar en el hombre actual un sentido de unidad espíritu-cuerpo, pero dado a la saturación del mundo en todos los aspectos, resultan insuficientes para contrarrestar este vendaval, creando inconscientemente un fracaso en el objetivo del encuentro con su ser interior. El tiempo en el mundo ya no nos pertenece, hemos entregado la vida al trabajo porque así es exigido, teniendo como dios implícito al dinero. En muy pocas comunidades se ve surgir el alimento de la tierra, y muchos ni siquiera dan cuenta del conocimiento y la paciencia necesaria para que llegue el pan a la mesa, por urgencia se tiene al medio para conseguir las monedas que hagan esto posible. El pensamiento del hombre antiguo con referencia al hombre moderno no ha cambiado según Jorge Salvador Lara, prevaleciendo la utopía de la inmortalidad, la trascendencia espiritualista, el apetito y la ambición; “apenas han variado la técnica y el conocimiento”<sup>1</sup> dice. No obstante, esos pocos pueblos que todavía esperan la lluvia y la época para la siembra, que saben que una semilla no se tira en el campo para volver solamente a cosechar el fruto, esos mismos que respiran aire y no polución, que tienen más de andino que de occidental son los que imponen la diferencia en este mundo marcado por la corrupción provocada por el afán materialista. La compasión y la ternura también son mercancía, así como también lo son el cuerpo y el perdón de sus excesos, a tanto ha llegado el mercantilismo que de este han brotado el olvido y la omisión del principio mismo de la vida; la tierra, los animales, el agua y el aire, están disponibles hasta agotar

---

<sup>1</sup> Lara, Jorge, LAS IDEAS SOCIALES EN LOS PUEBLOS ANTIGUOS, Editorial Casa de la cultura ecuatoriana, 1960, Quito

“stock”, para eso ya se están creando miles de mundos virtuales para suplir las necesidades del futuro, incluso otros más astutos planean viajes espaciales en busca de terrenos rebosantes de vida en donde puedan continuar su dominio, ya que la tierra se perfila a la autodestrucción, y no hace falta ir mas adelante en el tiempo para darse cuenta de esto, solo hay que estar despierto. El hombre actual sufre una confusión de identidades y una depresión por impotencia, desembocando en el desarraigo, que lo lleva con un orgullo necio, porque prefiere evitar la fatiga que resulta volver al inicio.

Pensar ante la decadencia de occidente, el consumismo y la devastación ecológica solamente reafirma la necesidad de cambio mundial y una reivindicación frente a la realidad desastrosa por la que atraviesa la tierra, ahora ya no son solo de los países “primermundistas” los que deben ponerse en orden natural sino todos los descendientes de estos, que quieranlo o no hacen de su paraíso una continuación de la tradición invasiva de sus progenitores. En los últimos años, muchas culturas decidieron ponerse en el plan no de combatir sino de cultivar su humanidad, animalidad y espiritualidad , y es gracias a estas que el planeta despierta la pasión de vivir, así sea que de esto se aprovechen en los documentales de National Geographic, en este caso divulgan lo poco que queda de limpio en nuestra tierra noble y compasiva. Está claro también que el hombre ha llevado su poder de discernimiento a los remotos lugares del universo, pero en su causa faltó a un principio básico de convivencia universal, que tal vez haga invalido el avance y la evolución de su conocimiento por el uso desmesurado de recursos que en ninguna parte dice que le pertenecen solo al hombre, y la tierra como un ser vivo, inteligente y orgánico tendrá la necesidad de expandir sus defensas para eliminar los parásitos dañinos, de alguna forma la especie humana, siendo un pestañeo de la historia del planeta, se otorga la potestad de recubrir cielo tierra y agua con su materia estéril, corremos por aquí y allá buscando una trascendencia a costa de todo, cuando lo que nos da vida queda relegado al plano del productivismo, ¡qué tristeza!, inventamos el entretenimiento vago para disimular la el paso aplastante de nuestros intereses, y sí, el cerebro es el órgano más desarrollado de todos los mamíferos, pero quizá la razón no nos alcanza

para entender lo que somos y lo que nos sostiene, por eso la música de esta época es persuasiva y también cursi, porque tratan de rescatar el amor en su concepción trillada y egoísta y distraen por un momento el miedo a la inminente destrucción que a cada paso provocamos. La inconsciencia humana, cada vez mas forrada de plástico extraído del corazón nuestra tierra madre es el Armagedón de nuestra era, por más que quiera generalizar no puedo evadir nombres como Jesús, Lao Tse, Hamurabi, Buda, hombres que enseñaron al hombre a desentrañar la bestia interior para que salga la sabiduría en forma de crisálida.

Por esto y por todo es que lo único que puede salir como ensayo descriptivo musical, es un encadenamiento de acordes que infringen leyes de armonía y poseen melodías que tratan de aparecer en medio de un tumulto de voces confusas, emulando las voces desaparecidas por gritarle las verdades a la supremacía del gobierno intransigente global. Por esto también la pentafonía de los andes añora su umbral de luz desplazada por la colonización torpe. Al final de un tema de los Sal y Mileto (Banda de Rock ecuatoriana) se escucha “de ti naci y a ti volveré alcohólico vientre amado”, o “todo va a estar bien, cuando los soberanos amos del norte, venga a decirnos como carajos debemos llevar la dignidad en nuestros bolsillos” refiriéndose al dominio estadounidense de la economía mundial, y quien sabe que es lo que hacen con el dinero y la tecnología que se obtiene gracias a él. Aquí solo cabe la palabra “cabree” por la visión quemimportista ante la verdad, en la descripción musical del mundo actual no hay más que choques sonoros y coros mixtos cantándole a la muerte, no como puerta de escape, sino como sublimación de la paz y del silencio absoluto, a la muerte que se alegra de no respirar este aire asqueroso lleno de eses fecales de la industria, a la sensatez de las tumbas frías y a lo inalcanzable que puede ser esto en la realidad humana, Por ello es importante, producir desde la estética y la música que conmueve y abre espacios de pensamiento, es el medio idóneo, por ser una expresión del pensamiento contemporáneo.

Si recordamos todos los pasados musicales que nos construyen como cultura, no podemos olvidar el legado occidental, que ha combinado la tradición con el

conocimiento para hacer trascender el sonido de su mundo, pero tampoco debemos omitir que América, particularmente en América del sur, también ha surgido de una combinación en este caso de culturas, en nuestra tierra se puede todavía evidenciar la supervivencia impalpable de la tradición en las lenguas ancestrales y la música vernácula, asimismo, por el proceso de mestizaje, nuestra tradición oral se ha trasladado por medio de la pluma al papel y ha llegado hasta nosotros como el relato escrito de el origen ancestral de nuestra cultura. Refiriéndose específicamente a la subjetividad de nuestros orígenes más profundos, Benjamín Carrión define a la cabeza del incario como un dios que estaba al alcance de su pueblo.

“El inca fue hijo del sol. Humanización de la divinidad benéfica y providente, que no obedeció al mismo sentido acercador del cristianismo, poniendo a Jesús con su perdonadora y comprendedora ternura, entre el terrible Jehová y los Hombres.”

Benjamín Carrión

La mayoría de personas en el mundo creemos en algo supremo, y la palabra más común para describir ese algo es “Dios”, muchas veces al día ponemos su nombre en labios o mente y recurrimos a su presencia ausente para aplacar la angustia, agradecer favores de su infinita bondad, o acceder a su incalculable poder por medio de peticiones. Nunca se ha comprobado que haya habido una respuesta de “eso” a lo que llamamos Dios, por más que meditemos acerca de su existencia, o que sostengamos largos debates, solo hay incontables dudas adheridas a su identidad. Hay quienes afirman sentir la presencia de Dios, algo difícil de probar, así mismo existe el amor, el odio, la ternura, la nostalgia, con la diferencia que en este tipo de sensaciones intervienen factores físicos que si se pueden probar, pero, ¿cómo describimos la influencia de Dios en la tierra? Sea cual fuere el nombre que le hayamos colocado nunca deja de estar en un plano subjetivo, Subjetividad es la palabra que se ajusta a lo impalpable de nuestra mente, por eso, muchas culturas han creado una serie de relatos tratando de hacer comprensible lo incomprensible, mitificando seres o fenómenos de este u otros

mundos, para crear una certidumbre colectiva. Conocemos las creencias de las civilizaciones antiguas por escritos y también por su literatura oral. Los mayas, en el Popol Vuh, describen a quienes dieron origen a su civilización. “Solo los Constructores, los Formadores, los Dominadores, los Poderosos del Cielo, los Procreadores, los Engendradores, estaban sobre el agua, luz esparcida”<sup>2</sup>. Hicieron a aquellos seres más parecidos a ellos, además dieron cuenta de que su pueblo es de origen divino dotándoles de sobrenaturalidad, seguramente su mitología parte de un hecho en concreto, tomado textualmente podría hasta pensarse en visitantes de otras partes del universo ¿no?. Estas creaciones que fueron contadas y también escritas, están llenas de poesía e imaginación, son de carácter épico, resuenan en la impasividad del tiempo creando una música eterna llena de imágenes y vibraciones cromáticas, están perfectamente materializables. La narrativa maya es tan solo una de las perspectivas de este llamado “El libro del consejo”. Hubieron relatos de otras culturas cercanas en tiempo y espacio a los mayas. Existe una deidad única que está a la vista de todos con tanto poder que genera vida por borbotones, es tiempo, luz, calor, vida, muerte, color, arquitecto y punto de fuga, vitamina y purificador; al cual nuestros antepasados de la región andina le construían templos, le realizaban ceremonias mágicas y le brindaban ofrendas, Benjamín Carrión describe la importancia del sol para los incas.

“Para este gran Intip-Raimy, preñado de augurios desconcertantes y tremendos, Huayna-Capac se ha revestido de toda la fastuosidad del incario, de todas las insignias sagradas, para así hallarse más cercano y más digno de escuchar las revelaciones de su padre el sol”<sup>3</sup>

La estrella suprema de nuestro sistema es fuente descomunal de energía, nos sostiene en su órbita a una distancia perfecta como para permitir que se desarrolle todo lo que conocemos, su grandiosidad podría cegar los débiles ojos terrestres, por esto el sol reúne todas las cualidades para ser Dios, el disco solar y la luna, que para los incas representaba el macho y la hembra eran dueños del tiempo para la cosmovisión inca.

---

<sup>2</sup> Anónimo, Popol Vuh, Libresa, Quito, 1995

<sup>3</sup> Carrión Benjamin, Atahuallpa, Cargraphics s.a, 10 ma ed., Quito, 2002



Existen varios documentos que describen el origen inca, pero hay una particularidad en uno de ellos, fue escrito por un descendiente de la realeza inca, Garcilazo de la Vega. En su libro titulado “Comentarios Reales de los Incas”, tras haber preguntado a su tío por parte materna ¿Quién fue el primero de nuestros incas?, él, cuenta el relato de estos seres mitológicos:

“Sabrás que en los siglos antiguos toda esta región de tierra que ves, eran unos grandes montes y breñales y las gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía, sin pueblo ni casa, sin cultivar ni sembrar la tierra, sin vestir ni cubrir sus carnes, porque no sabían labrar el algodón ni lana para hacer de vestir ”<sup>4</sup>

fue por estos motivos que el “Padre Sol” se apiadó de ellos y mandó dos de sus hijos. Aquellos seres mitológicos conocidos con los nombres de Manco Capac y Mama Ocllo, siendo hermanos y esposos, llegan con el mensaje directo del Padre Sol, para que adoctrinasen a los habitantes antiguos en el conocimiento proveniente de él.

Desde tiempos inmemorables el ser humano de varias maneras ha buscado el contacto con los seres que han trascendido la barrera de la vida; tanto la religión como las diferentes cosmovisiones y creencias acerca de la existencia han suscitado la idea de una continuación después de la materia; por ejemplo en el antiguo Egipto se creía que la vida estaba compuesta por varios elementos como el ka, un doble del cuerpo que no podía existir sin él y que acompañaba a los hombres durante y después de su vida, motivo por el cual los cadáveres eran embalsamados, así también los aztecas, creían que existían mundos alternos como el paraíso y el infierno, por eso sus muertos iban preparados, después de haber travesado un camino lleno de obstáculos, peleas, infortunios hasta conseguir la gracia del señor de los muertos, quien decidía su destino final. En el Ecuador nuestras culturas aborígenes también celebraban rituales funerarios, uno de ellos, pretendía proveer al difunto de toda clase de alimentos, objetos y ofrendas para que le acompañen en su nuevo viaje, parte de este ritual persiste

---

<sup>4</sup> De La Vega Garcilazo, Comentarios reales, Colección Rivadeneira, Madrid, 1963, pag 26.

hasta ahora y es celebrado como el “día de los difuntos”. Así como éstas, todas las culturas han tenido y tienen una especial relación con la muerte, que en la mayoría de los casos provoca una atmósfera oscura, mística y misteriosa, debido al desconocimiento y la ausencia de explicación del fenómeno llamado *muerte*, así como al desfase temporal y espacial que existe entre el mundo de los vivos y los muertos.

De los temas relacionados con la muerte, uno forma parte de los sueños utópicos del hombre, *la inmortalidad*, es decir la negación de la muerte o la prolongación eterna de la vida, si bien sabemos que esto es imposible en cuanto al cuerpo, no sabemos a ciencia cierta qué sucede con el espíritu; de todas formas la idea de inmortalidad ha rodeado siempre al hombre y una manera de conseguirla ha sido dejando legados materiales por medio de los cuales se los pueda recordar y renombrar, haciéndolos renacer; esto sucede por ejemplo con los *Nocturnos* de Chopin, cada vez que son escuchados e interpretados; con *El Quijote*, de Cervantes, cuando alguien se sumerge en sus páginas.

La idea de una existencia después de la muerte, de la inmortalidad como posible a través de la resurrección, son los motivos para la creación de mi obra, y que encontré leyendo por casualidad, un libro de Huilo Ruales, escritor caracterizado por tratar temas, personajes y escenarios marginales, cotidianos, oscuros y fascinantes, envueltos en un lenguaje casi siempre coloquial mezclado con un poco de ironía y humor. En el libro “*Pabellón B*” del cual saqué el poema para la realización de este trabajo, encontré muchos elementos que abordaban la muerte y la existencia del hombre, sin embargo el poema “*Todos los muertos cuando resucitan se comportan como niños*” supo captar mi atención y provocó que me identifique inmediatamente con su temática y forma, y me envolvió en una atmósfera oscura y tibia que sin saberlo, ya conocía:

**Todos los muertos cuando resucitan se comportan como niños**

*Yo también bajé del cielo a pie*

*Para cantar en los oídos blancos de los muertos.*

*Cómo olvidar su bostezo infantil, sus húmeros Irguiéndose.*

*Sus bocas de cenizas pregunto qué ocurrió*

*Desde qué altura rodaron a tanto oscuro Silencio.*

*Inconfundibles los muertos, todos infantiles*

*Avergonzados de las solapas raídas*

*Del cabello engominado con tierra perpetua.*

*Todos los muertos cuando resucitan se mueren de sed.*

*Sienten un anhelo concupiscente de jabón*

*De mucho agua caliente en la bañera*

*De un vaso de coñac escuchando a Mahler*

*II*

*Una fiesta de nunca acabar fue aquella resurrección*

*Aquel crepúsculo y de piedras y abrazos*

*Entre hermanos.*

*Iban y venían los muertos, famélicos, locos,*

*Cojos todavía, salpicados de sangre*

*En los pómulos,*

*Con sed. Una sed de resaca*

*De tanto comer tierra,*

*De tanto sollozar polvo y polvo.*

*A pie y compactos como una cordillera*

*Que decide encaminarse al mar,*

*Bajaron despertando con besos a los muertos*

*Más dormidos*

*Y a los vivos clavados en la falta de esperanza.*

*Los buitres huían como ratas*

*Los caballas se achicaban, se ovillaban*

*En sus placentas azules.*

*Las mariposas parpadeaban como violines*

*Desde el fondo de los libros.*

**ANÁLISIS DE LA SUITE PARA CUERDAS “ORIGENES”**

“En su artículo “antepasados de las Suite”, Salgado opina que la suite moderna no tiene que ajustarse a la suite barroca y puede estar constituida por “una concatenación de piezas vinculadas por nexo ideológico, en el que el numen del compositor puede desenvolverse con entera libertad concorde a su fantasía”<sup>5</sup>

**Esquema de la obra**

**I momento (crepúsculo matutino en el Titicaca) albazo**

**Intro - A - B - Est – puente – A1- B1**

Esta parte da inicio con el primer violín tocando en la introducción un acorde disuelto de quintas. (gráfico1)

1) Violin I *mf* *p*

2) *mf* *f*

3) *mf*

Inmediatamente es imitado por el resto de la orquesta con un compás de retraso y con una variación mínima (gráfico2), tras el calderón se expone el tema A, que como respuesta tiene la imitación del mismo tema(gráfico 3).

4) *mp* *mf*

5) *mf* *f* [pizz] [arco]

<sup>5</sup> Wong, Ketty, Luis Umberto Salgado, UN QUIJOTE DE LA MÚSICA, ed. Joge Pedro Vera, Quito, 2003

En el onceavo compás aparece *B*(gráfico 4) que contiene una pregunta y una respuesta, como nexos se establece una nueva intervención de la introducción pero con una variante instrumental y rítmica(gráfico 5) para por medio de un pequeño puente, en el que se incluye el material de la introducción, hacer un desarrollo de *A* con su consecuente *B*, pero esta vez con aumento de la maza orquestal y agregando elementos rítmicos

## II momento (Sangre Guerrera) yumbo

### Intro – A – A1 – Inter – Coda

6) *ff*

7)

Este segmento inicia con el contrabajo tocando el yumbo enérgicamente(gráfico 6) y la viola haciendo una nota larga seguida por una célula rítmica que se conjuga con el ritmo del contrabajo(gráfico 7), consecutivamente los violines imitan el movimiento de dicha célula, mientras que los bajos mantienen el yumbo hasta tener de nuevo viola con la célula rítmica, después de una breve pausa, el bajo sugiere una variación rítmica, semejante al albazo, para dar paso al tema *A*(gráfico 8) que tiene a su vez (a –b), Queda el ritmo yumbo en todas las cuerdas a manera de puente para re exponer *A* solo que esta vez en el acompañamiento se usa elementos de la introducción (célula rítmica y el yumbo), aparece la introducción y esta sirve para conectar con el solo de violín(gráfico 9), que está acompañado por el cello, dando así por terminada esta parte.

8)

9)

## III momento (Malos presagios) danzante

### A – B – A1 - C – A2 – B2 – Puente – A3 –coda

10)

11)

En este segmento de la obra expone el violín el tema A (gráfico 10) en la mitad del tema interviene el violín II haciendo un arpeggio descendente que avisa la entrada de B esta vez cantado por el Cello(gráfico 11), el violín expone nuevamente un fragmento del tema A con la diferencia que en consecuente propone el desarrollo de un nuevo tema C (gráfico 12), en este caso cantado por los primeros violines y soportado armónicamente por los bajos, a continuación aparece nuevamente A y B con algunas variantes melódicas. Un puente(gráfico 13) sirve de nexo para reexponer A con la orquesta completa, dando paso a la coda final en la cual aparecen elementos de la introducción del primer momento (gráfico 14).

Figure 12 shows a single staff with a melodic line starting at a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Figure 13 shows a four-staff orchestral score with dynamics ranging from *ff* to *mf*. Figure 14 shows a two-staff score with a melodic line and a supporting bass line.

#### IV momento (amanece otra vez) sanjuanito

##### Intro(a-b) –A(a-b) –inter(a-b)-B(a-b)- coda final

Figure 15 shows a single staff with a melodic line starting at a forte (*f*) dynamic. Figure 16 shows a single staff with a melodic line starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Figure 17 shows a single staff with a melodic line starting at a forte (*f*) dynamic.

La introducción en esta parte la toca el violín solo(gráfico 15), se suma el contrabajo haciendo un ritmo muy sencillo para dar paso al tema A(gráfico 16), que es tocado por el violín y acompañado por la orquesta con ritmo sanjuanito, el tema (A) está compuesto por dos frases, se presenta nuevamente el tema introductorio, solo que esta vez en la orquesta existen variaciones orquestales que anuncian la presentación de B(gráfico 17), se utiliza nuevamente el tema de la introducción para dar un final a la obra.

## ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA “ORGÍA DE HUESOS”

*“En un sentido amplio entendemos que la forma musical es la organización de una pieza de música. Esta organización es lo que logra que la obra sea unitaria (es decir, que de principio a fin sintamos que todo lo que suena es parte del mismo fenómeno) y orgánica (lo que significa que no hay nada en la obra que no cumpla un cometido lógico). En principio una obra musical de escasa calidad lo es siempre por un defecto de forma”.*<sup>6</sup>

Esquema de la obra.

Primer momento

Introducción / Pregunta / respuesta / respuesta conclusiva

Segundo momento

A (monotema) / puente al desarrollo / A1

Tercer momento.

1er periodo / 2do periodo / 3er periodo / 4 to periodo / 5to periodo / 6to periodo / 7mo periodo / 8vo periodo / 9no periodo

A / B / A / C / D / A / A1 / A2 / A3

A B / C D / A B / F G / A B / A B / A B / A B / A B

Orquesta / Orquesta / O. y coro / O. y coro / O. y coro / O y solista / O. y coro / O y solista / O. y coro

Cuarto momento

1er tema / 2do tema / sección conclusiva

(Pregunta - respuesta / (Pre - res -pre) (pregunta - res puesta -pregunta) / pregunta respuesta

Orquesta Orquesta / Coro Orquesta y Coro / coro y maderas solista y Orquesta

Quinto momento

(tema rítmico) Primer periodo / (tema rítmico) segundo periodo / (tema rítmico) / tercer periodo(tema rítmico) / cuarto periodo (final)

Pregunta y repuesta / pregunta y respuesta en canon / pregunta respuesta variación / pregunta respuesta reiterativa

Orquesta / orquesta / orquesta y coro / orquesta y coro

<sup>6</sup> [http://www.uam.es/personal\\_pdi/filoyletras/jsango/estructuras\\_musicales.htm](http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/jsango/estructuras_musicales.htm)

El **primer momento** de esta obra da comienzo con una frase de dos compases que tocan las trompas y las violas, estos motivos sugieren la pauta para el primer tema además que describen una parte de la escala sintética aplicada en la obra

Después de la aparición de una pequeña introducción varias notas aisladas forman motivos que servirán de soporte armónico, dichos motivos están difuminados en los vientos metal y en las cuerdas a lo largo del primer momento, luego se presenta una frase que encontrara una doble respuesta primero en las cuerdas y luego en las maderas, el acompañamiento rítmico lo conforman también dos pequeños núcleos temáticos de duración constante extraídos de la introducción.

Para el **segundo momento** hago uso del recurso monotemático el cual va a ir siendo develado paulatinamente hasta completar la estructura melódica del tema luego el mismo tema mediante una variación se convierte en un puente al desarrollo concluye con la exposición completa del mono tema.

En el **tercer momento** me valgo de un tema rítmico fijo, para ir desarrollando los temas melódicos, las melodías siempre van a estar caracterizadas por una mínima variación, ya sea rítmica, melódica o instrumental, el coro forma una estructura interna basada en el poema de Huilo Ruales. el mismo tema de inicio servirá para la conclusión de este pasaje.

El **cuarto momento** tiene una tres partes en las que en la primera la orquesta toca un tema aislado de la parte coral, en el tema segundo es el coro quien lo presenta y la orquesta quien lo vuelve a exponer, al final de esta parte agrego una sección que se le puede considerar como un tercer tema de dos periodos de duración que constituye la sección conclusiva de esta momento musical, cabe recalcar que cuando digo periodo me refiero a la yuxtaposición de frases y no al periodo de 8 compases como de la forma clásica.

Y el **quinto momento** está caracterizado por la aparición de un tema figurativo al inicio y entre frases que constituye el enlace entre los temas de esta sección en esta última parte la orquesta toca el primer tema, luego lo repite con una variación orquestal después del tema rítmico unificador el coro canta el segundo acompañado tema y la orquesta vuelve a tocar el tema de inicio, para la sección final de la obra hago una variación por expansión del la frase



inicial del quinto pasaje e inserto un último tema que consta de una pregunta y una respuesta reiterativa a la que se superpondrá el motivo de introducción de la obra

### **ANALISIS MELODICO ARMONICO.**

El modo que presento a continuación es el que está estructurando toda la conducción armónica y melódica de la obra.



La transposición de esta intervalica dio variedad y sirvió de nexo para la consecución de la obra.

Este modo fue desmembrado de tres acordes de cuartas superpuestas que siendo consonantes, ocasionan formaciones triádicas disonantes por la cercanía cromática de los acordes entre sí.



### **MOTIVOS Y FRASES FUNDAMENTALES DE LA OBRA**

En la introducción utilizo este motivo breve motivo



al cual después le siguen los



bronces realizando esta formación armónico rítmica

, al igual que las

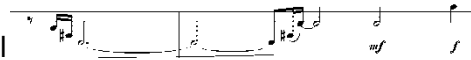
cuerdas solo que con un desfase de 1 tiempo, sobre soporte armónico interviene esta

pregunta melodía del primer tema.



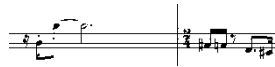
que la realiza el violín , la

respuesta la hacen los vientos metal



y la doble respuesta que la

realizan las maderas



y concluye el primer momento musical.



En el segundo pasaje utilizo esta melodía

la que ira apareciendo poco a poco una

vez el tema ha sido revelado agrego un do# superpuesto a este, sin cambio de registro para

ocasionar distintos intervalos choques e intencionales así



En el tercer segmento de la obra la melodía interactúa con este soporte armónico rítmico que esta

ejecutado por los contrabajos y los cellos. Después sobre este mismo soporte ingresa el coro



En las frases siguientes agrego un elemento de variación que tienen una construcción rítmica parecida, lo que varia es el texto y el formato coral. Para el final de este segmento al soporte armónico se le suman las trompas y la percusión al tiempo que el coro canta el tema de inicio.

En el cuarto pasaje se plantea un primer tema construido con el tipo de contrapunto instrumental

libre el cual va a ser reprisado pero con un cambio en la orquestación para dar paso al formato coral que canta otro fragmento de texto. El coro tiene un principio de alternancia en su construcción es decir las voces solas no significan nada.

... que... que... que...  
 ... que... que... que...  
 ... que... que... que...

Después este mismo fragmento va a ser interpretado por la orquesta y el coro canta pedazos pequeños del poema.

Esta sección concluye también con las voces femeninas interpretando un tema constituido en su mayor parte segundas menores

... que... que... que...  
 ... que... que... que...

Luego las voces masculinas cantan el tema conclusivo de este pasaje

... que... que... que...  
 ... que... que... que...

El fragmento final de la obra consta de los siguientes temas como principales

Construcción rítmica que estará al comienzo y en el intermedio

Y el tema desde el cual se va a dar las variaciones para la orquesta y el coro el que presento a continuación

El coro imita la frase y inserta otro pasaje del texto también realiza una variación imitando la rítmica invirtiendo el movimiento melódico

La ca- sa ha- bia en un cor- ra- lito  
de ca- sa ca- sa de ca- sa  
La ca- sa ha- bia en un cor- ra- lito

Después de realizar la variación de tema principal de este capítulo por extensión de valores el coro finaliza su exposición

La ca- sa ha- bia en un cor- ra- lito  
de ca- sa ca- sa de ca- sa

Simultáneamente la obra concluye con el siguiente motivo:

La ca- sa ha- bia en un cor- ra- lito

# Orígenes

suite

RODRIGO PALACIOS

Alegre  $\text{♩} = 120$

Musical score for the piece "Orígenes" by Rodrigo Palacios, suite. The score is in 6/8 time and begins with the tempo marking "Alegre" and a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems of staves, each containing parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The first system (measures 1-10) features dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *mf*. The second system (measures 11-20) includes markings like *mp*, *mf*, *f*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *pp*, and *p*. The third system (measures 21-30) shows dynamics including *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *ff*, *pizz*, *arco*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

2  
32

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mf*

Vc. *pizz* *arco*

Cb.

Impetuoso ♩ = 100

42

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *ff* *f* *mf* *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff*

51

Vln. I *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *f* *mf* *ff*

Cb. *fff* *ff*

59

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff*

Vla. *ff* *mf* *mp* *ff*

Vc. *ff* *f* *mf* *mp* *pizz*

Cb. *ff*

69

Vln. I *mf* *ff*

Vln. II *p* *mf* *ff* *f* *mf*

Vla. *f* *ff* *f* *mf*

Vc. *f* *mf* *ff*

Cb. *f* *ff*

78

Vln. I *mf* *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *mf*

Vc. *f* *ff* *mf*

Cb. *f* *ff* *f*

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of staves for string and woodwind instruments. The first system (measures 59-68) features Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system (measures 69-77) continues with the same instruments. The third system (measures 78-82) includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pizz* are used throughout to indicate volume and articulation. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



4  
88

danzante ♩ = 80

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

99

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

arco

pizz

109

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

119

Vln. I *f*

Vln. II *f* *mf* *f*

Vla. *f* *mf* *f*

Vc. *f* *arco*

Cb. *ff*

Detailed description: This system covers measures 119 to 128. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two flats. Violin I and Viola play melodic lines with accents and slurs, marked *f*. Violin II plays a similar line, marked *f* and *mf*. Violoncello and Contrabass play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f* and *ff*. A box labeled 'arco' is placed above the Cello staff in measure 125.

129

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *mf* *fff* *mf*

Vla. *ff* *mf* *pizz* *mf*

Vc. *ff* *mf* *fff*

Cb. *ff* *fff*

Detailed description: This system covers measures 129 to 138. The key signature remains two flats. Violin I and Violoncello play melodic lines, marked *ff*. Violin II plays a more active line, marked *ff*, *mf*, *fff*, and *mf*. Viola and Contrabass play rhythmic accompaniment, marked *ff* and *fff*. A box labeled 'pizz' is placed above the Viola staff in measure 132.

139

Vln. I *f*

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz*

Cb.

Detailed description: This system covers measures 139 to 148. The key signature changes to one flat. Violin I plays a melodic line, marked *f*. Violin II, Viola, and Contrabass have rests. Violoncello plays a rhythmic accompaniment, marked *pizz*. A 2/4 time signature change occurs at the beginning of measure 140.

151

Vln. I *mp* *pp* *mf*

Vln. II *mp* *pp* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *ff*

Cb. *mf*

164

Vln. I *arco* *f*

Vln. II *ff*

Vla. *ffco*

Vc. *ff* *arco*

Cb. *ff* *arco*

172

Vln. I *mf* *f* *mf*

Vln. II *mp*

Vla. *mf* *f* *mf* *f* *mp*

Vc. *mf* *f* *mf* *f* *mp*

Cb. *mf* *f* *mf* *f*

179

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mp* *f* *ff*  
*mf* *mf* *f* *ff*  
*mf* *f* *ff*  
*f* *ff*

185

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

pizz



# Orgía de huesos

Sinfónico coral

Música y adaptación  
Rodrigo Palacios.  
Texto: HuiloRuales

*Andante* ♩ = 40

This page contains a musical score for the piece "Orgía de huesos". The score is written for a symphonic choir and a full orchestra. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in E, Clarinet in B, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horns (1 and 2 parts), Trumpet in B, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Bass Tuba, Timpani, Campanas, Vibrafono, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass, Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The score is in common time (C) and features a tempo marking of "Andante" with a metronome marking of ♩ = 40. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *pp* and *ff*. There are also some performance instructions like "Divisi" and "12".

2

Picc. Fl. Ob. E. Cl. B. Cl. B. Cl. Bsn. C. Bsn. Hn. 1 Hn. 2 B. Tpt. Tbn. B. Tbn. Tuba B. Tba. D. S. Xyl. Vln. I Vln. II Vla. Vcl. Cb. Sop. CAlt. T. Bs.

ritmo ♩ = 120

12 Picc. - - - - -

Fl. - - - - -

Ob. - - - - -

E-Cl. - - - - -

B-Cl. - - - - -

B. Cl. - - - - -

Bsn. *mf* - - - - -

C. Bsn. *mf* - - - - -

12 Hn. 1 - - - - -

Hn. 2 - - - - -

12 D- Tpt. - - - - -

Tbn. *p* - - - - -

B. Tbn. *p* - - - - -

Tuba *p* - - - - -

B. Tba. - - - - -

12 D. S. - - - - -

12 Xyl. - - - - -

12 Vln. I - - - - -

Vln. II - - - - -

Vla. - - - - -

Vc. *mf* - - - - -

Cb. *mf* - - - - -

12 Sop. - - - - -

12 CAH. - - - - -

12 T. - - - - -

Bs. - - - - -



4

Picc  
Fl  
Ob.  
E-Cl.  
Bb-Cl.  
B-Cl.  
Bsn.  
C-Bn.  
Hn. 1  
Hn. 2  
B-Tpt.  
Tbn.  
B-Tbn.  
Tuba  
B-Tba.  
D. S.  
Xyl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.  
Sep.  
CAh.  
T.  
B.

Measures 17-20 are shown. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, E-Clarinet, Bb-Clarinet, B-Clarinet, Bassoon, C-Bassoon, Horn 1, Horn 2, B-Trombone, Tuba, B-Tuba, Drums, Xylophone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute part has a melodic line starting in measure 17. The Bassoon and C-Bassoon parts have a similar melodic line. The B-Tuba part has a rhythmic pattern. The Violin I and II parts have a melodic line. The Viola part has a melodic line. The Violoncello and Contrabass parts have a melodic line. The Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts are mostly silent.

This page of a musical score, numbered 34, contains 20 staves for various instruments and voices. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., E. Cl., B. Cl., B. Cl., Bsn., C. Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B. Tpt., Tbn., B. Tbn., Tuba, B. Tba., D. S., Xyl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cb., Sop., CAh., T., and Bs. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*), and articulation marks (e.g., accents, slurs). A rehearsal mark '26' is present at the beginning of the first staff. The music is arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass in the upper half and strings and voices in the lower half.

6

Moderato ♩ = 60

The musical score for page 35, rehearsal mark 6, is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., Es. Cl., B. Cl., B. Cl., Bsn., C. Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B. Tpt., Tbn., B. Tbn., Tuba, B. Tbn., D. S., Xyl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., Sop., CAlt., T., and Bs. The score begins with a rehearsal mark '6' and a tempo marking 'Moderato ♩ = 60'. The key signature has two sharps (F# and C#). The Piccolo part is mostly silent. The Flute part has a few notes in the final measure. The Oboe part has a melodic line starting in the second measure. The Clarinet and Bassoon parts have similar melodic lines. The Bassoon and Contrabassoon parts have a more active line. The Horns and Trumpets are mostly silent. The Trombones and Bass Trombone parts have a melodic line. The Drums part has a steady snare drum pattern. The Violins and Viola parts have a melodic line. The Violoncello and Contrabass parts have a melodic line. The Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts are mostly silent.

36

Picc. -

Fl. -

Ob. *f*

E♭ Cl. *f*

B♭ Cl. -

B. Cl. -

Bsn. -

C. Bn. -

Hn. 1 -

Hn. 2 -

B♭ Tpt. -

Tbn. -

B. Tbn. -

Tuba -

B. Tbn. -

D. S. -

Xyl. -

Vln. I -

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Sop. *f*  
pa... nan tar eksoi dai blaucodcloimel ton

Alto *f*  
can ta a

T. *f*  
pa ta can ta ar

Bs. *f*  
yo... anbu-entja je... defu lenicopie  
pa ta can ta ar

*f*

8

This page of a musical score, numbered 8, contains 24 staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., E-Cl., Bb-Cl., B.Cl., Bsn., C. Ba., Hn. 1, Hn. 2, Bp. Tpt., Tbn., B. Tbn., Tuba, B. Tbn., D. S., Xyl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., Sop., C. Alt., T., and Bs. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Picc., Fl., Ob., E-Cl., Bb-Cl., Bsn., C. Ba., Hn. 2, Bp. Tpt., Tbn., B. Tbn., Tuba, B. Tbn., D. S., Xyl., Vln. I, Vln. II, and Bs. staves are mostly empty, indicating rests. The Hn. 1 staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. and Cb. staves have a complex melodic line with many accidentals. The Sop. and C. Alt. staves have a melodic line with some accidentals. The T. staff has a melodic line with some accidentals. The B. Tbn. staff has a few notes with dynamic markings like *ff* and *f*. The Vln. I and Vln. II staves have some notes in the later measures. The page is numbered 8 at the top left.

This page of a musical score, numbered 9, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl.**: Flute
- Ob.**: Oboe
- E♭ Cl.**: E-flat Clarinet
- B♭ Cl.**: B-flat Clarinet
- B. Cl.**: Bass Clarinet
- Bsn.**: Bassoon
- C. Bn.**: Contrabassoon
- Hn. 1**: Horn 1
- Hn. 2**: Horn 2
- B♭ Tpt.**: B-flat Trumpet
- Tbn.**: Trombone
- B. Tbn.**: Baritone Trombone
- Tuba**: Tuba
- B. Tbn.**: Bass Trombone
- D. S.**: Drums
- Xyl.**: Xylophone
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass
- Sop.**: Soprano
- CAH.**: Contralto
- T.**: Tenor
- Bs.**: Bass

The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). It also features performance instructions such as *ritard.* (ritardando) and *tr.* (trill).

10

*♩ = 40*

Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Cl.  
B. Cl.  
B. Cl.  
Bsn.  
C. Bn.  
Hn. I  
Hn. 2  
B. Tpt.  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tuba  
B. Tbn.  
D. S.  
Xyl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.  
Sop.  
CAh.  
T.  
Bs.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of *♩ = 40*. The score includes parts for woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinets, Bassoons), brass (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Drums, Xylophone), strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass), and vocalists (Soprano, Tenor, Bass). The notation is primarily in treble clef, with some parts in bass clef. The score shows various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

47  $\text{♩} = c. 140$

Picc.  
Fl.  
Ob.  
E-Cl.  
B-Cl.  
B. Cl.  
Bsn.  
C. Bn.  
Hn. 1  
Hn. 2  
B- Tpt.  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tuba  
B. Tba.  
D. S.  
Xyl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Sop.  
CAlt.  
T.  
Bs.



12

This page of a musical score, numbered 12, contains measures 17 through 26. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., E♭-Cl., B♭-Cl., B♭-Cl., Bsn., C. Ba., Hn. 1, Hn. 2, B♭-Tpt., Tbn., B. Tbn., Tuba, B. Tbn., D. S., Xyl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., Sop., CAlt., T., and Bs. The score shows various musical notations including rests, notes, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a mix of melodic lines and harmonic support across the different sections.

20

Picc.

Fl.

Ob.

E-Cl.

B-Cl.

B. Cl.

Bsn.

C. Bn.

Hn. 1

Hn. 2

B. Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Tabu.

B. Tbn.

D. S.

Xyl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Sop.

CAL.

T.

Bs.

*mf*

*f*

*mp*

>

14

177  $\text{♩} = 40$

Picc.  
Fl.  
Ob.  
E-Cl.  
B-Cl.  
B. Cl.  
Bsn.  
C. Bn.  
Hn. 1  
Hn. 2  
B. Tpt.  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tuba  
B. Tuba  
D. S.  
Xyl.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.  
Sop.  
CAlt.  
T.  
Bs.

This page of a musical score, numbered 15, features a variety of instruments and voices. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Bass Clarinet, B♭ Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. The brass section consists of Horns 1 and 2, B♭ Trumpet, Trombone, Baritone, and Tuba. The percussion section includes Snare Drum and Xylophone. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is marked with a rehearsal sign (121) at the beginning of the page. Dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) are indicated throughout. A *ritardando* marking is present above the Xylophone staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Musical score for page 16, measures 113-116. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinets (E, Bb, B), Bassoon, Horns (1, 2), Trumpets (Bb), Trombones (Tbn, B, Tuba), Drums (D, S), Xylophone, Violins (I, II), Viola, Violoncello, Contrabass, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 2/4 time and features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings such as *mf*.

17  
Picc. Fl. Ob. E♭ Cl. B♭ Cl. B. Cl. Bsn. C. Bn.

17  
Hrn. 1 Hrn. 2 B♭ Tpt. Tbn. B. Tbn. Tuba B. Tbn.

17  
D. S. Xyl.

17  
Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

17  
Sop. C. Alt. T. B.

Detailed description of the musical score for page 17, measures 17-23. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinets in E-flat, B-flat, and B, Bassoon, and Cor Anglais) and the brass section (Horn 1 and 2, Trumpet in B-flat, Trombone, Baritone Trombone, Tuba, and Bass Trombone) are mostly silent, indicated by rests. The string section (Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) has active parts starting at measure 17. The vocalists (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) also have active parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamic markings such as *mf* and *ff* are present in the woodwind and brass parts. The score concludes at measure 23 with a double bar line.

## METODOLOGIA

CAPITULOS	METODOS	TECNICAS	INSTRUMENTOS	RESULTADOS	TIEMPO
1	Síntesis Análisis musical	Inv. Bibliográfica  Inv. Documental  Registros sonoros.  Registro histórico	Ficha bibliográfica.  fichas documentales.  Fichas de registro sonoro.  Textos: Atahualpa , El Borrego	Respaldo teórico.  Referentes estéticos.  Aproximación histórica de la sinfonía en Ecuador	2 meses
2	Análisis musical	Análisis formal estructural  Análisis semiótico	Textos de rúales y leyenda Inca del origen del incaico y el populuh.	Significados y estética de las obras.	1mes
3	Composición musical	Pentafonía  Armonía de quintas.  Ensamblés  Escala sintética  Armonía disonante.  Orquestación	partitura	Bocetos de ,música contemporánea :  Música de cámara: "orígenes"  Boceto sinfónico coral: "orgia de huesos"	3 meses

## CONCLUSIONES

En la elaboración de este trabajo he podido poner en práctica mis conocimientos y nociones artístico-musicales es grato para mi encontrarme con una inmensa ventana abierta como es la teoría musical y la música en sí, esta obra ha sido el eslabón para reiterar mi compromiso con el quehacer musical, además que ha despertado en mi un interés por descubrir y crear nuevas formas de música, además de relacionarlas con las diferentes manifestaciones artísticas como la literatura.

Estoy convencido de que así como los conocimientos han llegado a mí, podré transmitirlos incentivando al placer estético por la música de forma desinteresada.



## BIBLIOGRAFIA.

- Anónimo, Popol Vuh, Libresa, Quito, 1995, Casa de la cultura ecuatoriana, 1960, Quito
- Carrión Benjamin, Atahuallpa, Cargraphics s.a, 10 ma ed., Quito, 2002
- De La Vega Garcilazo, Comentarios reales, Colección Rivadeneira, Madrid, 1963, pag 26.
- Lara, Jorge, LAS IDEAS SOCIALES EN LOS PUEBLOS ANTIGUOS, Editorial
- Wong, Ketty, Luis Umberto Salgado, UN QUIJOTE DE LA MÚSICA, ed. Joge Pedro Vera, Quito, 2003

## BILBIOGRAFIA DE AMPLIACION

Atahualpa "El ocaso de un imperio"

## SITIOS WEB:

[http://www.uam.es/personal\\_pdi/filoyletras/jsango/estructuras\\_musicales.htm](http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/jsango/estructuras_musicales.htm)