

RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CLÁSICA EN MÚSICA
COLOMBIANA, ECUATORIANA Y REPERTORIO UNIVERSAL.

CRISTHIAN CAMILO JOJOA LUNA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO

2023

RECITAL INTERPRETATIVO DE GUITARRA CLÁSICA EN MÚSICA
COLOMBIANA, ECUATORIANA Y REPERTORIO UNIVERSAL.

CRISTHIAN CAMILO JOJOA LUNA

Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de Licenciado en Música
con Énfasis en Guitarra Clásica

Asesor:

GEYLER CARABALÍ BALANTA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO

2023

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en este Trabajo de Grado son Responsabilidad del autor

Artículo 1 del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del honorable Consejo

Directivo de la Universidad de Nariño

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 9 de febrero de 2023

AGRADECIMIENTOS

A Geyler Carabali Balanta. Docente del área de guitarra clásica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y asesor del presente trabajo.

A Rolando Chamorro Giménez. Docente del área de guitarra clásica del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

RESUMEN

Esta investigación se centra en un análisis musical, que culmina con un recital interpretativo. Se ha seleccionado la guitarra como instrumento de interpretación, tomando diversas obras dentro del folclor colombiano y ecuatoriano siendo estas las protagonistas, además de cuatro obras de repertorio universal exigido por la universidad. Para esto se hace un análisis musical profundo de este folclor, dentro de la parte armónica, melódica y rítmica principalmente, para lograr un entendimiento claro de la forma de interpretar estas piezas musicales dentro de la guitarra clásica.

Palabras Clave: Guitarra clásica, Técnicas de Guitarra, Interpretación, Música Folclórica.

ABSTRACT

This Research is focuses on a musical analysis that concludes in an interpretative recital. The guitar has been chosen as an interpretative instrument, taking severals pieces from colombian and ecuadorian folklore these being the protagonists, also four universal pieces demanded by the university. To do this, a deep musical analysis of this folklore is made, mainly from the harmonic, melodic and rhythmic part, to reach a clear understanding to the way of play these musical pieces on the classical guitar.

Keywords: Classical Guitar, Guitar Techniques, Interpretation, Folk Music.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	14
1. TITULO.	1
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	1
2.1 Descripción del problema.....	1
2.2 Formulación del problema.	2
3. JUSTIFICACIÓN.....	2
4. OBJETIVOS.....	4
4.1 Objetivo general	4
4.2 Objetivos específicos.....	4
5. MARCO DE REFERENCIAS	4
5.1 Marco de antecedentes	4
5.1.1 Internacional	4
5.1.2 Nacional.	5
5.1.3. Regional.....	6
6. MARCO TEÓRICO	7
6.1 La guitarra	7
6.1.1 Técnicas de guitarra en la interpretación musical	9
6.2 la interpretación.....	13
6.3 Algunos ritmos tradicionales de colombia	13
6.3.1 Bambuco.....	13

6.3.2	Sonsureño.....	16
6.3.3	Cumbia.....	19
6.3.4	Fox trot.....	21
6.4	Algunos ritmos musicales de ecuador.....	23
6.4.1	Pasillo ecuatoriano.....	23
6.4.2	El albazo.....	26
6.4.3	Sanjuanito.....	27
7.	DISEÑO METODOLÓGICO.....	30
7.1	Paradigma de investigación.....	30
7.2	Enfoque.....	31
7.3	Técnicas e instrumentos de recolección.....	31
7.3.1	Proceso de revisión documental.....	31
7.3.2	Fichas Bibliográficas.....	31
	Lista de Tablas.....	32
	Lista de Figuras.....	35
8.	ANÁLISIS MÚSICAL.....	39
	Repertorio a Interpretar.....	39
8.1	Sindamanoy (Danza).....	40
	Análisis Formal.....	41
	Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Sindamanoy.....	42

Análisis Estructural	42
8.2 El Cachiri (Sonsureño)	48
Análisis Formal	49
Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Cachiri.....	50
Análisis Estructural	50
8.3 Senderito de Amor (Fox).....	55
Análisis Formal	56
Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Senderito De Amor	57
Análisis estructural.....	57
8.4 El Chambú (Bambuco).....	61
Análisis Formal	62
Principales Aspectos Interpretativos de la Obra El Chambú.	62
Análisis Estructural	63
8.5 María Antonia (Bambuco)	69
Análisis Formal	70
Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Maria Antonia	71
Análisis Estructural	72
8.6 Las Tres de la Mañana (Vals)	76
Análisis Formal	77
Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Las Tres de la Mañana.	78

Análisis Estructural	78
8.7 Serenata colombiana (Pasillo).....	86
Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Serenata Colombiana.	86
Análisis Formal	87
Análisis Estructural.	87
8.8 El Aguacate (Pasillo ecuatoriano).....	91
Análisis Formal	92
Principales Aspectos Interpretativos en la obra el Aguacate.	93
Análisis Estructural	93
8.9 Navidad Negra (Cumbia colombiana).....	98
Análisis Formal	99
Principales Aspectos Interpretativos en la obra Navidad negra.	100
Análisis Estructural.	101
8.10 El Miranchurito (Sonsureño).....	106
Análisis Formal	106
Principales Aspectos Interpretativos en la Obra El Miranchurito	107
Análisis Estructural	108
8.11 Sanjuanito (Sanjuanito).....	112
Principales Aspectos Interpretativos en la Obra Sanjuanito.	113
Análisis Estructural	113

8.12 Ángel de Luz (Pasillo ecuatoriano).....	118
Principales Aspectos Interpretativos en la Obra Ángel de Luz.....	119
Análisis Estructural	120
8.13 Taita Salasaca (Albazo).....	124
Principales Aspectos Interpretativos en la Obra Taita Salasaca.	124
Análisis Estructural	125
8.14 La melancolia op 148 No 7.	129
Análisis formal.....	124
Análisis Estructural	130
8.15 Preludio 2 Heitor Villa-lobos	135
Análisis formal.....	136
Análisis Estructural	136
8.14 Preludio 3 Heitor Villa-lobos homenaje a bach.	141
Análisis formal.....	124
Análisis Estructural	142
8.14 Preludio de la suite N°1.....	145
Análisis formal.....	124
Análisis Estructural	146
9. CONCLUSIONES	129
10. RECOMENDACIONES	153

BIBLIOGRAFÍA.....154

11. ANEXOS.....156

INTRODUCCIÓN

La guitarra es un instrumento versátil en muchas formas, pasando por la parte rítmica, melódica, armónica e incluso percusiva, este instrumento tiene gran recepción dentro de la cultura musical de personas, familias, sociedad en general, incluso por su asequibilidad en el mercado. De esta forma ha tomado relevancia en nuestra cultura nariñense en particular, haciendo parte de la cotidianidad de la región. Si bien, la guitarra es un instrumento que tiene aplicaciones clásicas, en la región del sur nariñense y parte del Ecuador, cuyas expresiones artísticas y musicales son de raíces hermanas.

En esta investigación se trata de romper los paradigmas de la academia, y se presenta un trabajo que aborda la música del folclor del sur y parte del ecuatoriano, tomando ritmos tradicionales que van desde el vals, el pasillo, hasta la cumbia, el sanjuanito o el vals ecuatoriano. Todo esto visto desde una perspectiva que cabe dentro de la técnica de la guitarra clásica por ende también es importante tener en cuenta algunas obras clásicas transmitidas en este trabajo. Así, se logra adentrar en el análisis profundo de las obras escogidas, para dar un resultado óptimo al momento en que los músicos llegan a interpretar las partituras. Como resultado, surge un recital interpretativo, que llevan con especial cuidado la interpretación de estas músicas tradicionales, en cuanto a ritmo folclórico y técnica de guitarra clásica, demostrando un empalme preciso de los mundos clásico y tradicional folclórico.

1. TITULO.

Recital Interpretativo de Guitarra Clásica en Música colombiana, ecuatoriana y repertorio universal.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Colombia y Ecuador poseen un gran patrimonio cultural, hablando particularmente de lo que respecta a esta investigación, ambos países son de gran riqueza musical. Esta es la herencia de los antecesores que proporcionaron ritmos tradicionales que identifican cultural, histórica y simbólicamente a los pobladores. Puesto que no se toma este tipo de música dentro del ámbito clásico, mucho menos desde la interpretación de la guitarra clásica en su sentido académico, se ve como una necesidad el presentar obras del folclor de estas dos regiones en guitarra clásica, añadiendo técnicas de música universal dentro de la interpretación de la guitarra sin perder en ningún sentido la parte tradicional.

Por lo mencionado anteriormente se sugiere hacer un análisis teórico – práctico, partiendo desde el paradigma de cómo y por qué se debe tocar una obra de cierta manera. Por lo general el músico académico, y particularmente el guitarrista, se limita a leer y seguir la partitura, la cual, si bien, es una guía al momento de interpretar una obra, no ofrece toda la información requerida para la correcta interpretación con respecto a la intención que el compositor quiso plasmar dentro de aquella desde el inicio. Así, en cuanto las obras colombo – ecuatorianas y universales, hay demasiada ambigüedad dentro de las obras puestas en las partituras; los guitarristas se centran en interpretar tal cual está escrito, sin embargo, el gran problema reside en el desconocimiento de la interpretación de ritmos tales como el pasillo, bambuco o Sonsureño entre otros, logrando así

tocar lo plasmado en la partitura pero muchas veces sin tener esencialmente establecidas las características rítmicas de estos.

En un contexto local como lo es el departamento de música de la universidad de Nariño, hablando específicamente de la materia de instrumento principal, y en este caso la guitarra clásica, se abordan obras principalmente clásicas y universales, que desde el punto de vista académico deja de cierta manera, a un lado la música tradicional específicamente colombiana y ecuatoriana, siendo ésta, de gran importancia cultural en la región. No obstante, sin opacar la importancia y el mérito que merece el conocer y estudiar obras de carácter universales, se busca romper paradigmas académicos sesgados y ampliar la mirada de la ejecución e interpretación de nuestras músicas como valor cultural y desde un punto de vista académico.

2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.

¿Cómo realizar un recital interpretativo de guitarra clásica con los ritmos tradicionales de la cultura colombo-ecuatoriana y universal?

3. JUSTIFICACIÓN

Se podría afirmar en calidad de hipótesis que la interpretación de algunos ritmos de Colombia y Ecuador como: el bambuco, albazo, cumbia, pasillo, sanjuanito, sonsureño, fox, danza y vals. Son importantes porque trascienden y definen la identidad cultural de las dos naciones.

En Latinoamérica, la composición musical para la guitarra tiene notoriedad por sus compositores e intérpretes. Se puede hacer mención de: Agustín pio Barrios, Antonio Lauro, Héitor Villa-Lobos, entre otros... quienes se distinguen por la mezcla de las tradiciones musicales de su país. Andrés Samper Arbeláez (2013) afirma: “La escritura para la guitarra en el panorama contemporáneo ha tenido una presencia importante de los compositores

latinoamericanos probablemente en razón de la alta popularidad que tiene este instrumento en nuestro continente y de su fuerte presencia en el Folclor”. En este sentido, la guitarra representa las tradiciones populares de la sociedad, que están en la exploración de la estética particular de cada región, en cuanto a la postura filosófica y artística que el intérprete aprovecha como medio de transmisión cultural de la música folclórica.

Este recital de guitarra clásica en música colombiana, ecuatoriana y universal busca captar la atención de público regional, nacional e internacional, mostrando la importancia de algunos ritmos musicales de estos países incluyendo las obras de repertorio universal.

El repertorio que se ha escogido para este recital tiene gran importancia dentro de la música regional y folclórica de los dos países en mención. En este sentido, es importante anotar que las obras aquí tratadas contienen elementos propios del corpus guitarrístico universal. Y aunque existe una diferenciación estética entre los ritmos regionales, esto permite una interpretación particular de cada uno de ellos. Por otro lado, se pone a disposición el material necesario que permite la consecución del propósito interpretativo que aquí se propone.

La guitarra tiene la posibilidad de ser usada como una herramienta armónica, melódica y percusiva, de acuerdo a la riqueza sonora que posee como instrumento. En consecuencia, ha ido tomando relevancia a través de la historia, y con mayor fuerza, desde inicios del siglo XX los músicos entendieron la guitarra como un instrumento muy completo para la interpretación musical, ampliando el contenido sonoro, tímbrico e interpretativo, en un contexto más profundo. Según Segovia: “la guitarra es como una orquesta, su sonido nos llega de un mundo mucho más pequeño y sutil que es nuestro.” (Segovia, A.2010. p.413). Por lo tanto, es necesario buscar que este tipo de música regional y nacional trascienda a ámbitos internacionales. En otras palabras, llevar la música tradicional a un contexto universal.

En conclusión, este recital de guitarra comprende aspectos teórico–prácticos para la ejecución y diferenciación técnica e interpretativa de la guitarra como medio para transmitir y mantener “vivos” estos ritmos musicales. Así mismo se propone mantener elementos propios del instrumento respectó a su sonido, timbre, tono e intensidad.

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital interpretativo de guitarra clásica con los ritmos tradicionales de la cultura colombo – ecuatoriana y repertorio universal.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Conocer a profundidad los aspectos técnicos de la guitarra en el repertorio a interpretar.
- Determinar las características musicales representativas de cada obra musical propuesta.
- Realizar un análisis del repertorio de acuerdo a los conocimientos adquiridos durante la carrera.

5. MARCO DE REFERENCIAS

5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

El presente proyecto está sustentado a partir de seis documentos, dos de nivel internacional, dos de nivel nacional y dos de nivel local; los cuales aportan de manera directa e indirecta a la realización de este recital:

5.1.1 INTERNACIONAL

Almeida Rivadeneira, Gabriel (2016). “Carlos Bonilla: la guitarra, entre lo popular y lo académico” Quito. Ecuador. Universidad de los Hemisferios.

En este trabajo, la guitarra se observa no solo en la parte interpretativa de las obras del maestro Bonilla, sino también su trabajo en la hibridación de lo académico y popular, características muy presentes en melodías y ritmos en el cual se unen dos mundos. Por esta razón, Almeida (2016), llega a varias conclusiones en su trabajo: la más relevante tiene que ver con el incentivar la investigación de la música ecuatoriana y además, producir nuevas obras basándose en los antecedentes.

Terry Pazmiño Trotta (2012) “Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador” cuaderno didáctico No.1 Quito. Ecuador.

Se trata de un libro que retrata la historia desde los primeros instrumentos encontrados respecto a sus sonoridades, caso particular la cadencia ecuatoriana que hace parte característica de la música de Ecuador y principalmente se destaca por sus melodías pentáfonas “escala pentafónica o defectiva ecuatoriana” la cual se detalla en su forma y estructura además de la característica de los ritmos como El Capishca, El Saltashpa, El Cachillapi y El Albazo.

5.1.2 NACIONAL.

Vázquez Rojas, Carlos Mario (2017). “Entre cuerdas” Bogotá. Colombia.

Es un compilado de seis cartillas que se ocupan de la enseñanza y aprendizaje teórico - práctico de la música andina colombiana en tiple, bandola y guitarra. Enfocándose en el conocimiento de ritmos y géneros tradicionales, como la guabina, el vals, el pasillo y la polca los cuales enriquecen la identidad de quienes se acercan a ellos.

Díaz Sánchez, Clemente Arnoldo (2019). “Interpretación de la guitarra - secretos técnicos”. Cali. Colombia. Universidad del Valle.

El libro se enfoca en la técnica e interpretación de la guitarra, el manejo mecánico de ambas manos y la reducción de movimientos innecesarios; lo que permite, también, una mayor relajación. Díaz propone “las formas más aconsejables con un sentido lógico que afronte adecuadamente, no solo las digitaciones, sino la más eficaz técnica instrumental”. Trabajo que aborda de manera sencilla en el libro mencionado.

5.1.3. REGIONAL

Chamorro Jiménez, Rolando (2019). “COLOMBIA Y ECUADOR EN SEIS CUERDAS DE GUITARRA” Recital 1. Pasto. Colombia.

El autor presenta seis obras colombianas y seis ecuatorianas, para guitarra solista del folclor de estos dos países. Según Chamorro, “contribuyen a impulsar la integración de la comunidad latinoamericana”; quiere decir que existe una coalición cultural y musical entre los países señalados que aporta a la proyección local, nacional e internacional de los ritmos y obras desarrolladas en el libro.

Jarrín Latorre, Eduardo Fernando (2020). “Análisis Musical de la Obra del Maestro Rolando Chamorro Jiménez” Pasto. Colombia. Universidad de Nariño.

El autor presenta algunos datos acerca de los antecedentes y origen de la música tradicional colombiana, en los que aborda a compositores e intérpretes del departamento de Nariño. Así mismo, el análisis interpretativo de las obras del maestro Chamorro que conforma un acercamiento a los ritmos folclóricos de la región sur de Colombia, los cuales son parte de la representación de la identidad de sus habitantes.

6. MARCO TEÓRICO

El ser humano ha tenido y tiene la necesidad de expresar sus emociones y visión del mundo, por su condición integral (física, mental, espiritual y social). Ante esto, se ha visto obligado a buscar formas artístico-musicales para expresarse. En ese sentido, como producto del ingenio, el hombre ha explorado de forma significativa el arte de la música.

La música, en este caso particular, se ha convertido en uno de los pilares imprescindibles para suplir dicha necesidad; a lo largo de la historia han existido grandes compositores y obras musicales de altísimo valor estético y emocional, que sirven como herramienta para materializar la *poiesis* del ser humano.

6.1 LA GUITARRA

La guitarra se define como un instrumento musical de cuerda pulsada, que a lo largo de los años ha tenido una evolución desde la lira (1500 a.C) hasta nuestros días. Actualmente, la guitarra contiene: caja de resonancia, diapasón, puente, trastes y seis cuerdas que al tocarlas con la púa, las uñas o la yema de los dedos, produce su sonido. La guitarra es utilizada como un instrumento armónico y melódico y también es usada como instrumento acompañante.

La música en general funciona como medio de transmisión de sentimientos, en el caso de la guitarra, se usa como herramienta para expresar emociones; en ella, un sinnúmero de compositores han dejado escrito sus expresiones artísticas y acerbo subjetivo, guitarristas como Paco de lucia, Agustín barrios, Villa Lobos, Terry Pazmiño, Gentil Montaña, Clemente Díaz, José Rebelo, entre otros, han legado a la guitarra a partir del folclor y de ritmos tradicionales intrínsecos a él como el bambuco, el albazo, la cumbia, el pasillo, el sanjuanito, el son sureño, el fox, la danza y el vals; los cuales juegan un papel fundamental en la construcción de identidad. En el Ecuador, la guitarra está presente en cada acontecimiento importante como los festejos, las

ceremonias, los agasajos, las serenatas etc. Con ella se expresa el sentir de sus habitantes, como dice (Gutierrez,1988), “la guitarra, sea en trasnochadas serenatas de albazos y nostálgicos pasillos, en manos de los aricuchicos, de virtuosos concertistas en las famosas “estudiantinas” o en el dramático escenario callejero de un ciego o un mendigo, tiene el sentir de nuestro pueblo y para él será su eterna compañera.”

Por otro lado, este instrumento tiene gran variedad de técnicas que han evolucionado con el tiempo, además de su uso peculiar en el manejo de los ritmos de cada región. Músicos como “los legendarios Hermanos Hernández” contribuyeron a la innovación y unión de tres instrumentos como la bandola, el tiple y la guitarra con manifestaciones conformes a la tradición musical de los territorios. Londoño y Tobón (2019), expresan que: “En siglo XX agrupaciones como el Trío Joyel y el Trío Luis A. Calvo desarrollaron aún más las sonoridades de este instrumento” de acuerdo a lo anterior, se puede evidenciar que la música tradicional ha venido transformándose y sujetándose a expresiones particulares subjetivas.

En un contexto más cercano, compositores y arreglistas del municipio de Pasto como los maestros Rolando Chamorro, José Revelo, entre otros, han estado inmersos en la música y en el interés por el rescate de la música folclórica. Desde esta perspectiva, se pretende concebir un recital interpretativo que contenga las características técnicas e interpretativas funcionales prescritas.

En Colombia, la guitarra es un elemento fundamental para las agrupaciones musicales de carácter instrumental de la zona andina, y ella se conecta con el folclor de sus habitantes. Según (Sanz, 2014), la guitarra es: “un instrumento universal y evolucionado que se mueve en las esferas de la música culta” en ese sentido se puede decir que dado a que la música colombiana contiene influencia europea (especialmente española), es intrínseco a la guitarra. Como dice

Pérez (2018): “la música latinoamericana es ejemplo de la fuerte influencia europea en la evolución de la cultura latinoamericana, especialmente tras el periodo de la Colonia española.” razón por la cual, mucha de la música folclórica colombiana implica el uso de la guitarra que aplica en sus ritmos tradicionales. Está enfocada en la música en general

6.1.1 Técnicas de guitarra en la interpretación Musical

En la técnica y en la interpretación musical de la guitarra, existe una diferenciación estética entre ritmos que permite una ejecución particular de cada uno de ellos de acuerdo al contexto histórico o cultural.

A continuación, se señalará algunas técnicas características del instrumento.

Arpeggio:

Es un término musical que se refiere a tocar notas de manera sucesiva, ya sea de forma ascendente o descendente, generalmente se usa dentro de un acorde, dejando sonar cada nota del arpeggio o destacar algunas notas de la melodía dándole prioridad y balance a la obra, dependiendo de la pieza a ejecutar.

“el arpeggio es una manera de ejecutar los sonidos de un acorde de forma sucesiva y rápida, efecto encontrado en el tañedor (a) de arpa”. (Clemente. 2019)



Arpeggio fragmento del arreglo para guitarra Tres de la mañana del Maestro Rolando Chamorro Jiménez. Fuente (libro: Colombia y Ecuador en seis cuerdas de guitarra recital 1)

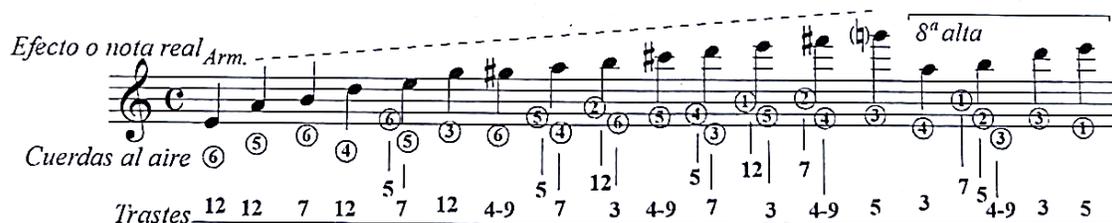


Escala fragmento de la obra *Suit Ecuatoriana No 2 HOMENAJE* raymi del compositor Terry Pazmiño. Fuente: (libro: composiciones para guitarra)

Armónicos:

Los armónicos son un recurso musical empleado en obras de distinto carácter refiriéndose a lo universal, nacional y regional, que proporciona un timbre distintivo, por ello según Clemente Díaz existen dos tipos de armónicos “armónicos naturales” y “armónicos octavados”.

Los armónicos naturales “se producen con las cuerdas al aire, cuando se ejecutan apoyando el dedo sin apretar encima de las divisiones de su longitud que corresponde a los trastes y se levantan inmediatamente luego que se ha pulsado” (Clemente. 2019)



Armónicos naturales con cuerdas al aire según maestro Cemente Díaz. (Fuente: libro, *Interpretación de la Guitarra secretos técnicos*)

Los Armónicos Octavados

“se parte del principio de que la octava armónica de la cuerda al aire se encuentra encima del traste 12 que la divide en dos partes iguales, la misma cuerda pisada en el primer traste tendrá su octava armónica encima del traste 13, si se presiona en el segundo traste, se tendrá encima de la división 14 y así sucesivamente”. (Clemente. 2019)

Armónicos octavados según el maestro Cemente Díaz. (Fuente: libro, *Interpretación de la Guitarra secretos técnicos*)

Staccato:

Es una técnica la cual se caracteriza por hacer más corta la figura escrita, "es un signo de articulación que indica que la nota se acorta un medio en respecto de su valor original" (Barrera. 2016) En la guitarra se hace de manera que la mano derecha o el dedo más cercano acorte la figura musical plasmada con el fin de generar dicho efecto, además de darle protagonismo con un ataque más profundo que permite el sonido deseado. Generalmente se puede presentar este tipo de articulaciones en los ritmos como el bambuco, el son sureños, el porro etc.

Porro

Fragmento de la SUITE COLOMBIANA No2 IV Porro del compositor Gentil Montaña. (Fuente: partitura Suite Colombiana no2 IV)

6.2 LA INTERPRETACIÓN.

Pérez y Gardey (2011) concluyen que la interpretación es: “la **acción y efecto de interpretar**. Este verbo refiere a explicar o declarar el sentido de algo”; quiere decir que no se debe expresar de modo subjetivo un texto. En el caso de la guitarra, la interpretación musical debería ceñirse al contenido semántico plasmado por el compositor. En otras palabras, es darle vida a las obras escritas en otras épocas, y expresar en el presente lo que ellos quisieron manifestar.

Arnold Schoenberg manifiesta que: “La música no necesita ser interpretada más que los libros ser leídos en voz alta, porque su lógica está perfectamente representada en la página impresa (Newlin, 1980, p. 164).” Con estas palabras se deja clara su postura de limitación en la partitura, sin salirse de los parámetros y contenidos establecidos en ella. De esta manera la fidelidad de la interpretación estaría sujeta a lo plasmado por el compositor en la partitura.

Sin embargo, para (Tarasti, 2004) “la música como signo proporciona un caso ideal de lo que es significativo y comunicativo y, por tanto, de lo que es *semiótico* por excelencia.” De acuerdo a esta concepción, la interpretación musical tiene un fondo que va más allá que solo la lectura de la partitura. Por tanto, los signos forman parte intrínseca del mensaje que un compositor plasma en su obra en función de comprender el significado que este le pudo dar a su obra.

A mi juicio, la interpretación musical es un lenguaje de comunicación con el oyente, en el que se transmite todo el acervo sónico de su contexto cultural.

6.3 ALGUNOS RITMOS TRADICIONALES DE COLOMBIA

6.3.1 BAMBUCO.

El Bambuco es un ritmo tradicional del folclor colombiano, su procedencia no es muy clara; según Toba y España (2013): “Los orígenes del bambuco son inciertos. La mayoría de las investigaciones realizadas en este campo no son suficientemente concluyentes y demostrativas.”

Por lo tanto, existen hipótesis que refieren a influencia: europea, africana, caucana o bogotana y quizás alguna de ellas sea veraz pero no con exactitud, siendo la cultura occidental (europea) la más alejada, por la disimilitud de evolución cultural que existe entre la nación colombiana y países europeos.

Se dice que en el siglo XIX el Bambuco era un ritmo de índole popular, aceptado por la plebe, pero no por las altas esferas de la sociedad Pastusa, excepto por el Maestro Luis E. Nieto (1899-1968) que, si bien no tuvo una formación académica, logro la aceptación de la elite, siendo sus raíces populares la consignación de sus composiciones. Dicho ritmo se transmitía de forma oral, característica que sustenta el hecho de la poca existencia de bambucos escritos musicalmente en dicha época.

En un principio, la escritura rítmica era de tres cuartos, pero en consecuencia de la evolución y comodidad del interprete, actualmente se escribe en seis octavos, primero para facilitar la lectura y segundo para la correcta acentuación de la estructura melódica (Ejemplo)

El chambú
(Bambuco)

Luis E. Nieto
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

ESCRITURA EN 6/8

6ta=D
♩. = 92

ESCRITURA EN 3/4

Score

6ta D

El chambú
(Bambuco)

Luis E. Nieto
Rolando Chamorro Jimenez

Guitar

Gtr.

En cuanto a la forma estructural es de cuatro compases por frase y dos por semi-frase para mejor comprensión de la obra a interpretar como por ejemplo (Chambú) tiene frases de cuatro compases que otorgan una célula rítmica característica común durante la pieza.

 = FRASES

 = SEMIFRASES

 = CELULA RITMICA

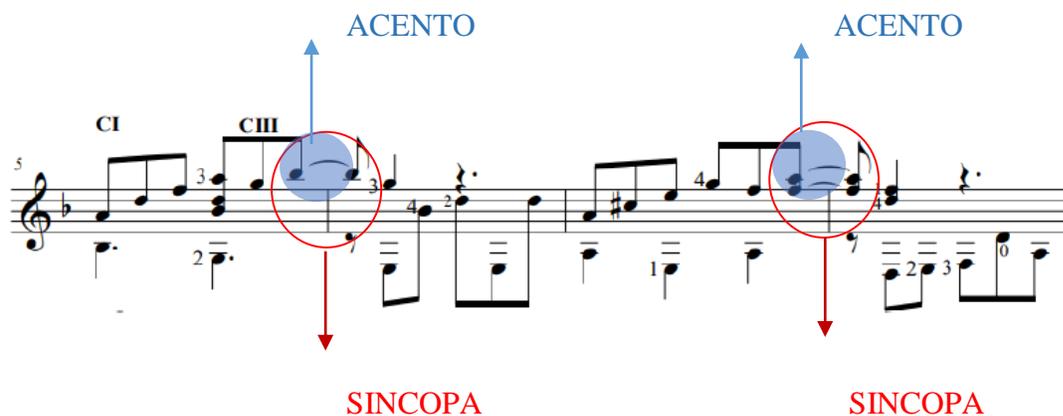
El chambú
(Bambuco)

Luis E. Nieto
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

6ta=D

$\text{♩} = 92$

La característica melódica del Bambuco es la sincopa y el acento que se produce sobre la última corchea de un compás con la corchea del siguiente (EJEMPLO)



Con respecto al esquema de acompañamiento guitarrístico del bambuco, según Cardona Bernardo (2007) es como el que se muestra en la imagen (ejemplo). Si bien no es la única forma de acompañar esta se toma como base rítmica.



Para continuar, los instrumentos musicales utilizados para la interpretación del bambuco son: el tiple como elemento acompañante, la bandola encargada de la melodía y la guitarra utilizada para realizar las contra melodías. Si bien este formato tradicional de trio es común, también se pueden encontrar muchos más. Ejemplo: voz y guitarra, bajo, bandola y flauta, cuartetos de guitarras, quinteto de saxofones etc. La variedad de formatos en la actualidad es extensa.

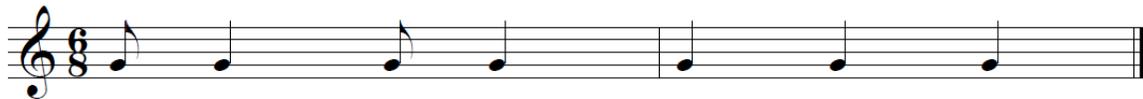
6.3.2 SONSUREÑO.

Es un ritmo tradicional de la zona andina del departamento de Nariño que, según el artículo de Tobo Y Bastidas (2013) “se consideran tres vertientes que alimentan su rica sonoridad: andina ecuatoriana, andina colombiana y costa Pacífica” (pág. 25) que hacen el congruente para identificar la característica de este ritmo y su identidad.

El Sonsureño no solamente es un ritmo si no también es el nombre de una obra del maestro Tomas Burbano, quien posiblemente sea el artífice quien nombro al ritmo como “Sonsureño”, primero por la forma estructural y segundo por vigor festivo pese a las tonalidades taciturnas.

¿Cómo es el acompañamiento del Sonsureño?

Primero se tiene en cuenta la métrica musical de seis octavos y segundo la agrupación de las corcheas del primer compas y las negras del segundo (el acompañamiento varía según el compositor)



En el artículo de Tobo y Bastidas se menciona que: “En Sonsureño Llegando a Pandiaco compuesto por Luis Felipe Benavides (1946-2011), se puede apreciar la síncopa característica del bambuco, pero con un acompañamiento propio de la región central del departamento.” (pág., 35) al referirse al departamento, quiere decir de Nariño, municipio de Pasto. En consecución se encuentra el ejemplo que se substrajo del mencionado artículo, en el cual es muestra el acompañamiento implícito antes descrito como Sonsureño, en el cual solamente cambian el primer compas en negras y en el siguiente la agrupación de las corcheas. Para la melodía se encuentra un distintivo del bambuco como las sincopas características del mismo.

LLEGANDO A PANDIACO

SONSUREÑO

ACOMPAÑAMIENTO

(Fragmento) LUIS FELIBE BENAVIDES

SINCOPIA

El siguiente ejemplo es un fragmento del arreglo para guitarra llamada el Cachiri realizado por el maestro Rolando Chamorro y compuesto por José Félix “Vate” Castro, que proporciona una agrupación diferente a las mencionadas sin perder la métrica de seis octavos.

El cachirí (sonsureño)

Agrupación de corcheas

Negras

Jose Félix "Vate" Castro
Arreglo para guitarra:
Chamorro Jiménez

♩ = 97

Guitar

mf

En conclusión, el Sonsureño es un género con distintas influencias, que hacen un conjunto especial que emana en sus melodías la transmisión del sentir de sus habitantes sobre todo de los nariñenses.

6.3.3 CUMBIA.

Es un ritmo característico de la región caribe colombiana, el cual es de tipo dancístico, se dice que su origen data entre los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX. Según el libro *Músicas del Caribe Colombiano*:

“La influencia negra en la formación del folclor musical, muy especialmente en la región Caribe colombiana, se representa con la llegada a nuestros territorios de tribus como los dahomeyanos, yorubas y bantúes, provenientes de la costa occidental africana.”

En concordancia a lo anteriormente dicho, en el trabajo de grado llamado *La Música colombiana en la guitarra solista* del autor Henry Antonio Rodríguez Silva dice que:

“La Cumbia es una danza negra, que parece tener su origen en el Cumbé africano; el nombre de cumbia es apócope de cambiamba. Este término, debe tener relación con la voz antillana cumbamcha, que en Cuba, significa jolgorio o parranda. Entre nosotros cambiamba significa el festival en general para ejecutar en él, la cumbia, el bullerengue, el mapalé o los porros. La cumbia es el aire dominante en el Litoral Atlántico, especialmente en los Departamentos de Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba, y parte del Magdalena; es por eso que existen cumbias en Ciénaga, Sincelejo, Sampues, San Jacinto, El Banco, Soledad, Mompo, etc.” (Rodríguez, 2005, pag, 23)

Entonces se puede decir que la música africana tuvo gran influencia en la cumbia, por su carácter festivo y dancístico. Por otro lado, este ritmo es uno de los más divulgados, conocidos y

difundidos, según la investigación de la Universidad Bloomington de Indiana citada en el libro *Músicas del Caribe Colombiano* que dice lo siguiente:

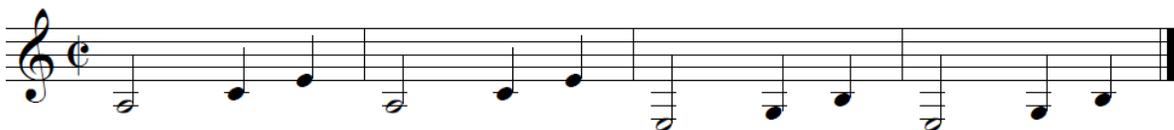
“Cumbia es uno de los géneros de música latinoamericana más difundidos. Se originó en Colombia entre el negro y las poblaciones de clase trabajadoras durante el periodo colonial español. A pesar de la marginación durante siglos por las elites colombianas, por la década de 1950 se había convertido en un símbolo musical de la nación” (Indiana University Bloomington, 2011).

Para continuar, existen diferentes formatos musicales, como el *atravesao*, las *Gaitas*, las *Bandas pelayeras* y la *Música de acordeón*. Los cuales dependiendo de la zona de influencia donde se encuentren, se escuchará cada uno de ellos. Si bien la cumbia se escribe en un compás binario o partido como se dice comúnmente dos cuartos (2/4), cada uno de los formatos tendrá alguna variante particular manteniendo la célula rítmica definida.

Según el libro *Músicas del Caribe Colombiano* (2011) La cumbia es un ritmo musical de carácter binario en compás de 2/2 (compás partido), con un movimiento entre *andante* y *moderato* comprendido entre 80 y 110 pulsos por minuto.

El acompañamiento rítmico-armónico está compuesto por las figuras musicales de una blanca y dos negras por compas, ejemplo:

BASE RITMICA DE LA CUMBIA



En el contexto de guitarra solista se expondrá un fragmento de la obra “Colombia tierra querida” de Lucho Bermúdez con arreglos guitarrísticos del maestro Rolando Chamorro Jiménez

Colombia tierra querida (Cumbia colombiana)

Lucho Bermúdez
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩=85 ● Base

CIII

mf

6.3.4 FOX TROT

Es un tipo de ritmo dancístico el cual según (Cardona, 2007) “proviene de Norteamérica. Dichas danzas fueron adoptadas en toda Latinoamérica y recibieron influencias nativas en cada país. En Colombia el fox-trot fue habitual como música de baile en versiones de banda y estudiantina.” Dicho esto, se puede deducir que el fox no tiene un origen latinoamericano y mucho menos colombiano, pero cada nación se apropió de alguna manera e hizo su propia versión a partir de algo ya compuesto.

Se dice que, por la cercanía que hay entre Colombia y Panamá, existe una conexión musical, sin embargo la presencia de norteamericanos hacen que llegue nuevos aires sonoros como dice (Ramírez, 2011) “a partir de 1903 que se pueden encontrar rastros del nuevo sonido (elementos de blues, Ragtime, Foxtrot y cantos religiosos) en los archivos fonográficos de Colombia” entonces se puede decir que en los primeros años del siglo XX ya se encontraban algunas obras, respecto a los ritmos ajenos a la cultura colombiana. En ese contexto el músico colombiano según (Ramírez, 2011) interpretaba música para “ópera y ballet” y “la música religiosa, las

salves, la música tradicional colombiana y los villancicos acompañados con guitarras y bandolas”.

Ya en la segunda década del siglo XX la música en Colombia incluyó y transformo lo que llegaba de otras partes del mundo, Razón por la cual:

“el panorama musical colombiano comenzó a transformarse. Esto fue debido a los intentos de unificación política en el país y la consolidación de los medios de comunicación, aviación, periódicos y revistas, luego emisoras, y más tarde la creación del mercado del disco. Todos estos eventos ayudaron a difundir los diferentes tipos de canciones, danzas, pasillos, y música de baile norteamericano (Foxtrot, Two-steps y Ragtime) en toda la nación.” (Ramirez, 2011, pag. 16)

La escritura rítmica del foxtrot está compuesta en compás de dos cuartos 2/4, que para ejemplificar musicalmente el ritmo se utilizará un fragmento de la obra compuesta por el maestro Hernando Rico Velandia llamada “Pilar” en versión para cuarteto instrumental BECAO de Juan Bedoya Rincón.

Versión para el Cuarteto Instrumental BECAO
de Juan David Bedoya Rincón

PILAR
-Foxtrot-

Guitarra  Compas 2/4 Hernando Rico Velandia



6.3.5 VALS.

Es un ritmo que se implantó en el ballet y en la ópera, donde se otorgó el nombre de vals, el cual tiene un origen posiblemente en “la volte” que es una danza que se practicaba en el transcurso del siglo XVI.

En la música llamada universal existieron grandes compositores quienes aplicaron en varias de sus obras el vals como lo fue: Frédéric Chopin, Johann Strauss, Emile Waldteufel, los patinadores entre otros...

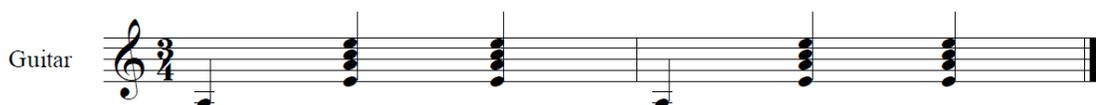
En Latinoamérica existen distintas variaciones del género como: el vals venezolano, el vals colombiano, el vals brasileño, el vals ecuatoriano y el vals peruano los cuales tienen en común su escritura de tres cuartos (3/4) siendo el primer tiempo fuerte y los otros dos débiles.

En el contexto colombiano el vals fue un ritmo aceptado por la clase burguesa, evidentemente por su procedencia principalmente europea. En el trabajo de José Leonardo Ruiz Méndez (Breve Reseña del Pasillo Colombiano y Aporte Compositivo) se menciona lo siguiente:

“A mediados del siglo XIX el vals buscaba un nombre para el ámbito colombiano. Davidson (1970 Pág. 32) menciona que "En esta época se hablaba del valse del país, valse nacional, valse colombiano, valse del cachaco". Esta necesidad de identidad muestra su aceptación desde el punto de vista dancístico y musical.” (Ruiz, 2008, Pag,36)

A continuación, se mostrará la célula rítmica del vals:

VALS



6.4 ALGUNOS RITMOS MUSICALES DE ECUADOR

6.4.1 PASILLO ECUATORIANO.

El pasillo ecuatoriano es un género musical de índole popular que según (Godoy, 2005) es de “origen multinacional” quiere decir que tiene múltiples influencias, posiblemente de los países

como: Venezuela, Colombia y Ecuador. Países que hacen parte de la Gran Colombia, en ese contexto a inicios del siglo XIX el pasillo fue llamado “colombiano”. Época en la cual se carecía de partituras sobre todo por la población popular, por ello la transmisión musical se heredaba por tradición oral, ya afinales del mismo siglo se encontraron partituras referentes al género.

En principio se decía que el pasillo era de mala reputación, sobre todo para la burguesía debido a su manifestación popular, que gradualmente presentó la aceptación, por el hecho de generar un baile de pareja entrelazada. Según (Godoy, 2005) “la gran mayoría de bailes de los siglos XVII y XVIII eran bailes de pareja separada o figuras sueltas” Lo cual hace pensar que el pasillo innovo frente a lo que ocurría en ese entonces.

Si bien en las épocas anteriormente dichas, el ritmo fueailable, en consecuencia, de la influencia musical “del vals y el bolero español”. Este último sintetiza mayor repercusión porque según (Godoy, 2005) “el bolero español se adentró en el pasillo y, consecuentemente en nuestro subconsciente musical” quiere decir que existió un cambio y evolución hacia el pasillo canción, o sea cantable, que permitió una mayor expresión y énfasis en las letras y melodías.

En los primeros años del siglo XX en consecuencia de la llegada de la radio, se logró difundir el pasillo no solo nacional si no también internacionalmente como lo dice Godoy:

“En los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX, los pasillos de compositores ecuatorianos, muchas veces fueron grabados en el extranjero, y fueron interpretados por cantantes foráneos, suscitando cierta difusión e impacto internacional. La fonografía ecuatoriana empezó en 1912 (Discos Favorita), y la radiodifusión en 1925, con la estación el Prado de Riobamba, del ingeniero Carlos Cordovez Borja, Carlota Jaramillo, desde El Prado, impulso la difusión del pasillo; el Dúo de las Hermanas Fierro,

popularizo internacionalmente el pasillo Sombras, versos de la mejicana Rosario Sansores, música de Carlos Brito Benavides” (Godoy, 2005, Pag 189)

En consecuencia, de la transmisión radial surgieron artistas importantes como los Hermanos Miño Naranjo, Olimpo Cárdenas, Segundo Rosero, Los Brillantes, etc. Quienes aportaron de manera positiva al género, por sus composiciones e interpretaciones de él. Sin embargo, se dice que el intérprete de mayor impacto internacional fue de Julio Jaramillo (1935-1978) que según (Godoy, 2005) “en sus presentaciones internacionales siempre incluía en su repertorio, por lo menos un pasillo ecuatoriano” sin mencionar la numerosa cantidad de grabaciones respecto al género indicado.

Por último, el pasillo se posiciono como un ritmo representativo para la población ecuatoriana “al punto de convertirse en el género emblemático que identifica, representa y une a su pueblo” (Godoy 2005).

La métrica característica del pasillo habitualmente es de tres cuartos 3/4 acompañada de dos corchas, silencio de corchea, corchea y negra por compas ejemplo:



En algunas ocasiones el acompañamiento puede ser corchea, negra, corchea, negra por compas. Generalmente para guitarra solista como en los siguientes ejemplos:

Fragmento del arreglo para guitarra El aguacate

El aguacate (Pasillo ecuatoriano)

ACOMAÑAMIENTO

6ta=D

Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

César Guerrero

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 85. The score includes various guitar techniques such as triplets and chords, with some measures marked 'CV'. A red box highlights a specific section of the guitar accompaniment in the lower staff, and a red arrow points from the word 'ACOMAÑAMIENTO' to this section.

Fragmento del arreglo para guitarra “El aguacate” pasillo Ecuatoriano por el maestro Rolando Chamorro Jiménez (2019)

"EL ÁRBOL DEL AMOR"

Pasillo ecuatoriano modulado

Terry Pazmiño Trotta
1989

ACOMAÑAMIENTO

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 85. The score consists of chords and rhythmic patterns. A red box highlights a section of the guitar accompaniment in the lower staff, and a red arrow points from the word 'ACOMAÑAMIENTO' to this section.

Fragmento del arreglo para guitarra “El árbol del amor” pasillo compuesto por el maestro Terry Pazmiño Trotta (1989)

6.4.2 EL ALBAZO

El albazo, es un ritmo musical regional del Ecuador más exactamente de la sierra, que contiene un tempo rápido, festivo y alegre que según el maestro Terry Pazmiño en su libro Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador el albazo es: “el ritmo más conocido y el más apreciado por el pueblo ecuatoriano”.

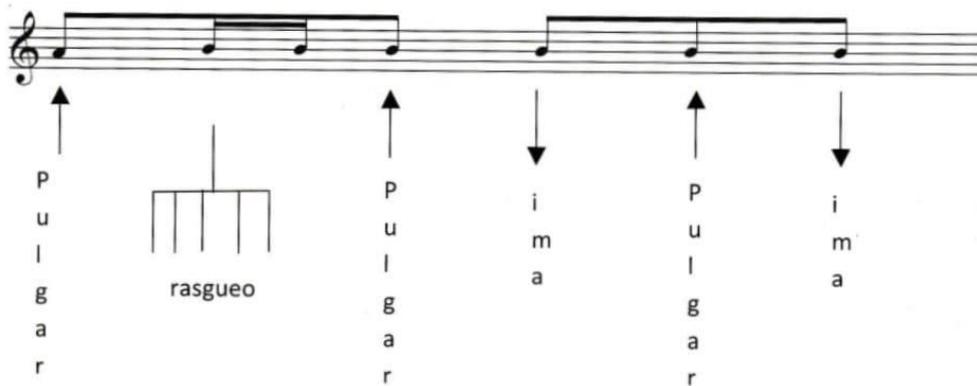
Se dice que la mayor influencia de este ritmo es el yaraví, que, si bien tiene un ritmo más lento y melancólico, se asemejan en su armonía (tonalidad menor) y escritura musical (seis octavos).

El albazo es un tipo de música que se interpreta en las madrugadas para recibir el amanecer (el alba) según Terry (2003) “el ritmo del albazo percibe el frío del amanecer, incitando a beber algo caliente para el abrigo interno” en ese contexto es este tipo de música se recibe al amanecer con el abrigo de un ritmo festivo que promueve la danza.

La estructura rítmica según Terry Pazmiño es la siguiente:

Estructura Rítmica: El Albazo

Modo de ejecución rítmica



6.4.3 SANJUANITO.

El sanjuanito, es un ritmo musical de la zona andina del Ecuador, que posee un carácter dancístico, el cual tuvo un proceso de evolución y aceptación en el siglo XIX por parte de la sociedad.

Sin existir un origen específico del género, se encuentra similitud con la música europea más exactamente con la contradanza como lo dice Aguirre (2005) “En el siglo XIX, en el proceso de innovación del sanjuanito mestizo, hubo una fuerte influencia de la contradanza europea en compás de 2/4”.

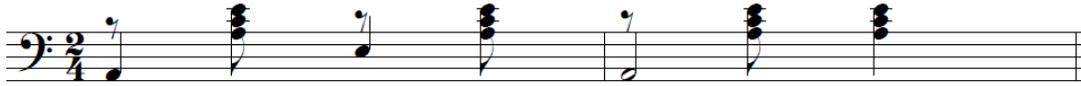
Es común asociar en la escritura musical de un compás partido o sea 2/4 y un tempo aproximado de negra = 90 a un ritmo de danza y baile. Que, si bien la música es alegre, muchas de las letras no lo son, porque contienen melancolía en sí mismas. Como lo dice (Godoy, 2005) “en el sanjuanito se traduce la psicología de nuestro pueblo, paradójicamente de los ecuatorianos “nos alegramos con una música triste”; y bailamos alegremente el sanjuanito *pobre corazón*”. Esa característica de la mezcla entre un ritmo alegre, pero con letras entristecedoras, hacen del género un distintivo especial. Según Martínez:

“El Sanjuanito se considera el Ritmo Nacional del Ecuador, con un ritmo alegre y precolombino, además se caracteriza como una melodía melancólica. Es catalogada por diferentes musicólogos como combinación de tipo única que expresa del indígena ecuatoriano lo más puro del sentimiento.” (Martínez, 2017, pag,10)

La forma estructural del sanjuanito según (Sandoval, 2009) es de la siguiente manera “Lo conceptúa como una danza de forma binaria simple, en compás de 2/4 y movimiento allegro moderato. Tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-B).”

En cuanto a la melodía y a la armonía se dice que: está basada en la escala pentatónica la cual está presente en la música andina del territorio ecuatoriano que determina una particular sonoridad.

La célula rítmica según Paulina Moya Flores en el libro cantando y jugando los ritmos ecuatorianos del año 2012 en Quito es de la siguiente forma:



En el siguiente fragmento extraído del libro composiciones para guitarra del maestro Terry Pazmiño II movimiento de la Suit Ecuatoriana No 2 Cangahua *Sanjuanito ritual* se puede apreciar la célula rítmica anteriormente expuesta.

● Célula rítmica

Suite Ecuatoriana No 2
Cangahua
Sanjuanito ritual

Terry Pazmiño
1984

♩ = 85

En el siguiente ejemplo se presentará una perspectiva diferente del ritmo mencionado anteriormente, respecto a la célula rítmica que se presenta en compas partido, de un fragmento del arreglo para guitarra llamado Sanjuanito del maestro Rolando Chamorro y en el que se evidencia melódicamente una escala pentatónica característica de la música ecuatoriana.

● Escala: pentatónica de la menor

● Célula rítmica

● Compas partido

Sanjuanito
(Sanjuanito)

Tradicional ecuatoriano
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩=93

Guitar

f

7. DISEÑO METODOLÓGICO

7.1 PARADÍGMA DE INVESTIGACIÓN

Desde un punto de vista reflexivo, esta investigación plantea una observación de la realidad inmediata y los problemas particulares con respecto a la academia y la música del folclor de las regiones sur y norte de Colombia y Ecuador respectivamente, de esta forma es posible centrar este proyecto dentro del paradigma socio – crítico, el investigador “se traslada desde el análisis de las transformaciones sociales hasta el ofrecimiento de respuestas a los problemas derivados de estos” (Martínez, V. 2013) generando transformaciones en la realidad, desde un punto de vista crítico y reflexivo puesto que este paradigma “se fundamenta en la crítica social con un marcado carácter autorreflexivo... pretende la autonomía racional y liberadora del ser humano” (Alvarado, L. García, M. 2008). Esto permite una reflexión hacia sí mismo y hacia el exterior desde un punto de vista crítico, generando una resignificación de la realidad con un carácter transformador.

7.2 ENFOQUE

El análisis de obras musicales, si bien tiene un carácter técnico desde la parte teórico - musical, al ser la música considerada un arte, contiene un carácter subjetivo desde el punto de vista interpretativo y sensitivo – emocional. Así pues, el presente trabajo calza dentro de un enfoque cualitativo teniendo en cuenta que la investigación cualitativa “es un tipo de investigación cuya finalidad es proporcionar una mayor comprensión, significados e interpretación subjetiva que el hombre da a sus creencia, motivaciones y actividades culturales” (Corona, J.L. 2018) desde esta perspectiva se analizan las características que tienen algunos ritmos tradicionales de Ecuador y Colombia como: el bambuco, albazo, cumbia, pasillo, sanjuanito, son sureño, fox, danza y vals, adquiridas conceptualmente por distintos autores, lo cual busca brindar un mejoramiento interpretativo en la guitarra de los ritmos mencionados.

7.3 Técnicas e instrumentos de recolección

Se utilizan las siguientes técnicas.

7.3.1 Proceso de revisión documental

Para esta investigación se recurre a la revisión documental, desde dos puntos. Para la parte inicial se revisan documentos, proyectos, tesis, libros, etc. Que puedan soportar la investigación desde la parte teórica, así, es posible sustentar el proyecto teóricamente dentro de las técnicas de guitarra y las definiciones y estudios de los géneros folclóricos que aquí se toman. Para una segunda instancia, se revisan textos y libros en este caso específico, las partituras de las obras seleccionadas para su respectivo análisis y posterior ejecución e interpretación.

7.3.2 Fichas Bibliográficas

Se utilizan las fichas bibliográficas para tener claras las referencias usadas en la investigación.

1Lista de Tablas

Tabla 1. Repertorio a interpretar en el recital de grado	39
Tabla 2. Forma de la Obra Sindamanoy.	41
Tabla 3. Armonía de la Obra Sindamanoy, parte A.....	43
Tabla 4. Armonía de la obra Sindamanoy. Parte B.....	45
Tabla 5. Armonía de la obra Sindamanoy. Parte A´	46
Tabla 6. Forma de la Obra El Cachiri.	49
Tabla 7. Forma de la Obra Senderito de Amor.	56
Tabla 8. Armonía de la Obra Senderito de Amor. Introducción.....	57
Tabla 9. Armonía de la Obra Senderito de Amor. Parte A	59
Tabla 10. Armonía de la Obra Senderito de Amor. Parte B	60
Tabla 11. Forma de la Obra El Chambú.	62
Tabla 12. Armonía de la Obra El Chambú. Introducción	64
Tabla 13. Armonía de la Obra El Chambú. Parte A	65
Tabla 14. Armonía de la Obra El Chambú. Parte B.....	67
Tabla 15. Forma de la Obra Maria Antonia	70
Tabla 16. Armonía de la Obra Maria Antonia. Introducción.....	72
Tabla 17. Armonía de la Obra Maria Antonia. Parte A	73
Tabla 18. Armonía de la obra Maria Antonia.	75
Tabla 19. Forma de la Obra Las Tres de la Mañana	77
Tabla 20. Armonía de la Obra Las Tres de la Mañana. Introducción.....	79
Tabla 21 Armonía de la Obra Las Tres de la Mañana. Parte A.	80

Tabla 22. Armonía de La Obra Las Tres de la Mañana Parte A”	81
Tabla 23. Armonía de la Obra. Las Tres de la Mañana. Parte B.	82
Tabla 24. Armonía de la Obra. Las Tres de la Mañana. Parte B"	84
Tabla 25. Armonía de la Obra Las Tres de la Mañana. Parte C	85
Tabla 26. Forma de la Obra Serenata colombiana.	87
Tabla 27. Armonía de la Obra Serenata colombiana. Parte A	88
Tabla 28. Armonía de la Obra Serenata colombiana	90
Tabla 29. Forma de la Obra El Aguacate.	92
Tabla 30. Armonía de la Obra El Aguacate. Introducción.....	94
Tabla 31. Armonía de la obra el aguacate. Parte B.....	95
Tabla 32. Armonía de la Obra El Aguacate. sección suspensiva.....	96
Tabla 33. Armonía Obra El Aguacate. Sección conclusiva y coda.	98
Tabla 34. Forma de la obra Navidad Negra.	99
Tabla 35. Armonía de la obra Navidad Negra. Introducción.....	101
Tabla 36. Armonía de la obra Navidad Negra. Parte A.	102
Tabla 37. Armonía de la Obra Navidad Negra. Parte B	104
Tabla 38. Armonía de la obra Navidad Negra. Parte C y Coda.....	105
Tabla 39. Forma de la obra El Miranchurito.....	106
Tabla 40. Armonía de la obra Miranchurito. Parte B.....	109
Tabla 41. Armonía de la obra Miranchurito. Parte D.	111
Tabla 42. Forma de la obra Sanjuanito.	112
Tabla 43. Armonía de la obra Sanjuanito. Introducción.	114
Tabla 44. Armonía de la obra Sanjuanito. Parte A.	115

Tabla 45. Armonía de la obra Sanjuanito. Sección conclusiva.....	116
Tabla 46. Armonía de la obra Sanjuanito. Parte B.....	117
Tabla 47. Forma de la obra Ángel de Luz.....	118
Tabla 48. Armonía de la obra Ángel de Luz. Introducción.	120
Tabla 49. Armonía de la obra Ángel de Luz. Parte A.....	121
Tabla 50. Armonía de la obra Ángel de Luz. Parte B.....	122
Tabla 51. Forma de la obra Taita Salasaca.	124
Tabla 52. Armonía de la obra Taita Salasaca. Parte A.	125
Tabla 53. Forma de la pieza Melanconia	129
Tabla 54. Armonía de la Obra Melanconia Sección Conclusiva y Coda.....	134
Tabla 55. Forma de la obra Preludio N° 2	136
Tabla 56. Armonía de la Obra Preludio N°2 Parte A. Compases 1,35	136
Tabla 57. Forma de la Obra Preludio N°3	142
Tabla 58. Forma de La obra Preludio de la Suite N°1.	146

Lista de Figuras

Figura 1. Obra Sindamanoy Parte A	43
Figura 2. Obra Sindamanoy parte B.	45
Figura 3. Obra Sindamanoy. Parte A´.....	47
Figura 4. Obra Sindamanoy. Coda.....	48
Figura 5. Obra El Cachiri. Introducción	51
Figura 6. Obra El cachiri. Parte A	52
Figura 7. Obra El cachiri. Parte B.....	53
Figura 8. Obra El cachiri. Parte A´.....	54
Figura 9. Obra El cachiri. Coda.	54
Figura 10. Obra Senderito de Amor. Introducción.	58
Figura 11. Obra senderito de Amor. Parte A.	59
Figura 12. Obra Senderito de Amor. Parte B y Coda.	61
Figura 13. Obra El Chambú. Introducción.	64
Figura 14. Obra El Chambú. Parte A.....	66
Figura 15. Obra El Chambú Parte B.....	68
Figura 16. Obra El Chambú. Coda	69
Figura 17. Obra Maria Antonia. Introducción.	73
Figura 18. Obra Maria Antonia. Parte A.	74
Figura 19. Obra Maria Antonia. Parte B y Coda.	75
Figura 20. Obra Las Tres de la Mañana. Introducción	79
Figura 21. Obra Las Tres de la Mañana. Parte A.	80
Figura 22. Obra Las Tres de la Mañana. Parte A´	81

Figura 23. Obra Las Tres de la Mañana. Parte B.....	83
Figura 24. Obra Las Tres de la Mañana. Parte B´.....	84
Figura 25. Obra Las tres de la Mañana. Parte C.....	85
Figura 26. Obra Serenata Colombiana. Introducción.....	88
Figura 27. Obra Serenata Colombiana. Parte A.....	89
Figura 28. Obra Serenata Colombiana. Sección Conclusiva.....	90
Figura 29. Obra Serenata Colombiana. Parte B.....	91
Figura 30. Obra el Aguacate. Introducción.....	94
Figura 31. Obra El Aguacate. Parte A.....	95
Figura 32. Obra el Aguacate. Parte B.....	96
Figura 33. Obra El Aguacate. Sección Suspensiva.....	97
Figura 34. Obra el Aguacate Sección conclusiva y Coda.....	98
Figura 35. Obra Navidad Negra. Introducción.....	102
Figura 36. Obra Navidad Negra. Parte A.....	103
Figura 37. Obra Navidad Negra. Parte B.....	104
Figura 38. Obra Navidad Negra. Parte C y Coda.....	105
Figura 39. Obra El Miranchurito. Parte A.....	108
Figura 40. Obra El Miranchurito Parte B.....	109
Figura 41. Obra El Miranchurito Parte C.....	110
Figura 42. Obra El Miranchurito Parte D.....	111
Figura 43. Obra El Miranchurito Coda.....	111
Figura 44. Obra Sanjuanito. Introducción.....	114
Figura 45. Obra Sanjuanito. Sección conclusiva.....	116

Figura 46. Obra Sanjuanito. Parte B.....	117
Figura 47. Obra Sanjuanito. Parte Coda.....	118
Figura 48. Obra Ángel de Luz. Introducción.....	120
Figura 49. Obra Ángel de Luz. Parte A.....	121
Figura 50. Obra Ángel de Luz. Parte B.....	123
Figura 52. Obra Taita Salasaca Puente de transición.....	127
Figura 53. Obra Taita Salasaca Estribillo.....	127
Figura 54. Obra Taita Salasaca Coda.....	128
Figura 60. Obra Melanconia. Desarrollo.....	132
Figura 55. Obra melanconía. Tema.....	130
Figura 56. Obra Melanconia. Variación.....	130
Figura 57. Obra Melanconia. Episodio Modulante.....	131
Figura 58. Obra Melanconia Sección Tensionante.....	131
Figura 59 Obra Melanconia. Sección Conclusiva.....	132
Figura 60. Obra Melanconia. Desarrollo.....	133
Figura 61. Obra Melanconia. Sección Tensionante.....	134
Figura 62. Obra Melanconia. Sección Conclusiva y Coda.....	135
Figura 63. Obra Preludio N°2. Parte A.....	137
Figura 64. Obra Preludio N°2. Parte B.....	139
Figura 65. Obra Preludio N°3 Parte A.....	143
Figura 66. Obra Preludio N°3 Parte B.....	144
Figura 67. Obra Preludio de la Suite N°1 Parte I Diseño ritmico principal.....	146
Figura 68. Obra Preludio de la Suite N° 1. Parte I Episodio Modulante.....	147

Figura 69. Obra Preludio de la Suite N°1 Parte I. Secuencias Modulantes.....	148
Figura 70. Obra Preludio de la Suite N°1 Parte I. Sección Conclusiva.....	149
Figura 71. Obra Preludio de la Suite N°1. Parte II Sección 1	150
Figura 72. Obra Preludio de la Suite N°1. Parte II sección 2.	151
Figura 73. Obra Preludio de la Suite N° 1. Sección Conclusiva final	151

8. ANÁLISIS MÚSICAL

Repertorio a Interpretar

Tabla 1. Repertorio a interpretar en el recital de grado.

Obra	Compositor	Ritmo
Sindamanoy	Faustino Arias Reynel	Danza
El Cachiri	José Félix “Vate” Castro	Sonsureño
Senderito de Amor	Ventura Romero Armendáriz	Fox
El Chambú	Luis E. Nieto	Bambuco
Maria Antonia	José A. Morales	Bambuco
Las Tres de la Mañana	Maruja Hinestroza de Rosero	Vals
Serenata Colombiana	Maruja Hinestroza de Rosero	Pasillo
El Aguacate	Cesar Guerrero	Pasillo
Navidad Negra	José Barros	Cumbia
Miranchurito	Tradicional Ecuatoriano	Sonsureño
Sanjuanito	Tradicional Ecuatoriano	Sanjuanito
Ángel de luz	Benigna Dávalos Villavicencio	Pasillo Ecuatoriano
Taita Salasaca	D.R.A	Albazo
La melancolía op. 148 N° 7	Mauro Giuliani	
Preludio 2 y 3	Heitor Villa-lobos	
Preludio de la suite N°1 para cello	Johan Sebastián Bach	

8.1 Sindamanoy (Danza)

Obra del compositor Faustino Arias Reynel (1910- 1985), oriundo del municipio de Barbacoas (Nariño), que durante el transcurso de su vida se desempeñó como administrador público de profesión, pero poseía grandes habilidades para la escritura poética lo cual empleó para desarrollar especialmente la elaboración de cuentos, fábulas y composiciones musicales donde se evidencia el sentimiento y el romanticismo contextualizados en la región nariñense especialmente en la costa pacífica. (TVMAR TUMACO, 2010).

Entre las obras musicales más conocidas de este compositor se encuentra el bolero “Noches de Bocagrande” y la danza “Sindamanoy” siendo esta ultima una Palabra que traducida de la lengua indígena significa “refugio del sol”, de esta pieza se puede decir que su letra contiene un carácter romántico la cual trata de una historia de amor en un lugar magico que hace alusión al Lago Guamuéz (Laguna de la Cocha).

En las plataformas virtuales como YouTube.com se evidencia que las versiones más populares de esta canción son la de Claudia de Colombia y la del Duetto Arteaga y Rosero, sin embargo, la versión a interpretar en el presente recital corresponde al libro Colombia y Ecuador en seis cuerdas de guitarra recital 3 con arreglos para guitarra solista del maestro Rolando Chamorro Jimenez.

Analisis Formal

Tabla 2. Forma de la Obra Sindamanoy.

Parte	Compases	Sección	Descripción
A	1-5	2 semifrases	Melodía inicial de la canción con carácter libre (ad libitum)
	5-11	Periodo compuesto por 2 frases de cuatro compases c/u	Continuación de la melodía con carácter a tempo y acompañamiento con arpeggios
	11-17		
Estribillo (B)	18-26	Dos Periodos compuestos por 4 frases de dos compases c/u	Estribillo principal de la canción con acompañamiento rítmico y arpeggios
A´	26-39	Dos Periodos compuestos por 4 frases de cuatro compases c/u	Con Características similares de acompañamiento arpegiado de la parte A y con variaciones en su melodía.
Estribillo (B)	40-43	Periodo compuesto por 2 frases de dos compases c/u con repetición.	Reexposicion del estribillo principal
	22-26	Reexposicion	Reexposicion
	26-39		

CODA	44-47	Periodo compuesto por 2 frases de dos compases c/u	Finalización, con carácter retardando (rit.)
------	-------	--	--

Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Sindamanoy.

Algunos aspectos que pueden aportar a fortalecer la interpretación de la pieza corresponden a destacar la voz principal con respecto a los arpeggios de acompañamiento y el bajo. Del mismo modo, los arpeggios que resultan de las posiciones fijas de la mano izquierda deben ser ejecutados con la técnica de campanela de tal manera que cada nota que compone al acorde arpegiado debe tener una articulación de Legato. Por su parte, la voz inferior (bajo) se debe destacar en los finales de semifrase y frase porque de él depende la conexión entre las secciones, además, cuando el bajo se dirija hacia una frase contrastante., debe articularse con estacato y apagadores para marcar una diferencia sonora en el discurso musical.

Análisis Estructural

En los compases 1 – 17 se presenta el tema A donde el compás métrico es de 4/4, la velocidad propuesta corresponde a 90 bpm y la tonalidad general es La menor. Esta parte se estructura por medio de un motivo inicial (encerrado en un círculo rojo) está dado por la figuración rítmica de corchea, negra, corchea, corchea el cual se encuentra ubicado con entrada anacrúsica y aparece reiteradamente en la entrada de cada frase. De la misma manera, los compases 1-5 tienen claramente definida su estructura por semifrases con dinámica de pregunta y respuesta mientras desde el compás 5 (anacrúsico) el discurso musical se fragmenta por frases con extensión de cuatro compases cada una.

Tabla 3. Armonía de la Obra Sindamanoy, parte A

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Acordes	Am	C	G	Bm7b5 E7	Am	G#° E7	Am		Dm7 G	C		Am	G7	Am		G7	Am
funciones	I	bIII	bVII	ii7b5 V7	i	Vii° V7	i		iv7 bVII	bIII		i	bVII7	i		bVII7	i
Indicación												Cadencia rota					

Figura 1. Obra Sindamanoy Parte A

Sindamanoy
(danza)

Faustino Arias Reynel
Arreglo para guitarra:
Rolando Chamorro Jiménez

♩ = 90

semifrases

Guitar

Motivo

Frases

mf *Accl.* -----

p *a Tempo* -----

f

C III C III

C I C III

C III

© Adrian Rojas 2019

A continuación en los compases 18 -26, se presenta la parte B que se encuentra constituida por dos frases de cuatro compases con características contrastantes entre si, así mismo, el motivo (en círculo rojo) de la primera frase se origina por tres negras que aparecen de manera anacrúsica, de otro modo, la textura que predomina en esta frase está dada por el sistema de melodía acompañada por medio de arpeggios que se fundamentan armónicamente a partir de la nota del bajo (voz inferior). Por otra parte, en el compás 22 se presenta la segunda frase con un motivo que tiene una estructura rítmica totalmente distinta, y la melodía juega una dinámica de textura contrapuntística.

Tabla 4. Armonía de la obra Sindamanoy. Parte B

Compás	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Acordes	Am	C	Bm7(11) E7	Am	G	Am	G	Am	Am
Funciones	i	bIII	ii7/I V7	i	bVII	i	bVII	i	i
Indicaciones			Bm7= préstamo modal						

Figura 2. Obra Sindamanoy parte B.

2

The figure displays a musical score for the piece 'Obra Sindamanoy parte B'. It consists of three staves of music. The first staff shows measures 19 and 20. Measure 20 contains a circled red motif labeled 'Motivo'. The second staff shows measures 21 and 22. Measure 21 is labeled 'Frase 1' and measure 22 is labeled 'Frase 2'. The third staff shows measures 25 and 26. Dynamics markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A red circle highlights a specific melodic motif in measure 20, and blue boxes highlight 'Frase 1' in measure 21 and 'Frase 2' in measure 22.

En seguida, los compases 26 -39 exponen una parte A´ desarrollando un nuevo tema que posee características similares con respecto a la parte A inicial pero agrega líneas melódicas distintas y más adelante en los compases 26 – 33 se presenta el primer periodo compuesto por dos frases de cuatro compases c/u las cuales tienen un comienzo anacrúsico.

Del mismo modo, en esta sección se puede apreciar una fuerte densidad rítmica concebida por el uso de los arpeggios que rítmicamente se encuentran en subdición del tiempo y se entrelazan con las melodías superiores e inferiores creando contrapuntos. Por otra parte, en el segundo periodo (Compases 33 – 39) también se compone por dos frases de cuatro compases con carácter anacrúsico con la notable diferencia que la densidad rítmica es inferior y donde el motivo principal en esta parte A´ es similar al motivo de la parte A conservando el esquema rítmico de (Corchea, negra, corchea corchea).

Tabla 5. Armonía de la obra Sindamanoy. Parte A´

Compás	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
Acorde	Am	Cmaj7 Bsus4(7))	Cmaj7 C#°	Dm 7 G7	Cmaj7 G7	C E7	E7	Am		G	C	A m	G	A m
Función	i	bIIIImaj7 iim7/I	bIIIImaj 7 Vii°7/iv	iv7 VII7	bIIIImaj 7 bVII7	bII I V7	V 7	i		bVI I	bII I	i	bVI I	i

Figura 3. Obra Sindamanoy. Parte A´.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Sindamanoy'. The first system features a melodic line with a red oval highlighting a specific motif, labeled 'Motivo' in a red box, with a dynamic marking of 'mf'. The second system shows a more complex texture with a green box highlighting a chordal passage. The third system, titled 'Sindamanoy', includes a red oval around a melodic motif and a green box around a chordal passage, with a dynamic marking of 'mf'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Luego de las pertinentes repeticiones, el discurso musical se dirige hacia la Coda comprendida en los compases 44 – 47 donde se observa que el motivo principal corresponde a una reexposición del motivo del tema B mas sin embargo, la estructura de esta sección se compone de un periodo que alberga dos frases y cada una tiene una prolongación de dos compases donde es importante notar la característica que define la consumación de la pieza es el retardo de la velocidad (rit). finalmente La sección gira en torno a la función armónica de tónica.

Figura 4. Obra Sindamanoy. Coda

The musical score for the Coda of 'Sindamanoy' features two staves. The upper staff, in treble clef, begins with a triplet of eighth notes circled in red, followed by a whole note chord marked 'rit.' and a final whole note chord marked 'final'. The lower staff, in bass clef, contains a whole note chord marked 'pp' and a final whole note chord marked 'pp'. The piece concludes with a double bar line.

8.2 El Cachiri (Sonsureño)

La historia de la palabra “Cachiri” se basa en una letra compuesta a la manera de poema por José felix Castro más conocido como “El vate”, quien la creó en honor a su amigo Rosendo Santander llamado también como “El cachiri”. Posteriormente, el vate le presenta este escrito a Alberto “El chato” Guerrero para que la musicalizara y este a su vez se encargaría de convertirla en una canción con acompañamiento en ritmo de Sonsureño tradicional nariñense. (Ibarra, 2005).

La letra de la canción refleja el modo de vida y los gustos que tiene el cachiri quien era un hombre que se desempeñaba como director de la cárcel del municipio de la Unión Nariño, entre las históricas anécdotas del cachiri se cuenta que una vez dejó libres a los presos de la cárcel por un día completo con la condición de que volvieran al día siguiente y así lo hicieron incluso regresó un preso que se había fugado antes (Ibarra, 2005).

Ahora bien, en la plataforma de internet youtube.com se evidencia que esta canción tiene varias versiones realizadas por distintos musicales de las cuales se destacan en especial las interpretaciones de agrupaciones nariñenses como La Ronda Lírica y Murga la Bomboná sin embargo, la versión a interpretar en el presente recital corresponde al libro Colombia y Ecuador

en seis cuerdas de guitarra recital 3 con arreglos para guitarra solista del maestro Rolando Chamorro Jimenez.

Análisis Formal

Tabla 6. Forma de la Obra El Cachiri.

Parte	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-8	Periodo compuesto por cuatro frases de dos compases c/u	Exposición de la introducción en ritmo de Sonsureño
A	8-16	Periodo compuesto por dos frases de cuatro compases c/u	Tema principal de la canción
B	16-24	Periodo compuesto por dos frases de cuatro compases c/u	Tema secundario
A´	24-32	Periodo compuesto por dos frases de cuatro compases c/u	Toma elementos del tema A y añade variaciones.
Reexpone dos veces más todas las partes: Introducción - A – B – A´			
Coda	33-34	Dos compases	Cadencia autentica con funciones V7 – i de finalización

Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Cachiri

Para una buena interpretación del ritmo de sonsureño, se requiere que la melodía principal se articule con estacato en las figuras rítmicas de negra, así mismo, es primordial acentuar la primera nota que se encuentra al inicio de cada compás esto con el fin de lograr la continuidad que necesitan estos tipos de ritmos de danza. Por otra parte las figuras sincopadas de corchea que se encuentran al final de compás se deben ejecutar con estacato y un ligero acento que las resalte.

Análisis Estructural

El análisis estructural de esta pieza comienza en los compases 1-8 donde se presenta la introducción, este fragmento se estructura en un periodo compuesto de cuatro frases que desarrollan un discurso dinámico de pregunta y respuesta por semifrases de dos compases entre el registro sonoro agudo y grave de la guitarra. Del mismo modo, el motivo inicial (Encerrado en un círculo rojo) se compone de tres figuras rítmicas de corchea y una negra y por último, Las funciones armónicas de esta sección giran en torno a los acordes (Am y E7) funciones (i – V7). Cabe notar que La tonalidad general de la pieza es La menor, el ritmo métrico es de 6/8 y la velocidad propuesta es de 97 bpm.

Figura 6. Obra El cachiri. Parte A

The image displays a musical score for 'El cachiri. Parte A'. It consists of two staves of music. The first staff, labeled 'Frase 1', begins with a dynamic marking of *f* and contains a sequence of notes with various rhythmic values and fingerings (1, 2, 3, 4). A red circle highlights a specific rhythmic motif within this phrase. The second staff, labeled 'Frase 2', begins with a dynamic marking of *mf* and contains a sequence of notes with fingerings (2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2). A small inset in the top right corner shows a close-up of a note with a '2' below it, indicating a fingering. The score is set in a key signature with one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

Durante los compases 16 - 24 se presenta la parte B en donde se expone el tema secundario con un motivo distinto al del tema A porque ahora está compuesto por cinco figuras ritmicas de corchea, (las dos primeras se encuentran en anacrusa), si bien, este periodo es contrastante con el anterior pero conserva la misma prolongación en las semifrases y frases. La armonia cambia y ahora se mantiene entre las funciones $bVII - b III$ (G - C) que serian dominante y tónica secundarias de la tonalidad de La menor.

Figura 7. Obra El cachiri. Parte B.

Copyright Adrian Rojas 2019

Más adelante, Entre los compases 24 – 32 se presenta la parte A´ que corresponde a una imitación ritmo armónica de la parte A (comp 8-16) pero esta vez realiza algunas variaciones melódicas a partir del mismo motivo compuesto por cuatro figuras rítmicas de corcheas en entrada anacrúsica, así mismo, este periodo contiene dos frases de cuatro compases c/u que tienen una misma melodía que se diferencia entre sí por el uso de la octavación y Las funciones armónicas de esta sección se mantienen entre tónica y dominante (i, V7).

Figura 8. Obra El cachiri. Parte A´.

The image displays a musical score for 'El cachiri. Parte A'. It consists of two staves of music. The top staff begins at measure 25 and features a green bracketed section from measure 25 to 30, with a circled '2' above the first measure. A red oval highlights a specific melodic phrase in measures 28-29. A blue bracketed section covers measures 31-32, which includes a circled '2' above the first measure. A small inset box in the upper right corner shows a treble clef with a triplet of eighth notes on the G line (G4), marked with a '3' and a '7' below. The bottom staff begins at measure 29 and includes a 'D.C. al Fine' instruction above the final measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A continuación, la obra repite las partes (Introducción, A, B, A´) por dos veces más y concluye con la siguiente parte que es la Coda la cual se compone de dos compases con aspecto de finalización en cadencia autentica perfecta V7 – i, siendo este es un aspecto muy recurrente en la musica tradicional nariñense.

Figura 9. Obra El cachiri. Coda.

The image shows the Coda section of the musical score, consisting of a single staff of music starting at measure 33. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a chord with a circled '2' above it. The second measure contains a chord with a circled '1' above it. The third measure contains a chord with a circled '2' above it. The fourth measure contains a chord with a circled '1' above it. The fifth measure contains a chord with a circled '2' above it. The sixth measure contains a chord with a circled '1' above it. The score concludes with a double bar line and the word 'Fine' below it. A dynamic marking 'f' is placed below the second measure.

8.3 Senderito de Amor (Fox)

La siguiente pieza tiene una forma original de canción vocal con acompañamiento instrumental y fue una composición del mexicano Ventura Romero, quien se destacó en la música como violinista, guitarrista, pianista, acordeonista, cantante y compositor de más de 150 piezas. Sus estudios formales fueron realizados en el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Superior de Música de México y entre sus principales y más conocidas canciones se encuentran “Soy infeliz”, “Senderito de amor” “Un madrigal”. Ramírez (como se citó en Díaz, 2015).

Según entrevistas a Felix Esparza (amigo de Ventura), la canción Senderito de amor se origina de la siguiente manera:

“Ventura se dirigía a actuar a Puebla, ya siendo famoso, ese día estaba lloviendo, mientras observaba el horizonte, su imaginación empieza a viajar, y tras el sonido del limpia parabrisas vino a su mente un ritmo, de pronto bajó del auto y escribió unas notas que serían el estribillo de Senderito de amor.” (Díaz, 2015).

Entre las interpretaciones más destacadas de esta canción se encuentran la de Julio Jaramillo, Pedro Infante y Lisandro Meza, sin embargo, la interpretación para el presente recital corresponde al arreglo del maestro Rolando Chamorro Jiménez.

Análisis Formal

Tabla 7. Forma de la Obra Senderito de Amor.

Parte	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-11	Tres frases de cuatro compases c/u, seis semifrases de dos compases c(u	Exposición de la introducción con acompañamiento del bajo y celulas del ritmo de fox.
A	11-22	Compases 11-17 tres semifrases de dos compases c/u, 17 -22 una frase de cuatro compases con repetición	Exposición del tema principal con acompañamiento de bajo y celulas del ritmo de fox.
B	23-38	Periodo, Cuatro frases de cuatro compases c/u	Parte contrastante con motivos y tematicas diferentes, acompañamiento de bajo, celulas del ritmo de fox y arpegios
Repetición de Introducción, Parte A y parte B			
CODA	39	Acordes finales	Terminación de la pieza en acordes de tónica con sonidos Naturales y armónicos

Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Senderito De Amor

La célula rítmica del ritmo de fox se encuentra dada en un compás de 2/4 donde la voz inferior (bajo) marca el pulso mientras la armonía se encarga de responder a contratiempo con figuras rítmicas de silencio de corchea y corchea en cada pulso. Es así que, dicha marcación de la armonía debe tener un ligero acento y estacato con el fin de que el ritmo suene con el debido carácter de ejecución tradicional. Otra característica a tener en cuenta se presenta cuando el bajo dirige el discurso musical hacia una próxima frase con notas de paso en figuración de corcheas, estas también se deben ejecutar con estacato para crear la sensación de un discurso musical más fluido.

Análisis estructural

La pieza a interpretar tiene como tonalidad principal Mi menor y se le identifica un compás métrico de 2/4 el cual se debe ejecutar a una velocidad de 88 bpm. De esta manera, la primera sección de la obra se encuentra establecida durante los compases 1-11 donde se presenta la introducción con una textura de melodía acompañada, en este caso por el ritmo de fox (bajo y armonía). En los compases 1-5, la entrada de cada frase es anacrúsica y compuesta por un motivo rítmico de seis figuras de semicorcheas, por otra parte, desde los compases 6-11 se omite la anacrusa y el motivo cambia a cuatro corcheas que están a tempo tético. Las frases se hallan cada cuatro compases y las semifrases cada dos.

Tabla 8. Armonía de la Obra Senderito de Amor. Introducción.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Acorde	Em	Em G6 B7	Em	Em B7	Em	Am D7(9)	G Cmaj7	B7	Em		

Función	i	i	i	i	i	iv	bIII	V7	i
		bIII		V7		V9/bIII	VImaj7		
		V7							

Figura 10. Obra Senderito de Amor. Introducción.

Ventura Romero Armendáriz
Arreglo para guitarra:
Rolando Chamorro Jiménez

♩ = 88

Guitar

mf

CV CIII CII CVII

Durante los compases 11-22 se encuentra la parte A la cual corresponde al tema principal. En ella se identifica un periodo compuesto por tres semifrases (comp. 11-17) pero además, la sección contiene una frase de respuesta de cuatro compases con repetición, por otra parte, El motivo rítmico principal se presenta de forma recurrente durante toda esta sección el cual se compone de seis figuras rítmicas de semicorcheas dos de las cuales tienen inicio en anacrúsa. La textura global de esta parte se rige a través del sistema de melodía acompañada donde el bajo se encarga de la marcación del pulso con algunas variantes rítmicas que cumplen la función de conducir el discurso y las funciones armónicas.

Tabla 9. Armonía de la Obra Senderito de Amor. Parte A

Compás	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Acorde	Em	Em G6	B7	Em	B7	E7(b9)	Am	Am D7(9)	G Cmaj7	B7	Em	
Función	i	i bIII	V7	i	V7	V7(b9)/iv	iv	iv V9/bIII	bIII VI maj7	V7	i	

Figura 11. Obra senderito de Amor. Parte A.

The image displays a musical score for 'Senderito de Amor, Parte A'. It consists of three staves of music. The top staff features a red oval highlighting a specific measure, with the word 'semifrases' written in green above it. The middle staff has a blue box around a measure, with the word 'Frase' written in blue above it. The bottom staff is labeled 'Senderito de amor' and also has a blue box around it. Roman numerals (CII, CIV, CVII) are placed above the notes in the middle and bottom staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'mf'.

Más adelante, La parte B determinada en los compases 23-38 se compone de cuatro frases, las dos primeras tienen un carácter conclusivo que las separa entre si y las dos frases restantes tienen un discurso continuo que las une. El motivo rítmico es diferente a las secciones anteriores

(Introducción y parte A) pero también tiene una entrada anacrúsica, la melodía principal expone un nuevo tema (tema secundario), la textura contiene las células rítmicas del fox y la densidad rítmica aumenta al agregar adornos como notas de paso en el bajo y arpeggios. Posteriormente la pieza finaliza en el compás 39, con una llegada contundente sobre la función de tónica y finalmente se hace una imitación repetición del acorde de tónica pero basándose en la ejecución de la técnica de armónicos.

Tabla 10. Armonía de la Obra Senderito de Amor. Parte B

Compás	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Acorde	Em	Em G6	B7	Em	Am D7	G Bm Bbm	Am D7(9)	G	G#° E7	F#m7	B7	Em	Am	B7		Em
Función	i	i III	V7	i	iv V7/III	III ii/iv bii/iv	iv V9/III	III	ii°7/ii VII7/ii	ii7	V7	i	iv	V7		i

Figura 12. Obra Senderito de Amor. Parte B y Coda.

The musical score for 'Senderito de Amor' (Parte B y Coda) is presented in two staves: a vocal line (CII) and a guitar line (CV). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score is divided into several sections:

- Measure 25:** The vocal line begins with a circled note. The guitar line has a circled note.
- Measure 29:** The vocal line has a circled note. The guitar line has a circled note.
- Measure 33:** The vocal line has a circled note. The guitar line has a circled note.
- Measure 37:** The vocal line ends with a circled note. The guitar line has a circled note.
- Coda:** A section marked with a green box, starting at measure 37. It includes the instruction 'Arm. 12' and 'Fine'.

Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*. The score also includes the instruction 'D.C. y 2 casilla' and 'Fine'.

8.4 El Chambú (Bambuco)

Pieza vocal del compositor Luis Enrique Nieto considerada entre sus composiciones como la de mayor popularidad sin dejar de lado el resto de su repertorio que indudablemente también cruzó fronteras. A pesar de que Nieto inició sus estudios musicales a muy temprana edad (con los Hermanos Maristas radicados en la ciudad de pasto) este músico tuvo La particularidad de que nunca escribió en partitura la música que compuso, esta labor la realizaron copistas y transcritores. Durante su vida, Nieto también se desempeñó como interprete al integrar diversas agrupaciones musicales como la estudiantina Clavel Rojo. (Mesa, 2015).

En la actualidad denotan diferentes interpretaciones de esta pieza como la agrupación La Ronda Lirica, la Orquesta Colombiana y la Orquesta Filarmónica de Bogotá, sin embargo la versión a analizar e interpretar para el presente recital es el arreglo para guitarra solista del maestro Rolando Chamorro Jiménez.

Analisis Formal

Tabla 11. Forma de la Obra El Chambú.

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-16	2 periodos compuestos por dos frases c/u	Exposición de la introducción con motivos rítmicos del tema principal
A	17 -32	2 periodos compuesto por dos frases c/u	Exposición del tema principal
B	33-57	Seis frases.	Exposición del tema secundario con frases conclusivas
Repetición de Introducción, parte A, parte B.			
Coda	59- 63	Una frase	Terminación de la pieza

Principales Aspectos Interpretativos de la Obra El Chambú.

En este tipo de piezas vocales adaptadas a formato instrumental es imprescindible destacar la importancia de la melodía principal en este caso dada por el registro agudo de la guitarra y las contramelodías del bajo cantado. Así mismo, la música popular tradicional contiene un lenguaje

muy marcado por las articulaciones que definen la manera de tocar ciertos pasajes melódicos y figuraciones rítmicas, por lo tanto, es importante recalcar ciertos parámetros de este tipo como son el acento sobre la última corchea de cada compás sobre todo en los lugares donde esta corchea sea parte de una sincopa como en el caso del compás 5. Del mismo modo los acentos también se deben marcar en el primer tiempo de cada compás especialmente cuando en el primer pulso hay una nota de larga duración como por ejemplo en los compases 2 y 10. Por último los acentos también se deben marcar en cada pulso (dos por cada compás) cuando la figuración rítmica esté dada por corchea, negra corchea negra como en el caso de los compases 31,35

Análisis Estructural

La pieza tiene una métrica de 6/8, donde el pulso corresponde a una figura rítmica de negra con puntillo representada a una velocidad de 92 bpm, la tonalidad general de la pieza es Re menor con la característica que la guitarra debe estar con la sexta cuerda afinada un tono mas grave /E=D). La introducción se define por el uso frecuente de melodías (registro agudo de la guitarra) y contramelodías (registro grave de la guitarra) que recrean una sección contrapuntística que se encuentra acompañada por el bajo quien ejecuta las tres negras en cada compás siendo propias del acompañamiento estandar de bambuco. El motivo rítmico que define a esta introducción esta compuesto por un silencio de corchea seguido de tres corcheas, la semifrase tiene una prolongación de dos compases mientras las frases cambian cada cuatro formando un total de dos periodos de estructuras rítmicas muy similares.

Tabla 12. Armonía de la Obra El Chambú. Introducción

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Acorde	Dm	Gm	Am	Dm	Bbmaj7 Gm	Em7b5	A7	Dm	Gm	Am	Dm	Bb Gm	A7			Dm
Función	i	iv	v	i	bVIImaj7 iv	iiim7b5	V7	i	iv	v	i	bVI iv	V7			i

Figura 13. Obra El Chambú. Introducción.

The figure shows a musical score for the introduction of 'El Chambú' in 8/8 time. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto) and the key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each containing two measures. The first system (measures 1-2) includes annotations: 'semifrases' (yellow box) above measure 1, 'frases' (cyan box) above measure 2, and 'Motivo' (red box) below a circled motif in measure 1. The second system (measures 3-4) has 'mf' below measure 3. The third system (measures 5-6) has 'f' below measure 5. The fourth system (measures 7-8) has 'mf' below measure 7. Various chord symbols (CII, CIII, CV) and fingering numbers (1-4) are present throughout the score.

En seguida, se expone la parte A compases (17-32) junto con el tema principal de la pieza Que incluyen un motivo rítmico ubicado sobre el segundo pulso de compás y que está compuesto por cuatro figuras rítmicas de corchea y una negra. La estructura de las semifrases nuevamente se presenta cada dos compases y las frases cada cuatro, obteniendo así un total de dos periodos. El sistema textural de melodía acompañada sigue siendo similar al expuesto en la introducción porque se conserva el bajo que realiza el esquema de bambuco y las contramelodías que van adornando el tema principal.

Tabla 13. Armonía de la Obra El Chambú. Parte A

Compás	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
Acorde	Dm D7/A	Gm	E° A7	Dm	Gm7(9)	A7		Dm	Dm D7/A	Gm	E° A7	Dm	Gm7(9)	A7		Dm
Función	i V ⁴ ₃ /iv	iv	V°7/V7 V7	i	iv9	V7		i	i V ⁴ ₃ /iv	iv	V°7/V7 V7	i	iv9	V7		i

Figura 14. Obra El Chambú. Parte A.

The image displays a musical score for the piece 'El Chambú', Part A. It consists of four systems of music, each containing two measures. The first system begins at measure 17 and features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system, starting at measure 21, is titled 'El chambú'. The third system starts at measure 25 with a forte (*f*) dynamic. The fourth system begins at measure 29 with a 'J' dynamic. Red ovals highlight specific melodic motifs in the upper voice across all systems. The score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature.

A continuación, en los compases 33-49 se presenta la parte B donde se expone el tema secundario y en los compases 50 -57 se identifica una sección conclusiva que marca la terminación de esta parte. El motivo rítmico de esta sección se establece por seis figuras rítmicas de corchea en primer tiempo de compás, no obstante, durante el trayecto este motivo tiende a sufrir transformaciones. La textura general continúa siendo con carácter de melodía acompañada pero esta vez se enfatiza más en el acompañamiento con las células rítmicas del bambuco viejo.

Tabla 14. Armonía de la Obra El Chambú. Parte B

Compás	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Acorde	Dm7	Gsus4(7)	C	F		Am7 D7	Gsus4(7) C7(9)	F	D7(b9) F#°	Gm	E° A7	Dm		E7	-	A7
Función	im7	ivsus4(7)	bVII	bIII		v7 V7/iv	ivsus4(7) V9/III	bIII	V9/iv Vii°7/iv	iv	V°7/V7 V7	i		V7/V7	-	V7

49	50	51	52	53	54	55	56	57
Dm	Gm	Dm	A7(b9)	Dm	Gm C7	F6 Bbmaj7	A7(b9)	Dm
i	iv	i	V7b9	i	iv V7/III	bIII bVImaj7	V7b9	i

Figura 15. Obra El Chambú Parte B.

The image displays a musical score for 'El Chambú Parte B', consisting of seven staves of music. Each staff is enclosed in a blue rectangular box. The first staff (measures 33-40) is marked *mf* and includes section labels CV, CX, CVIII, and CVIII. The second staff (measures 37-40) is marked *p dulce* and includes section label CIII. The third staff (measures 41-44) is marked *f* and includes section labels CIV, CIII, and CH. The fourth staff (measures 45-48) is marked *ad libitum* and includes the section label 'El chambú'. The fifth staff (measures 49-52) is marked *mf*. The sixth staff (measures 53-60) is marked *p*. The seventh staff (measures 61-64) is partially visible. Red circles highlight specific melodic lines in measures 34, 38, 42, 43, 50, and 54. The text 'Sección conclusiva' is written in orange above the fifth staff.

Finalmente la Coda se encuentra en los compases 59-63 con un motivo rítmico contrastante con respecto a las partes anteriores, aun así se evidencia el ritmo de bambuco por parte del bajo que está realizando células rítmicas propias de este ritmo, esta sección contiene una extensión de cuatro compases que forman una frase de carácter conclusivo. La armonía se mantiene entre los acordes de tónica y dominante (i – V7).

Figura 16. Obra El Chambú. Coda



8.5 María Antonia (Bambuco)

Canción vocal compuesta por el músico colombiano José A. Morales, quien se destacó en la creación de música tradicional colombiana y ejecución de instrumentos como el tiple y el canto, entre sus numerosas composiciones se destacan los bambucos, Campesina Santandereana, María Antonia, y el vals pueblito viejo (Arévalo, 2019).

Para complementar, (Silva, 2020) dice que en muchas de las composiciones de Morales se evidencian claramente las influencias de amores y amistades en su vida y a partir de esto el creó innumerables canciones, algunas letras de características románticas, otras de despecho y otras con un mensaje de admiración pero de entre estas personas que le inspiraron surgieron dos que le generaron fama en el país y estas fueron Rosario Vega y María Antonia, algunos mencionan que

esta segunda era una joven vendedora de tienda que en algún momento atendió al compositor junto a sus amigos en sus reuniones de bohemia más sin embargo otras versiones señalan que este bambuco surgió después de 1949 cuando morales realizaba varias visitas a una joven que vivía a un lado del rio Fonce (en inmediaciones del El Socorro).

De esta pieza se pueden evidenciar interpretaciones como la de Garzón y Collazos o Silva y Villalba, pero la versión a interpretar para el presente recital es del maestro Rolando Chamorro Jiménez.

Análisis Formal

Tabla 15. Forma de la Obra María Antonia

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-10	1 periodo compuesto por dos frases	Exposición de la introducción (melodía y acompañamiento de bajo en ritmo de bambuco)
A	10 – 30	5 frases asimétricas de cuatro compases c/u	Exposición del tema principal que toma recursos melódicos y rítmicos de la introducción. Compases 22- 30 sección conclusiva
Reexposición de Introducción Y parte A			
Introducción	30-40	1 periodo compuesto por dos frases	Exposición de la introducción con cadencia de modulación hacia la tonalidad paralela (Em – E)

B	40 -56	2 periodos compuestos por cuatro frases	Armonicamente contrastante con respecto a la parte A pero conserva las celulas ritmicas propias del bambuco
Reexposicion de la Introducción 2 y la parte B			
Coda	57 -58	final	Acordes de finalizaci3n.

Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Maria Antonia

Una de las características principales en la interpretación melódica de los bambucos consiste en hacer énfasis por medio de articulaciones de acento sobre algunos elementos ritmicos, es por ello que en la pieza Maria Antonia se evidencia que en la ultima corchea sincopada de cada compás como por ejemplo en los compases 2,3,4,5 y 6 se debe usar el acento para incitar a que el discurso musical transcurra con una mayor sensación de movimiento. Del mismo modo, otra característica que se hace por medio de la articulación de acento es cuando el acompañamiento del bajo rompe con el esquema tradicional de bambuco que está conformado por de silencio de negra, negra, negra y lo reemplaza por dos negras con punto que marcan cada pulso y que generan naturalmente un peso armónico superior y por ello se deben ejecutar con mayor énfasis (ejemplo compases 7 -8). Asi mismo, el acento del pulso tambien se encuentra en las melodias ya que al ejecutar seis corcheas en un solo compás el acento tiene la función de definir y diferenciar que en cada pulso de 6/8 se agrupan tres corcheas como en los compases 43,45,47,etc, este concepto sería definitivo para la interpretación del bambuco porque brinda movimiento y separación coherente en la divición de los pulsos. Finalmente, el calderón o fermata dentro de los bambucos funciona como un elemento para resaltar algunas secciones melódicas proporcionando

un discurso que se libera momentáneamente del ritmo constante, no obstante cuando el calderón desaparece inmediatamente se debe retomar el pulso y ritmo inicial.

Analisis Estructural

Esta pieza se encuentra escrita en una metrica de 6/8 donde el pulso es la figura de negra con punto que se mantiene a una velocidad de 97 bpm, la tonalidad principal es Mi menor aunque modula en la parte B a Mi mayor. En la introducción se encuentran dos frases contrastantes entre si en cuanto a la extención, melodias y funciones armónicas, que se familiarizan entre si por el empleo de las celulas y patrones ritmicos del ritmo de bambuco, mientras que el motivo principal se compone de seis corcheas que equivalen a un compás, sin embargo en ocasiones el motivo sufre transformaciones ritmicas que producen sincopas. La textura empleada en esta sección se basa en la exposicion melódica con acompañamiento simultáneo del bajo .

Tabla 16. Armonía de la Obra María Antonia. Introducción

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Acorde	Am	Em	B7	Em	B7	Em	Am D7	G Cmaj7	F# B7	Em
Función	iv	i	V7	i	V7	i	iv V7/III	III VIImaj7	V7/V7 V7	i

Figura 17. Obra María Antonia. Introducción.

Seguidamente, la parte A toma elementos ritmicos de la introducción de tal forma que el motivo sigue siendo el mismo sin embargo, la densidad armónica y ritmica aumenta considerablemente para de esta manera exponer el tema principal de la pieza.

Tabla 17. Armonía de la Obra María Antonia. Parte A

Compás	10	11	12	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	26	27	28	29	30
			13											25					
Acorde	Em	Am B7	Em Am7	B7	Am	B7		Em		E7		Am		Em B7	Em	Am D7	G Cmaj7	B7	Em
Función	i	iv V7	i iv7	V7	iv	V7		i		V7/iv		iv		i V7	i	iv V7/III	III VIImaj7	V7	i

Figura 18. Obra María Antonia. Parte A.

The image displays a musical score for 'Obra María Antonia. Parte A'. It consists of several staves of music. The top staff is labeled 'CII CVII' and has a dynamic marking of *mf*. Below it, there are two staves, each with a circled section of music. The third staff is labeled 'CII' and has a circled section. The fourth staff is labeled 'CIV' and has a circled section. The fifth staff is labeled 'CII' and has a circled section. The sixth staff is labeled 'CII' and has a circled section. The seventh staff is labeled 'CII' and has a circled section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *rit.*, and *a tempo*.

A continuación, se reexpone la introducción y la Parte A y en seguida se re plantea la introducción para dirigirse a la parte B por medio de una modulación súbita hacia la tonalidad paralela (Em –E). Ya establecida la nueva tonalidad, se expone la Parte B que para el contexto de la obra manejaría un tema secundario compuesto por un componente rítmico muy similar al de la

parte A Porque además de la estructura motivica expone los patrones y celulas ritmicas del bambuco. Por otro lado, Las frases conservan la prolongación de cuatro compases asimétricos con la cualidad de que sus semifrases se encuentran más definidas al estar claramente separadas por fragmentos de arpeggio. Posteriormente reexpone la introducción 2 y la parte B para dirigirse a la Coda la cual consta de dos acordes que forman la cadencia autentica perfecta final.

Tabla 18. Armonía de la obra Maria Antonia Parte B.

Compás	40	41	42	43	45	46	48	49	50	51	52	53	54	55	56
				44		47									
Acorde	E, B/D# A7C#	G#m/B F#m/A G#m6(b9)	F#m	B7 E	G#madd11 Gmmaj7#11	F#m6 B7	E	Em Eb Dsus4(9)	Dsus4(9)	D7 Bb°/Db	G	G Amadd9 Cmaj7	V7		Em
Función	E=I V ₆ bII ⁶ /iii	iii ₆ ii ₆ iii	ii	V7 I	iii iii	ii V7	I	Em=i bII/VII	Vsus4(9)/III	V7/III	III	III iv VI			

Figura 19. Obra Maria Antonia. Parte B y Coda.



8.6 Las Tres de la Mañana (Vals)

Obra de la pianista y compositora Nariñense Maruja Hinestroza popularmente conocida por su obra *El Cafetero* pero también compuso obras de gran aprecio regional como el pasillo *Yagari* y el vals *Las Tres de la Mañana* o el pasillo *Serenata Colombiana*. Sus obras reflejan un estilo tradicionalista colombiano con una mezcla de ritmos y círculos armónicos iberoamericanos pero aun así, Hinestroza también compuso obras de corte universal donde recurre a elementos formales académicos de la música europea (Tobo & Bastidas, 2021).

De esta pieza se encuentran versiones de agrupaciones como La Ronda lírica quienes la interpretan con una letra nostálgica que hace alusión a la tristeza de un hombre por la pérdida de su amada, también se destaca la versión para piano de Luis Gabriel Mesa Martínez. Para el presente recital se interpretará la versión para guitarra solista del maestro Rolando Chamorro Jiménez.

Analisis Formal

Tabla 19. Forma de la Obra Las Tres de la Mañana

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-9	Tres frases	caracter libre
A	10 - 26	Dos periodos con dos frases c/u frases simétricas	Tema principal con ritmo de vals
A´	26- 43	Cinco frases	Contiene elementos ritmicos, melódicos y armóniucos de la introducción y la parte A
B	44-59	Dos periodos con dos frases c/u	Tema secundario con carácter contrastante debido a los cambios melódicos, ritmicos y de tonalidad
B´	60-78	Cinco frases	Retoma la tonalidad original con elements ritmicos que desarrollan a la parte B
Introducción	79 - 84		
C	85-100	Dos frases	Sección contrastante con respecto a las anteriores partes
Repite B, B” e introducción			
Coda	101-103	libre	Acordes finales.

Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Las Tres de la Mañana.

La parte introductoria sugiere una ejecución mediante el uso frecuente de posiciones fijas en la mano izquierda con el fin de que la pulsación brinde un efecto de campanela el cual produce una prolongación los diversos sonidos que componen a cada acorde. Entre tanto, a partir del compás 10 donde se presenta la parte A, se puede observar que el esquema rítmico de vals está definido por tres negras que marcan el pulso en la métrica de $\frac{3}{4}$ donde el primer pulso lo marca siempre el bajo, el segundo pulso es representado por parte de la línea melódica y el tercer pulso lo vuelve a producir la voz del bajo. Ahora bien, se debe tener muy en cuenta que el ritmo de vals latinoamericano tiene una tendencia a acentuar con más potencia el primer tiempo del compás mientras el segundo y tercero se ejecutan con menos fuerza siendo estos dos últimos de una misma intensidad sonora, por lo tanto, en piezas musicales para un instrumento como la guitarra solista se debe cuidar la célula rítmica del vals y más aún en esta pieza que ejerce diversas formas de densidad ritmo - armónica.

Análisis Estructural

Las principales características que definen a esta pieza son: su ritmo de vals, su métrica de $\frac{3}{4}$, la velocidad que es de 120 bpm, la afinación de la guitarra con la sexta cuerda en Re, el uso de tonalidades Re menor y Re mayor y la textura general que se rige al modelo polifónico de melodía acompañada. Por su parte, la introducción se encuentra en los compases 1-9 y cuenta con un discurso de carácter libre en cuanto a su tempo, melodías, armonías y ritmo. La sección se divide en tres frases.

Tabla 21 Armonía de la Obra Las Tres de la Mañana. Parte A.

Compás	10	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	24	25	26
	11											23			
Acorde	A7b9 Dm	A7	Dm			D7b9 D7b5	Gm		Gm Fadd9	Em7b5 A7b9	Dsus4#5 Dm	Dm Gm7	E7	A7 Em7b5/Bb	A7
Función	V7 i	V7	i			V7/iv V7b5/iv	iv		iv bIII	ii7b5 V7	Isus4#5 i	i iv	V7/V7	V7 ii ⁴ ,b5	V7

Figura 21. Obra Las Tres de la Mañana. Parte A.

The figure displays a musical score for the piece "Las tres de la mañana". It consists of several staves of music with various annotations:

- Motivo:** A red oval highlights a specific melodic motif in the upper staff.
- Contramelodias:** A red box highlights a counter-melody in the lower staff.
- Dynamics and Tempo:** The score includes markings for *mf* (mezzo-forte), *tempo vals*, *rit.* (ritardando), *f* (forte), and *a tempo*.
- Chords:** Roman numerals (i, iv, V7, etc.) are placed above the notes to indicate harmonic structure.
- Tempo Markings:** The piece is marked as "tempo vals" (waltz tempo).
- Section Title:** The title "Las tres de la mañana" is written above the final staff.

A continuación se expone la parte A' que contiene una melodía principal muy semejante a la parte A con la diferencia de que la melodía está transpuesta una octava y armónicamente modifica algunas funciones.

Tabla 22. Armonía de La Obra Las Tres de la Mañana Parte A''

Compás	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
Acorde	A7	Dm Fadd9	A7b9	Dm			Dm7b9	Gm	Gm	Em7b5 A7b9	Dsus4#5 Dm	Dm	D°7=(B°7) Bbmaj7	A7b9	Dm			
Función	V7	i bIII	V7	i			i7	iv	iv	ii7b5 V7	Isus4#5 i	i	I°7=bII°7/VI bVI	V7	i			

Figura 22. Obra Las Tres de la Mañana. Parte A'

Las tres de la mañana

Motivo

contramelodias

p a tempo dolce

rit.

f



La parte B (compases 44-59) contiene una modulación hacia la tonalidad paralela (Dm –D) donde se expone un nuevo motivo ritmico establecido por seis corcheas. Por otra parte, la textura que se maneja en esta sección continúa siendo de melodía acompañada pero aumenta la densidad ritmica al implementar la técnica de arpeggios que adorna el discurso de la melodía principal. Esta parte se divide en dos periodos que contienen dos frases c/u.

Tabla 23. Armonía de la Obra. Las Tres de la Mañana. Parte B.

Compás	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
Acorde	D	F#m7 Fm	Em7	E7	A7	A9	D			F#m7 Fm	Em7		A7	A9	D	
Función	I	IIIIm bii/ii	ii7	V7/V7	V7	V9	I			IIIIm bii/ii	ii7		V7	V9	I	

Figura 23. Obra Las Tres de la Mañana. Parte B.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Las tres de la mañana'.
 - The top system features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It includes a red oval highlighting a specific melodic phrase. The dynamic marking is *mf* *espress.*
 - The middle system is divided into two parts: a green-bordered section on the left and a blue-bordered section on the right. The blue section contains circled numbers 2 and 4, and the dynamic marking is *f*.
 - The bottom system is also divided into green and blue sections, with the blue section marked *f*.
 - The title 'Las tres de la mañana' is centered above the second system.

En seguida, en el intervalo de compases 60 –78 se establece una parte B prima (B´) donde se recurre a retomar la tonalidad original (Re menor) exponiendo figuraciones ritmicas similares a la parte B pero con una extensión de cinco frases.

Tabla 24. Armonía de la Obra. Las Tres de la Mañana. Parte B''

Compás	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78
Acorde	Dm	Gmaad9 G#dim	A7		Em	A7	Dm		Gm6	A7	Dm	Dm	A7		Dm		Gm6	A7	Dm
Función	i	ivmaj7 vii°/V7	V7		ii	V7	i		iv	V7	i	i	V7		i		iv	V7	i

Figura 24. Obra Las Tres de la Mañana. Parte B'.

The image displays a musical score for 'Las Tres de la Mañana. Parte B''. It consists of four staves of music. The first staff features a melodic line with a red circle highlighting a specific phrase, and labels 'CIII' and 'CIV' above it. The second and third staves show accompaniment with green boxes highlighting certain sections. The fourth staff continues the accompaniment with a blue box highlighting another section. Dynamics such as 'mf espress.' and 'mf' are indicated throughout the score.

A continuación, durante los compases 85 – 100 se crea una nueva parte (C) con características contrastantes porque modula a la tonalidad de Re mayor y propone un nuevo motivo ritmo melódico, su discurso contiene melodías a una sola voz con el acompañamiento del patrón rítmico de vals, el sistema armónico funcional divide el discurso en dos frases similares de ocho

compases c/u. Finalmente culmina con la coda sobre los compases 101 – 103 donde se expone el acorde de Re mayor (Tónica) por medio de la técnica de armónicos.

Tabla 25. Armonía de la Obra Las Tres de la Mañana. Parte C

Compás	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Acorde	D	F#m7 Fm7	Em7	Em	A7		D			F#m Fm	Em		A7		D	
Función	I	iii7 bii/ii	ii7	ii	V7		I			iii7 bii/ii	ii		V7		I	

Figura 25. Obra Las tres de la Mañana. Parte C.

Las tres de la mañana

The musical score for 'Las tres de la mañana' is presented in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is divided into three distinct sections:

- Section 1 (Measures 88-94):** Marked *rit.* (ritardando). It begins with a half note chord (D) and is followed by eighth-note chords (F#m7, Em7, Em, A7). Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 2, 4, 3, 4, 4.
- Section 2 (Measures 95-98):** Marked *p dolce* (piano dolce). It features a half note chord (D) and eighth-note chords (F#m, Fm, Em, A7). A chord diagram for CIV is shown above the staff.
- Section 3 (Measures 99-100):** Marked *mf* (mezzo-forte). It consists of a half note chord (D) and eighth-note chords (F#m, Fm, Em, A7). A chord diagram for CII is shown above the staff.

The image displays a musical score for guitar solo, consisting of two systems of music. The first system, measures 9-12, features guitar chords CIV and CII, and a dynamic marking of *mf*. The second system, measures 13-15, includes a guitar chord CII, a *repeat. and* marking, and a CODA section starting with an *arm* marking and a dynamic marking of *p*.

8.7 Serenata Colombiana (Pasillo)

Principales Aspectos Interpretativos de la Obra Serenata Colombiana.

Esta pieza de la compositora Maruja Hinestroza con arreglo para Guitarra Solista del maestro Rolando Chamorro Jiménez se caracteriza por su ritmo de pasillo al estilo ecuatoriano donde se evidencia una velocidad moderada que contiene un discurso musical cantado por las melodías del registro agudo de la guitarra y un canto constante de contramelodías y contrapuntos a cargo de la voz del bajo, estos dos componentes melódicos emplean figuraciones rítmicas de división de tiempo (corcheas) que además cumplen la función de exponer la célula rítmica del pasillo la cual se compone de seis figuras rítmicas de corchea por compás. Al igual que las anteriores piezas de bambuco, este pasillo también muestra algunas secciones de carácter melódico libre dado por los calderones que interrumpen el con el esquema constante del pasillo, sin embargo, una vez desaparece el calderón se debe retomar el tempo original.

Análisis Formal

Tabla 26. Forma de la Obra Serenata Colombiana.

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-8	Dos frases	Exposición de la introducción
A	9-20	Tres frases	Exposición parte A
Sección conclusiva	20-31	Dos frases idénticas	
B	32- 49	Dos periodos contrastantes con dos frases c/u.	Exposición parte B Con repetición
Sección conclusiva	50 - 61	Dos frases idénticas	

Análisis Estructural.

La principal característica de la pieza es su ritmo de pasillo que se escribe en la métrica de $\frac{3}{4}$ con una velocidad de pulso = 74 bpm. La primera parte correspondiente al a introducción consta de dos frases asimétricas siendo la primera con entrada anacrúsica y la segunda con entrada tética, pero conservando ciertas igualdades rítmicas y armónicas. El motivo rítmico de esta sección está conformado por dos corcheas y una negra que aparecen en reiteradas ocasiones. Al comienzo de cada frase, el discurso melódico se ve muy marcado por el signo de calderón o fermata que alude a una interpretación con un tempo libre. La tonalidad principal de la pieza es La menor y en la introducción se puede observar que hace uso de la subdominante, dominante y

tónica de dicha tonalidad. Cabe destacar que la melodía principal es adornada por el canto constante del bajo

Figura 26. Obra Serenata Colombiana. Introducción



Seguidamente se expone la parte A que se encuentra en los compases 9-20 donde claramente se encuentran tres frases siendo las dos primeras antecedente y consecuente y la tercera de preparación hacia la sección conclusiva donde el motivo principal se establece por tres corcheas y una negra, de esta parte también se destaca la labor del bajo cantando constantemente en función de la melodía principal.

Tabla 27. Armonía de la Obra Serenata Colombiana. Parte A

Compás	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Acorde	Am		Am F	E7	Bm7	E7		Asus4 Am	Am		Gm(6)9 A7	Dsus4 Dm
Función	i		i bII/V7	V7	ii7	V7		I ⁴⁻³ 6-5 i	i		iv/iv V7/iv	iv ⁴⁻³ 6-5 iv

Figura 28. Obra Serenata Colombiana. Parte A

The image displays a musical score for 'Serenata Colombiana. Parte A'. It consists of several staves of music. The top staff is the piano part, starting with a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *rit.* (ritardando). A red circle highlights a specific melodic motif in the first few measures. Below this, the bass part is shown, starting with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the instruction 'cantando el bajo' (singing the bass). The bass part includes fingerings (1, 2, 3) and a '7' indicating a seventh fret. The score continues with two more systems of piano and bass parts. The second system of the piano part has a dynamic marking of *f* (forte). A red circle highlights a similar melodic motif in the piano part of the second system. The final system shows measures 20-31, with a dynamic marking of *f* and a red circle highlighting the concluding motif.

A continuación, en los compases 20 – 31 se encuentran los compases 20- 31 donde se exponen dos frases similares que tienen carácter conclusivo, otra característica de esta sección es que toma elementos musicales de la introducción como el motivo, la armonía, la textura y la melodía principal.

Figura 27. Obra Serenata colombiana. Sección Conclusiva

The image shows a musical score for 'Serenata colombiana' in three systems. The first system is marked 'CVIII' and 'mf'. The second system is marked 'rit.' and 'p'. The third system is marked 'mf' and 'p'. There are red circles around specific notes in the first two systems.

En seguida, durante los compases 32- 49 se encuentra la parte B compuesto por dos periodos los cuales contienen dos frases c/u donde el tema principal es contrastante con respecto a la parte A anterior, exponiendo ahora un motivo anacrúsico conformado por cinco figuras de corchea, pero conserva la misma textura con el rol del bajo cantado en función de la melodía principal y el uso contante del calderón que brinda cierta libertad en el tempo.

Tabla 29. Armonía de la Obra Serenata colombiana

Compás	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
Acorde	-	Dsus4 Dm	G	Csus4 C	A7	D7sus4 Dm7	G7	Cmaj7	A7	Dadd9sus4 Dmadd9	E7	Am	B7	E7	G			
Función	-	ivsus4 iv	bVII	bIII ^{2,3,6,5} bIII	V7/iv	ivsus4 iv	V7/III	bIII	V7/iv	ivsus4 iv	V7	i	V7/V7	V7	bVII			

Figura 28. Obra Serenata colombiana. Parte B.

The musical score for 'Serenata colombiana' is presented in five systems. The first system (measures 32-35) is marked *mf* and *accel.*, with a red oval highlighting measures 32-33. The second system (measures 36-43) is marked *rit.* and *a tempo*, with a red oval highlighting measures 36-37. The third system (measures 44-47) is marked *p* and *rit.*, with a blue oval highlighting measures 44-47. The fourth system (measures 48-50) is marked *mf* and *a tempo*, with a green oval highlighting measures 48-50. The title 'Serenata colombiana' is centered above the fourth system.

8.8 El Aguacate (Pasillo ecuatoriano)

El compositor de esta pieza fue el músico ecuatoriano Cesar Guerrero, quien según comentan los autores (Vera & Vélez, 2018) el título que le puso Guerrero a este pasillo se debe al resultado del enamoramiento que el autor sintió por una joven llamada María del Carmen a la cual conoció en un intervalo de tiempo cuando Guerrero residió en la ciudad de San Juan de Pasto, por tal

motivo, a pesar del singular título que tiene esta canción su texto de esta hace alusión a una declaración de amor y no sería sino hasta 1918 que se estrenaría este tema en la ciudad de Quito Ecuador.

En la actualidad, esta pieza se ha convertido en un himno del país ecuatoriano donde se evidencian interpretaciones diversas como la de Julio Jaramillo, Juan Fernando Velazco, El Trio Martino, entre otros.

Análisis Formal

Tabla 30. Forma de la Obra El Aguacate.

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-9	4 semifrases con repetición	Exposición de la introducción con elementos musicales de la parte B
A	9-16	4 semifrases con repetición	Tema principal
B	17-24	4 semifrases con repetición	Estribillo o coro de la canción
Puente suspensivo	25-33	2 frases de cuatro compases c/u	Tonicalización sobre la dominante
Sección conclusiva	34-43	4 semifrases	Recupera la tonalidad original
Reexposición de introducción, puente suspensivo y sección conclusiva			

Coda.	43-44		Dos acordes que forman una cadencia autentica perfecta
-------	-------	--	--

Principales Aspectos Interpretativos en la obra el Aguacate.

La adaptación para guitarra de esta pieza presenta un arreglo en textura de melodía acompañada diseñada esencialmente a dos voces (bajo y melodía principal). El bajo se encarga de marcar el patrón rítmico de pasillo compuesto por corchea, negra, corchea, negra, pero también tiene la función de hacer contracantos. Por su parte la melodía principal se ejecuta a una y dos voces simultáneas.

Sobre el compás 9 se sugiere una ejecución ad libitum (muy libre) por la presencia de tres calderones sobre la melodía, pero a partir de la última corchea se vuelve a retomar el tempo y ritmo de pasillo con la misma intención de la introducción.

Dentro de los pasillos ecuatorianos ejecutados por agrupaciones de cuerdas pulsada, es muy evidente el acompañamiento de contracantos de la guitarra y se puede observar que se suele emplear la articulación de estacato sobre el conjunto de notas que se necesita resaltar como por ejemplo en los compases 10, 12, 14, 16 que son melodías que complementan las frases principales.

Análisis Estructural

Este pasillo tiene un compás métrico ternario (3/4) el cual se debe ejecutar a un tempo de 85 bpm en la tonalidad de Re menor y con la característica de que la sexta cuerda debe afinarse un tono más grave (Re). La introducción de esta pieza está comprendida entre los compases 1-9, en

la cual se evidencian cuatro semifrases con repetición. En esta sección se hace presente el ritmo de pasillo ecuatoriano mediante las figuraciones rítmicas en la voz del bajo mientras la melodía expone su discurso a dos voces con textura homofónica.

Tabla 31. Armonía de la Obra El Aguacate. Introducción.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Acorde	Notas de iniciación	Gm D7/A	Gm A ^{omit3}	Dm		A7		Dm	
Función		iv V7/iv ⁶ ₅	iv V7 ^{omit3}	i		V7		i	

Figura 29. Obra el Aguacate. Introducción.

Por su lado, La parte A y su tema principal se exponen en los compases 9 – 16 donde el discurso musical se encuentra fragmentado por cuatro semifrases las cuales componen un

periodo con repetición el cual está conformado por dos líneas melódicas simultáneas que exponen la melodía principal y una voz bajo que marca el ritmo de pasillo y además emplea contramelodías integrando así un componente armónico que se basa en las funciones de V7 – i.

Figura 30. Obra El Aguacate. Parte A.

Seguidamente se desarrolla una parte B que también tiene una prolongación de cuatro semifrases con repetición pero presenta un nuevo tema con algunas similitudes melódicas, rítmicas y armónicas de la introducción.

Tabla 32. Armonía de la obra el aguacate. Parte B.

Compás	17	18	19	20	21	22	23	24
Acorde	Notas de iniciación	Gm A°7=F#°7	Gm A7	Dm A7	Dm Bb	A7		Dm
Función		iv vii°7/iv	iv V7	iv V7	i bVI	V7		i

Figura 31. Obra el Aguacate. Parte B.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'El aguacate'. The first system, starting at measure 17, shows a melody in the upper voice and a bass line. A red oval highlights a specific melodic phrase in measure 18. The second system, starting at measure 21, continues the piece. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*. Chord symbols CV and CII are present above the staff.

A continuación entre los compases 25 -33 se evidencia una sección suspensiva y tensionante representada principalmente por una tonalización hacia la tonalidad de La mayor. este periodo se compone de dos frases que se prolongan surante cuatro compases c/u. por otra parte, el discurso musical exige un registro sonoro sobre agudo en la melodía principal a una y dos voces mientras la voz del bajo marca el ritmo de pasillo y ejerce algunas contramelodias.

Tabla 33. Armonía de la Obra El Aguacate. sección suspensiva.

Compás	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Acorde	Dm	Bb		A7		E7		A7	
Función	i	bVI		V7		V7/V		V7	

Figura 32. Obra El Aguacate. Sección Suspensiva.

Compases 34 a 43 corresponden a la sección conclusiva de la parte B y como principales características se recupera la tonalidad inicial (Dm) y además el discurso musical también se extiende durante un periodo dividido en dos frases pero esta vez cada frase tiene una prolongación de dos compases c/u. el comportamiento melódico principal de esta sección contiene dos voces simultáneas (homofónicas) mas una voz de bajo que siempre se limita a marcar el ritmo de pasillo y crear contramelodias. Finalmente la obra concluye con la coda donde se exponen dos bloques de acordes de dominante y tónica que forman una cadencia autentica perfecta.

Tabla 34. Armonía Obra El Aguacate. Sección conclusiva y coda.

Compás	43	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
Acorde	A7		Dm		Gm	Em7b5 A7	Dm	A7	Dm	Dm A7	Dm
Función	V7		i		iv	iim7b5 V7	i	V7	i	i V7	i

Figura 33. Obra el Aguacate Sección conclusiva y Coda.

The musical score for 'El Aguacate' is presented in three systems. The first system (measures 33-40) is marked *mf* and includes a circled measure 34. The second system (measures 37-40) is marked *p* and includes a *rit.* marking. The third system (measures 41-44) is marked *p* and includes a *Fine* marking and a *Coda* section marked *pp*. The score is annotated with Roman numerals (CII, CV, CIV CV) and various fingering and articulation symbols.

8.9 Navidad Negra (Cumbia colombiana)

Composición del músico colombiano José Barros considerado como uno de los mejores compositores de la música tradicional colombiana en el siglo XX. Su catálogo musical asciende

a casi 700 piezas en su mayoría llenas de poesía y géneros musicales varios como porros, cumbias, son, guaracha, tango, ranchera. (El Tiempo, 2022).

José Barros nació en El Banco Magdalena 1915 y murió 2007 conocido por sus composiciones en ritmos de bolero, currulao, vallenato, pasillo y cumbia, pero entre sus principales aportes musicales se encuentran las piezas “La piragua”, “El gallo tuerto”, “Momposina”, “El alegre pescador”, “Navidad negra”. (Perez Salacar, Andrade, Garvin Goenaga, & Garcia, 2020).

Las interpretaciones mas destacables de esta pieza se han hecho en la región norte de Colombia por agrupaciones como Lucho Bermudez y su Orquesta y Pedro Laya y sus Pelayeros. Pero la versión a interpretar en el presente recital es un arreglo para guitarra solista realizado por el maestro Rolando Chamorro Jiménez.

Análisis Formal

Tabla 35. Forma de la obra Navidad Negra.

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1 – 8	Periodo compuesto por 2 frases de cuatro compases c/u	Exposición de la introducción en dos frases de estructura melódica similar.
Parte A	9 -24	Dos periodos (antecedente y consecuente) divididos en cuatro frases de cuatro compases c/u	Tema principal

B	24-33	Tres frases de cuatro compases c/u	Parte contrastante
C	33-44	Dos periodos (antecedente y consecuente) divididos en cuatro frases de cuatro compases c/u	Parte contrastante
Repetición de introducción, A, B y primer periodo de C			
Coda	45-46		Bloques de acorde finales

Principales Aspectos Interpretativos en la obra Navidad negra.

Esta pieza ofrece una textura general de melodía acompañada en este caso las melodías principales se realizan en las primeras cuerdas de la guitarra y la voz del bajo y contamelodías se encuentran en las cuerdas bordones.

Durante el transcurso la pieza es importante tener en cuenta el acompañamiento de ostinato constante por parte de la voz del bajo al realizar figuras de blanca y dos negras que son el acompañamiento ritmo armónico de cumbia, esta célula rítmica debe formar parte del discurso claro y continuo de la obra.

En la líneas melódicas superiores siempre se debe tener en cuenta que las figuras rítmicas de negra deben tener un énfasis de articulación porque en los ritmos de cumbia siempre tienden a tener un valor sonoro inferior o más corto de lo escrito en la partitura. De la misma manera, la voz inferior o de bajo debe limitar la prolongación de las figuras rítmicas de negra articulandolas con estacato.

Finalmente, se debe buscar que las melodías (de mayor importancia) y contramelodías (de menor importancia) se diferencien claramente en la interpretación musical de la pieza ya que al ser interpretadas con una sola guitarra se pueden mezclar equivocadamente provocando que el discurso musical pierda dinamismo.

Análisis Estructural.

Esta pieza tiene una métrica de 2/2 y según las indicaciones de la partitura debe interpretarse a un tempo de 85 bpm. La introducción comprendida entre los compases 1- 8 contiene tres voces distintas, la primera voz realiza la melodía principal cuyo motivo rítmico está representado por un silencio de corchea, negra y corchea, la segunda voz se encarga de presentar contramelodías que responden con pequeños fragmentos a la melodía principal y por último la tercera voz a la cual le corresponde desarrollar la línea melódica del bajo con patrón rítmico de cumbia.

Estructuralmente la sección contiene un periodo compuesto por dos frases de cuatro compases c/u.

Tabla 36. Armonía de la obra Navidad Negra. Introducción

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Acorde	Am G	Am	Am G	Am	Am Em	Am	Am Em	Am	
Función	i bVII	i	I bVII	i	i v	i	i v	i	

Figura 34. Obra Navidad Negra. Introducción.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a treble clef with a 7/4 time signature. It features a melody with a circled 'Motivo' (measures 1-2) and 'contramelodias' (measures 3-4 and 7-8) highlighted in red. The lower staff is a bass clef with a 7/4 time signature, showing a bass line with dynamics of *f* and *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

Después de la introducción se expone la parte A (Comp. 9-24) donde se presenta el tema melódico principal de la pieza. La estructura de esta parte se conforma por dos periodos (antecedente y consecuente) divididos en dos frases de cuatro compases c/u donde el motivo inicial se conforma por una figuración rítmica de silencio de corchea, mechar, corchea, negra y negra. La textura general de esta parte contiene una melodía principal en la cual se implementan dos y tres voces simultáneas, además contiene contramelodias que cumplen una función de relleno y respuesta a la melodía principal y una voz de bajo que marca el patrón rítmico de cumbia.

Tabla 37. Armonía de la obra Navidad Negra. Parte A.

Compás	9	11	12	13	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
	10			14										
Acorde	Am	G	Cmaj7 B°7=G#°7/B	Am	G	Cmaj7 C#°7	Dm G7	C	E7	Am	Dm	Am	E7	Am
Función	i	bVII	bIIIImaj7 Vii°6 ₅	i	bVII	bIIIImaj7 Vii°7/iv	iv V7/bIII	bIII	V7	i	iv	i	V7	i

Figura 35. Obra Navidad Negra. Parte A

The image displays a musical score for 'Navidad negra' Part A, consisting of four staves of music. The first staff (measures 6-12) is marked with a blue box and contains the tempo marking ΦV and the rehearsal mark CIII. The second staff (measures 13-16) is marked with a green box and contains the rehearsal mark CIII. The third staff (measures 17-21) is marked with a blue box and contains the rehearsal mark CIII. The fourth staff (measures 21-26) is marked with a green box and contains the rehearsal mark CVII. The title 'Navidad negra' is written above the fourth staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the first and second staves, and red boxes highlight specific melodic lines in the first, second, and fourth staves.

En seguida se expone la parte B con un nuevo tema (secundario) desarrollado a partir de un motivo rítmico anacrúsico que aparece reiteradamente en el inicio de cada frase. La sección se consolida a partir de tres frases dos de ellas idénticas y de carácter antecedente la última de carácter consecuente. Cabe notar que esta parte contiene dos voces fundamentales, la primera voz representa las melodías principales a dos y tres voces simultáneas y por otra parte la segunda voz se encarga de los bajos.

Tabla 38. Armonía de la Obra Navidad Negra. Parte B

Compás	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Acorde	Anacrusa	Am	E7	E7	Am	Am	Dm G	C	E7	Am
Función		i	V7	V7	i	i	iv bVII	bIII	V7	i
indicación		Repite dos veces								

Figura 36. Obra Navidad Negra. Parte B.

En los compases 33 – 44 se identifica una nueva parte C la cual presenta un tema melódico contrastante con los anteriores y se estructura en dos periodos (antecedente y consecuente) que a su vez se conforman por dos frases de cuatro compases c/u. el motivo se encuentra determinado por una figura rítmica de corchea y dos negras en tiempo débil (anacrúsico). Finalmente en los

compases 45 -46 se encuentra la coda que concluye la pieza al introducir tres bloques de acorde con función armónica de tónica (i).

Tabla 39. Armonía de la obra Navidad Negra. Parte C y Coda

Compás	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Acorde	Am	G	C	E7	Am	Am	Am						Am	
Función	i	bVII	bIII	V7	i	i	i						i	
Indicación	Repite dos veces												Coda	

Figura 37. Obra Navidad Negra. Parte C y Coda.

The musical score for 'Navidad Negra' (Part C and Coda) is presented in four systems. The first system (measures 33-44) includes dynamics *f* and *mf*, and an accent CH . The second system (measures 45-46) includes dynamics *f*, *p*, and *f metalico*, and an accent H . The Coda section (measures 45-46) is highlighted in red and includes dynamics *mf* and *f*, and an accent dv .

8.10 El Miranchurito (Sonsureño)

El Miranchurito es una pieza musical de autoría anónima y muy conocida en el territorio nariñense. Su música fue extraída de la canción “Que lindo es mi Quito” que contiene una letra compuesta por el quiteño Leonardo Páez proveniente de un albazo ecuatoriano de la poetisa cuencana Mary Coryle. Lógicamente al ingresar a la cultura del sur occidente colombiano, esta canción sufriría transformaciones especialmente en el cambio de su texto, por tanto, mientras en Quito la canción plantea una oda a dicho departamento, por el contrario, en Nariño el texto de la canción habla sobre un “pajarito” de alas negras que se posa en las plantaciones de maíz cuando esta lista para cosechar. (Arteaga, 2021)

De esta canción se encuentran varias versiones disponibles, entre ellas la Ronda Lirica que grabó este tema en el año de 1967, agrupación Chimizapagua lo grabó en 1982, y trigo negro en los años 90s. Sin embargo, la versión a interpretar en el presente recital corresponde al arreglo para guitarra solista del maestro Rolando Chamorro Jiménez.

Análisis Formal

Tabla 40. Forma de la obra El Miranchurito.

Partes	Compases	Sección	Descripción
A	1 -9	Dos frases	Tema primario
B	9 - 24	Dos periodos (Antecedente y consecuente) divididos en dos	Tema Secundario

		frases de cuatro compases c/u	
C	25 - 34	Dos periodos de compuestos por dos frases de cuatro compases c/u	Estribillo
D	34 - 45	Dos periodos compuestos por dos frases de cuatro compases c/u	Sección conclusiva
Reexposición de las partes B, C, y dos frases de D.			
Coda	46 - 47	-	Bloques de Acordes finales

Principales Aspectos Interpretativos en la Obra El Miranchurito

Esta pieza tiene una textura de melodía acompañada, las melodías (que siempre se encuentran a dos voces simultáneas) se deben realizar sobre las primeras cuerdas de la guitarra mientras que el acompañamiento y contramelodías están a cargo de las cuerdas bordones.

En la línea melódica superior de toda la pieza se pueden evidenciar figuraciones rítmicas de corchea sincopadas al final de cada compás, estas figuras deben ejecutarse con estacato y un ligero acento que proporcione un movimiento constante y jocosos propio de la música de Sonsureño Nariñense.

En la línea melódica inferior donde se encuentra el bajo y las contramelodías, se debe destacar la función cantábil del bajo ya que su ritmo (el cual adopta la célula rítmica del bambuco) debe ser clave a la hora de contrapuntear con la melodía superior.

Análisis Estructural

La parte A de la pieza comprendida entre los compases 1 – 9 se caracteriza por tener una textura de melodía acompañada por la estructura rítmica del bajo en forma de bambuco y sus contramelodías que conectan el transcurso de las frases. El motivo inicial que define toda esta sección está conformado por seis figuras de corchea de las cuales la primera es un silencio y la última una sincopa y su estructura se divide en dos frases de cuatro compases c/u con melodías y acompañamiento similares, pero con contramelodías distintas. Las funciones armónicas de este fragmento giran en torno al círculo armónico de i, bIII, V7, i, (Am, C, E7, Am).

Figura 38. Obra El Miranchurito. Parte A

The image displays three systems of musical notation for the piece 'El Miranchurito. Parte A'. The first system is marked with a forte dynamic (*f*) and the Roman numeral *CIII*. It features a treble clef and a key signature of one flat. A red oval highlights the first four notes of the melody, and a red box highlights the last four notes. A red arrow points from the text 'Contramelodias distintas' to the final note of the melody. The second system is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and the Roman numeral *CIII*. It also features a treble clef and a key signature of one flat. A red box highlights the first four notes of the melody, and another red box highlights the last four notes. A red arrow points from the text 'Contramelodias distintas' to the final note of the melody. The third system is marked with a forte dynamic (*f*) and features a treble clef and a key signature of one flat. A red box highlights the first four notes of the melody, and another red box highlights the last four notes. A red arrow points from the text 'Contramelodias distintas' to the final note of the melody.

Art

A continuación, la parte B (Compases 9 – 24) posee un discurso musical contrastante con la parte anterior y esto se identifica porque tiene un tema secundario compuesto por un motivo rítmico compuesto por una figura rítmica de negra (ubicada en anacrusa) y una blanca con punto. Esta sección se caracteriza por tener un diálogo de pregunta y respuesta constante entre la melodía principal y las contrame melodías. Estructuralmente esta parte cuenta con dos periodos (antecedente y consecuente) los cuales albergan dos frases de cuatro compases c/u.

Tabla 41. Armonía de la obra Miranchurito. Parte B.

Compás	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Acorde	Anacrúsa	E7		Am		E7		Am		C	E7	Am		C	E7	Am
Función		V7		i		V7		i		bIII	V7	i		bIII	V7	i

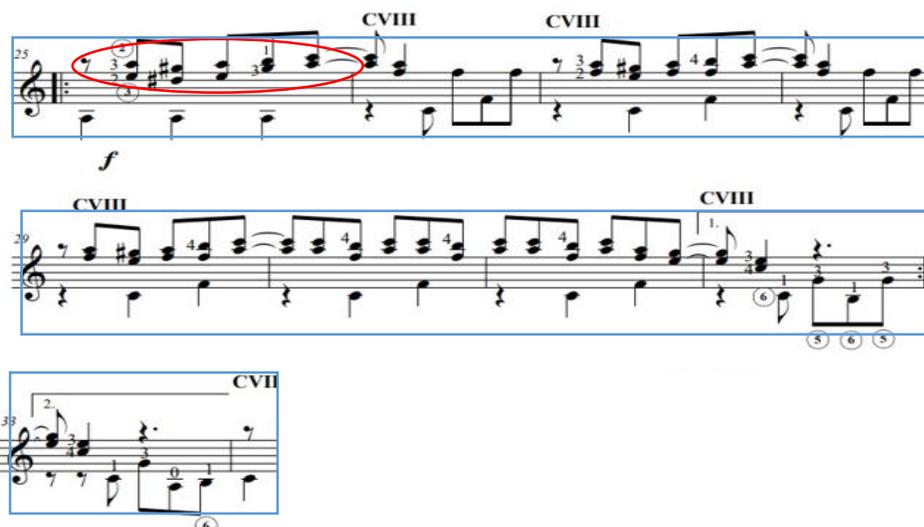
Figura 39. Obra El Miranchurito Parte B.

The image displays three staves of musical notation for 'Obra El Miranchurito Parte B'. The top staff is circled in red and features a circled '4' above the first measure. The middle staff has a circled '3' above the first measure. The bottom staff has a circled '5' above the first measure. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'CIII'.



La sección comprendida entre los compases 25 – 34 corresponde al estribillo de la canción vocal, en esta versión instrumental se determina como una parte C, En esta pieza y en el sonsureño en general esta parte casi siempre suele tener un especial énfasis armónico sobre la función de sexto mayor de la tonalidad inicial (bVI =F). estructuralmente se compone de dos periodos compuestos por dos frases de cuatro compases c/u donde su motivo ritmico y la distribución de sus voces es similar al discurso musical expuesto en la parte A.

Figura 40. Obra El Miranchurito Parte C.



Seguidamente se expone una parte D (comp. 34 – 45) la cual tiene un carácter conclusivo en respuesta a la parte C. esta parte se estructura en dos periodos compuestos por dos frases de cuatro compases c/u donde el motivo ritmico, y la textura de ls voces siguen siendo los mismo de las partes A y C.

Tabla 42. Armonía de la obra Miranchurito. Parte D.

Compás	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
Acomrde	C		Em	Am	G	C	E7	Am	Am	C	Am	
Función	bIII		v	i	bVII	bIII	V7	i		bIII	i	
Indicación			Repetición									

Figura 41. Obra El Miranchurito Parte D.

The musical score for 'Obra El Miranchurito Parte D' consists of three systems of music. The first system shows measures 34-41, with measure 34 circled in red. The second system shows measures 42-45, with measures 42-45 circled in red. The third system shows measures 46-47, with measures 46-47 circled in red. The score includes dynamic markings like 'mf' and various chord symbols like 'CVIII', 'CVI', 'CVII', 'CV', 'CIII', and 'CII'.

Finalmente, la pieza concluye en los compases 46 – 47 (Coda) la cual implementa dos bloues de acorde en funciones armónicas de dominante y tónica (V7-i) con sus voces debidamente distribuidas para formar una cadencia autentica perfecta.

Figura 42. Obra El Miranchurito Coda.

The musical score for 'Obra El Miranchurito Coda' consists of two measures, 46 and 47, circled in red. The score is in 4/4 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes chord symbols like 'V7' and 'i'.

8.11 Sanjuanito (Sanjuanito)

El sanjuanito es un ritmo musical tradicional de la sierra ecuatoriana de todas sus variantes el más conocido es el sanjuanito de la provincia de Imbabura el cual se baila en las celebraciones del “Inti Raymi” o fiestas de San Juan Bautista. Por tener un carácter muy alegre, este ritmo se implementa para describir variedad de temas entre ellos de la vida cotidiana, del terruño e incluso historias picarescas de doble sentido (Wong, 2011).

De esta manera, la pieza a interpretar en el recital corresponde al ritmo mencionado y se desconoce su autoría y procedencia, pero se categoriza dentro del género tradicional ecuatoriano y la versión a interpretar corresponde al arreglo musical del maestro Rolando Chamorro Jiménez.

Tabla 43. Forma de la obra Sanjuanito.

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-8	Un periodo compuesto por dos frases	Exposición de la introducción
A	8 - 20	Tres frases	Exposición del tema principal
Sección Conclusiva	20 - 28	Dos frases	Complemento y conclusión de la parte A
Reexposición de Introducción, A, Sección Conclusiva, Introducción			
B	37 - 46	Tres Frases	Tema secundario
Sección conclusiva	46 - 54	Dos frases	Complemento y conclusión de la parte B
Reexposición de Introducción			

Coda	62 - 63	-	Bloques de acorde finales.
------	---------	---	----------------------------

Principales Aspectos Interpretativos en la Obra Sanjuanito.

Una de las características esenciales a tener en cuenta en la interpretación del ritmo de sanjuanito es el acento en el primer tiempo del compás donde inicia cada semifrase. Este acento brinda una sensación de continuidad sobre la melodía principal.

Así mismo, como gran parte de las piezas seleccionadas para este recital se identifica claramente que este arreglo se ha forjado dentro de una textura de melodía acompañada en este caso por tres planos sonoros siendo el primer plano la línea melódica superior donde se encuentran las melodías principales establecidas a una y dos voces configuradas de manera homofónica las cuales deben ser representadas de manera protagonista dentro de la pieza.

Por su parte, el segundo plano sonoro situado en la voz media del arreglo está determinado por contramelodías que aparecen de manera ocasional para complementar a modo de complemento y respuesta a la voz principal. Por lo tanto, este segundo plano se debe identificar y diferenciar claramente del primero.

Finalmente, el tercer plano inferior o de background se encarga de proveer el componente rítmico - armónico que le da contexto general al discurso estilístico de la pieza.

Análisis Estructural

La primera parte de esta pieza corresponde a la introducción situada en los compases 1 – 8 en la cual se identifican dos voces, la primera voz encargada de las melodías principales y la segunda voz realizando la voz de bajo en ritmo de sanjuanito. Su estructura se compone de un

periodo constituido por dos frases idénticas de cuatro compases c/u y su motivo se encuentra establecido por cuatro figuras rítmicas de corchea.

Tabla 44. Armonía de la obra Sanjuanito. Introducción.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Acorde	Am		C	Am	Am		C	Am
Función	i		bIII	i	i		bIII	i

Figura 43. Obra Sanjuanito. Introducción.

The musical score for guitar introduction of Sanjuanito is presented in two systems. The first system, labeled 'Guitar', begins with a tempo marking of 93. The first measure is circled in red and contains a triplet of eighth notes with fingerings 1, 3, and 1, followed by two eighth notes with fingering 2. The second system is enclosed in an orange box and continues the melody with various fingerings and dynamics, including a forte 'f' and a piano 'p' section. The score is identified as 'Tradicional ecuatoriano' and 'Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez'.

En seguida, La parte A comprendida entre los compases 8 – 20 se conforma por un motivo rítmico conformado por dos figuras rítmicas de corchea (en anacrusa) y una figura de negra (a tempo) el cual se presenta de manera recurrente al inicio de cada semifrase. Esta parte presenta dos periodos dispuestos de manera antecedente y consecuente que a su vez se encuentran conformados por dos Y una frase de cuatro compases respectivamente.

Tabla 45. Armonía de la obra Sanjuanito. Parte A.

Compás	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Acorde	Anacrusa	Em	Am	Em E7/G#	Am	C E7	Am	C E7	Am	C		F G	C
Función		V	i	V V7	i	bIII V7	i	bIII E7	i	bIII		bVI bVII	bIII

Tabla 46. Obra Sanjuanito. Parte A.

A continuación, se expone una sección conclusiva la cual está representada en los compases 20 – 28, esta parte conserva similitudes ritmicas y texturales con respecto a la parte A pero su discurso armónico y melódico musical presentan un aspecto sonoro conclusivo. Estructuralmente

la sección conserva el motivo rítmico del tema principal, y contiene dos frases anacrúsicas de cuatro compases c/u.

Tabla 475. Armonía de la obra Sanjuanito. Sección conclusiva.

Compases	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Acorde	Anacrusa	Dm	C	E7	Am	Dm/F	C	E7	Am
		F	F			F	F		
Función		iv	bIII	V7	i	iv ₆	bIII	V7	i
		bVI	bVI			bVI	bVI		

Figura 44. Obra Sanjuanito. Sección conclusiva.

Después de las reexposiciones pertinentes, se establece una parte B la cual se encuentra entre los compases 42 – 46, esta parte se compone de tres frases anacrúsicas las cuales se prolongan durante cuatro compases c/u, donde se conserva el mismo motivo principal y la misma intensidad

textural de las anteriores partes pero su discurso melódico y armónico es contrastante al incluir el recurso de dominantes secundarias con lo cual se logra que el discurso musical se mueva hacia otros centros tonales momentáneamente.

Tabla 46. Armonía de la obra Sanjuanito. Parte B.

Compás	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Acorde	Anacrusa	A7	Dm	A7	Dm	Dm	B7	E7	B7	E7
Función		V7/iv	iv	V7/iv	iv	iv	V7/V	V7	V7/V	V7
Indicación		Sección con repetición Tonicalizando momentáneamente sobre Re menor					Uso de dominante secundaria			

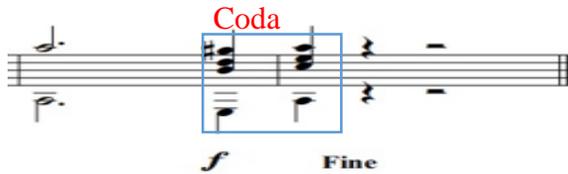
Figura 45. Obra Sanjuanito. Parte B.

The figure displays three staves of musical notation. The top staff features a blue rectangular box highlighting measures 38 through 42, with a dynamic marking of *f* below it. The middle staff shows measures 38-42 in a blue box and measures 43-46 in an orange box, with a dynamic marking of *mf* below it. The bottom staff highlights measures 43-46 in an orange box, also with a dynamic marking of *mf*. Measure numbers 9, 5, and CVII are marked at the beginning of their respective staves.

Ac

La conclusión de la pieza se presenta en la Coda (compases 62 – 63) en la cual se evidencian dos bloques de acorde en función armónica de dominante y tónica (V7-i) de la tonalidad principal (Am) formando una cadencia auténtica perfecta.

Figura 46. Obra Sanjuanito. Parte Coda.



8.12 Ángel de Luz (Pasillo ecuatoriano)

La letra y música de esta pieza fueron compuestas en el año de 1924 por Benigna Dávalos Villavicencio, compositora y poetiza procedente de la región de Riobamba-Ecuador. La singularidad de esta canción se daría a partir del reconocimiento y aceptación del público haciendo de este uno de los pasillos más importantes de dicho país. Como dato trascendental se dice que la primera grabación de esta pieza se realizó por el dúo Benítez-Valencia conformado por los cantantes Luis Valencia y Gonzalo Benítez. Ávila 2017 (como se citó en Bustamante 2003).

Tabla 47. Forma de la obra Ángel de Luz.

Partes	Compases	Sección	Descripción
Introducción	1-9	Un periodo	Exposición de la introducción con elementos de la parte B (tema secundario)

A	9-25	Dos periodos compuestos por dos frases c/u	Tema principal
B	25-41	Dos periodos	Tema secundario
Reexposición A -B			
Coda	41	-	Bloque de Acorde Final

Principales Aspectos Interpretativos en la Obra Ángel de Luz.

En primer lugar, se idéntica que la pieza adopta una textura compuesta por tres planos sonoros siendo el primero (superior) el encargado de producir las melodías principales donde se observan discursos a una, dos y tres voces simultáneas los cuales deben ser interpretados como protagonistas dentro del conjunto sonoro. Por otra parte, el segundo plano sonoro corresponde a las melodías de contrapunto que se encuentran en la parte introductoria y estribillo las cuales componen un tejido sonoro de dos notas contra una con respecto a la melodía principal. Estos contrapuntos que desarrolla el segundo plano sonoro, tienen bastante relación con el primer plano en el sentido en que sus melodías también tiene un papel protagónico dentro del discurso musical.

Finalmente, el tercer plano sonoro se encarga de exponer el patrón rítmico fundamental del pasillo el cual se debe interpretar en un modo muy rítmico y cantáble para adoptar el estilo original del pasillo ecuatoriano. Cabe destacar que este plano sonoro también tiene un papel indispensable en el uso de contramelodías que también deben mostrar el mismo carácter rítmico y cantáble e incluso en ocasiones estas contramelodías se ejecutan con articulaciones de estacato

Análisis Estructural

La Introducción (Compases 1-9) se estructura mediante un periodo de carácter sonoro propositivo el cual se fragmenta por medio del uso recurrente del motivo principal que se encuentra conformado por una figura rítmica de corchea (de entrada, anacrúsica) y dos negras. Por otra parte, esta sección presenta una textura a tres voces donde la primera voz (superior) sustenta la melodía y motivo rítmico principal, la segunda voz (intermedia) efectúa algunos contracantos y melodías con ritmos homofónicos con respecto a la melodía superior.

Tabla 48. Armonía de la obra Ángel de Luz. Introducción.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Acorde	Anacrusa	Am	F	Em	Em	Am	B7	Em	Em
Función		iv	bII (N)	i	i	iv	V7	i	i

Figura 47. Obra Ángel de Luz. Introducción.

La sección encontrada entre los compases 9-25 se considera una parte A que alberga el tema principal de la pieza el cual se conforma por un motivo (en círculo rojo) que se presenta de manera muy recurrente. La textura de esta parte conlleva una voz superior que desarrolla las ideas melódicas principales a dos voces homofónica mientras la voz inferior se desempeña marcando el bajo correspondiente a la base rítmica de pasillo ecuatoriano. Por otra parte, su estructura se determina por dos periodos que contienen dos frases anacrúsicas de cuatro compases c/u. las tres primeras frases tienen un discurso musical de carácter propositivo mientras la última frase posee características conclusivas.

Tabla 50. Armonía de la obra Ángel de Luz. Parte A.

Compás	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Acorde	Em			B7			Em		E7		Am		G	B7	Em		
Función	i			V7			i		V7/iv		iv		bIII	V7	i		

Figura 48. Obra Ángel de Luz. Parte A.

The figure displays three systems of musical notation for the piece 'Obra Ángel de Luz. Parte A'. The first system (measures 9-15) features a red circle highlighting the melodic motif in measures 9-11. The second system (measures 16-22) is enclosed in an orange box, and the third system (measures 23-25) is also enclosed in an orange box. The score includes dynamic markings such as *p espress.*, *rit.*, *mf*, and *a tempo*, along with performance instructions like *ch* and *p*.

En seguida, la parte B (compases 25-41) propone un tema secundario contrastante con el tema anterior, su estructura conserva dos periodos de los cuales las primeras tres tienen un discurso musical de carácter propositivo y la última frase de carácter conclusivo. Su motivo rítmico principal ahora es distinto y se compone de cinco figuras rítmicas de corchea. Finalmente, su textura propone dos voces donde la voz superior expone las melodías principales mientras la voz inferior expone un discurso musical que le otorga más protagonismo al implementar melodías que hacen contrapunto con respecto a la voz superior. El final de la pieza está marcado por un bloque de acorde en función armónica de tónica que se encuentra en el compás 42.

Tabla 50. Armonía de la obra Ángel de Luz. Parte B.

Compás	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
Acorde	Em	B7		Em		B7		Em		Am	F	Em		Am	B7	Em		
Función	i	V7		i		V7		i		iv	bII	i		iv	V7	i		

8.13 Taita Salasaca (Albazo).

Tabla 51. Forma de la obra Taita Salasaca.

Partes	Compases	Sección	Descripción
A	1-12	Dos periodos compuesto por dos frases similares c/u	Exposición del tema principal
punteo de transición	13-16	Un periodo compuesto por dos frases similares.	Pequeño fragmento que funciona como introducción o puente de transición
Estribillo	17 - 24	Un periodo compuesto por dos frases similares	Fragmento principal de lacación (estribillo o coro)
Reexposición de A y puente de transición			
Coda	41-42	-	Acordes finales

Principales Aspectos Interpretativos en la Obra Taita Salasaca.

El presente arreglo para guitarra se encuentra establecido por un conjunto textural de dos planos sonoros donde el plano (superior) es correspondiente a la melodía principal que en esta ocasión se estructura a una, dos y tres voces simultáneas desarrolladas a partir del registro sonoro medio y agudo del instrumento. Sus melodías de carácter cantábil y rítmico hacen un uso constante de la sincopa en final de compás, esta figuración rítmica obedece al empleo de un énfasis (acento) y una articulación de estacato.

En conjunto con lo anterior se plantea el segundo plano sonoro (background) que tiene como función el mantener la base ritmo armónica de albazo pero además, presenta varios fragmentos melódicos que tienen una función contramelódica dentro del discurso musical. De esta manera, se deduce que las contramelodías deben ser destacadas con mayor protagonismo que las figuraciones de acompañamiento porque en estas secciones se necesita mantener un umbral sonoro uniforme que compense la ausencia momentánea de las melodías principales.

Análisis Estructural

La primera parte de la pieza corresponde a la parte A (Compases 1-12) la cual se divide en dos periodos de carácter propositivo que a su vez se dividen en dos frases similares de cuatro compases cada una. Del mismo modo, las frases se componen de dos semifrases claramente establecidas que tienen como clave fundamental la reiteración constante del motivo rítmico. El discurso musical se desarrolla mediante el uso textural de dos voces (superior e inferior) donde, la voz superior expone las melodías principales y la inferior se encarga de sustentar la base rítmica de albazo, pero además propone contramelodías.

Tabla 52. Armonía de la obra Taita Salasaca. Parte A.

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Acorde	Am	Dm	Bb	Am	A7	Dm	Bb	Am	A7	Dm	Bb	Am
Función	i	iv	bII	i	V7/iv	iv	bII	i	V7/iv	iv	bII	i
Indicación	Repetición											

Figura 53. Obra Taita Salasaca Parte A.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of notation. The first system is marked with a repeat sign and a key signature of one flat. It features a melodic line with a red oval highlighting a phrase of sixteenth notes, and a bass line with a dynamic marking of *f* and the instruction *p segunda vez*. The second system continues the piece, with a red oval highlighting another melodic phrase and a dynamic marking of *f*. The third system also features a red oval highlighting a melodic phrase and a dynamic marking of *mf*. The fourth system is a single line of notation. Various other markings, including 'CI' and fingerings, are present throughout the score.

A continuación, durante los compases 13-16 se desarrolla un puente de transición el cual funciona de traslado desde la parte A al estribillo. Su estructura contiene un periodo conformado por dos frases similares de cuatro compases c/u donde se identifica una textura a dos voces con características similares a la parte anterior, del mismo modo, su discurso melódico presenta un carácter propositivo que tiene inicio en un nuevo motivo rítmico. Finalmente, sus funciones armónicas establecen un dialogo entre tónica y dominante (i V7).

Figura 50. Obra Taita Salasaca Puente de transición.

mf

f metalico
p segunda vez dulce

CIV

15

El estribillo de esta pieza maneja un discurso musical contenido en un periodo el cual se conforma por cuatro semifrases que poseen elementos melódicos, rítmicos y armónicos similares entre sí como por ejemplo el motivo rítmico y la función armónica (bVI) que se mantienen durante toda la sección.

Figura 51. Obra Taita Salasaca Estribillo.

f metalico
p segunda vez dulce

CIII

15

Taita Salasaca

19 CIII 4 CIII CIII

p *mf*

23 *f* rit. 2

Posteriormente, la Coda de la pieza se presenta durante los compases 41-42 ofreciendo un conjunto de acordes que forman una cadencia autentica perfecta V7 – i.

Figura 52. Obra Taita Salasaca Coda.

f segunda vez

V7

8.14 La Melancolía op. 148 N° 7.

Obra perteneciente al repertorio universal compuesta por el italiano Mauro Giuliani (1781 – 1829) que ha sido considerado como el más importante virtuoso intérprete y compositor de música para guitarra de su tiempo. Los aportes guitarrístico - musicales concebidos por Giuliani y sus contemporáneos (Sor, Aguado) en el siglo XIX, contribuyeron en gran medida a la aceptación de la guitarra clásica como un instrumento solista. (Silva & Navarro, 2015).

Por su parte, Thomas F. Heck quien es reconocido como el biógrafo más importante con respecto a lo que a la vida y obra de Giuliani se refiere, comenta que el trabajo musical de este compositor se ha centrado en enaltecer a la guitarra clásica de seis cuerdas que para la época era un instrumento recién establecido (Silva & Navarro, 2015).

Análisis Formal

Tabla 53. Forma de ña pieza Melancolía

Fases	Parte	Compases	Sección	Descripción
Exposición	Tema	1-5	1 frase	Exposición del tema principal
	Variación de tema	5-9	1 frase	Variación rítmica del tema principal
	Episodio Modulante	9-13	2 frases	Dos frases distribuidas a manera de secuencia por movimiento directo en grado conjunto inferior
	Sección tensionante	13-17	2 frases	Discurso musical en torno a la función V dominante
	Sección conclusiva	17 -20	1 frase	Toma elementos del tema principal con carácter rítmico y armónico conclusivo
Desarrollo	Desarrollo	21-49	6 frases	Desarrolla elementos rítmicos sobre un motivo determinado
	Sección tensionante	50-57	2 frases	Acordes de tensión sobre bajo pedal
	Sección conclusiva	57-60	1 frase	Carácter conclusivo
Final	Coda	61 - 65	1 frase	Sección concluyente de la pieza

Análisis Estructural

La primera sección de la pieza presenta el tema principal el cual se haya conformado por una frase con inicio anacrónico en la cual se evidencia un claro discurso musical compuesto esencialmente por dos voces (melodía superior y bajo) que se complementa entorno a la armonía Im y V7 sobre la tonalidad Am.

Figura 55. Obra melancolía. Tema

The musical score for the main theme is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 56. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with an anacrusis. The bass line consists of chords, with a (P4) marking indicating a perfect fourth interval. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

A continuación, se identifica una frase con la misma idea musical anterior a la cual se añaden notables variaciones rítmicas tanto en la melodía superior como en el bajo.

Figura 56. Obra Melancolía. Variación

The musical score for the variation is written in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is more rhythmic and complex than the main theme. The bass line includes chords and a (D6) marking. The dynamic marking is *p* (piano) for the first part and *mf* (mezzo-forte) for the second part.

En seguida, durante los compases 9 -13 se desarrollan dos frases con características de episodio modulante cuyo propósito es el de dirigir la armonía hacia la función dominante por medio de dos frases que aparecen a modo de secuencia por movimiento directo en grado conjunto inferior. Cabe resaltar que esta sección hace uso de contrapunto florido y alteraciones cromáticas.

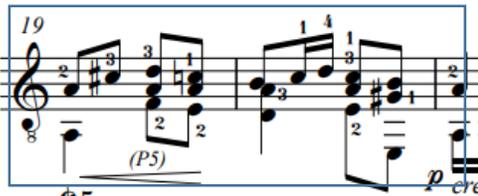
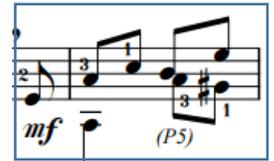
Figura 57. Obra Melanconia. Episodio Modulante.

Durante los compases 9-13 se identifica una sección tensionante la cual presenta dos frases que desarrollan su discurso musical a partir de las funciones armónicas V7 – Im de la tonalidad original (Am).

Figura 58. Obra Melanconia Sección Tensionante.

La siguiente parte Denominada sección conclusiva tiene un carácter de finalización de para todas secciones presentadas con anterioridad (Tema, Variación, Episodio modulante, sección tensionante). Su estructura rítmica, melódica y armónica propone elementos reexpositivos del tema principal resumidos en una sola frase que reposa sobre la función de tónica (Am).

Figura 59. Obra Melanconia. Sección Conclusiva



Luego De la Exposición Anterior el compositor sustenta un desarrollo sobre los compases 21 – 49 que tiene como Intención exponer diferentes esquemas ritmo motívcos a lo largo de seis frases en las cuales se rompe con el tratamiento de la anacrusa dando paso a la entrada tética, este fragmento impone nuevas funciones armónicas junto con el uso de la técnica de pedal de tónica la cual consiste en mantener el sonido en registro grave de la nota principal del acorde tónica sobre la cual se superponen diferentes combinaciones acordicas.

Figura 530. Obra Melanconia. Desarrollo.

○ = Motivo

Pedal de tónica

C1 _____

Esquemas Escalísticos
Acorde dominante

En seguida, sobre los compases 50 – 57 se evidencia un pasaje tensionante que consiste en el recurso del pedal de tónica al cual se le agregan acordes triádicos con sonoridad tensionante dando como resultado final los acordes Bb/A, G#dim (omit3)/A, E7.

Figura 61. Obra Melancolía. Sección Tensionante.

Finalmente, A partir del Compás 57 se determina el Final de la pieza donde se identifican dos frases para las cuales se ha hecho sobre la partitura una indicación de *Calma* que van acompañadas por figuraciones rítmicas empleadas mediante la técnica de aumentación progresiva donde se utilizan primero figuraciones de corchea, posteriormente negras y al final blanca.

Tabla 54. Armonía de la Obra Melancolía Sección Conclusiva y Coda

Compás	57	58	59	60	61	62	63	64	65
Acordes	Am	Dm Am/E E	Adim7/Eb G#dim/D	Am/C Dm Am/E E	Am F E G#dim	Am F E7	Am		
funciones	i	iV i ⁶ ₄ V	bii ^o ₃ /Vii ^o Vii ^o ₃	i ⁶ Iv I ⁶ ₄ V	i bVI V Vii ^o	i bvi V7	i		
Indicación									

Figura 62. Obra Melancolía. Sección Conclusiva y Coda

The musical score for 'Melancolía' (Sección Conclusiva y Coda) is presented in a single system. It begins at measure 59 with a *sfz* dynamic. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and articulation marks. Dynamics fluctuate, including *mf*, *f dim.*, *p*, and *p cresc.*. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. An inset box in the upper right corner provides a detailed view of the final notes, marked *calmo* and *mf*, with specific fingerings (1, 2, 3, 4) and a *p cresc.* marking above it.

8.15 Preludio 2 Heitor Villa – Lobos

El compositor Nacionalista Brasileño Heitor Villa – lobos realizó una serie de cinco preludios a solicitud del guitarrista español Andrés Segovia en la década de 1940. Estas piezas fueron dedicadas a Mindinha su esposa (Arminda Villa – Lobos) y en ellas se aprecia un resultado musical que constituye un claro ejemplo del estilo Villa – Lobos el cual se encuentra encaminado hacia la fusión entre música popular brasileña y la música clásica de tradición europea. De esta manera los preludios se catalogaron de la siguiente manera: Preludio N°1 en Mi menor “Melodía Lírica”, Preludio N°2 en Mi mayor “Melodía Capadocia”, Preludio N°3 en La mayor “Melodía Bachiana” Preludio N° 4 en Mi menor “Homenaje a los indios”, Preludio N° 5 en Re mayor “vals Lento”. (La Belleza De Escuchar. El blog de la música clásica entretenida, 2015).

Para el presente recital se abordarán los preludios 2 Homenaje al Vago Carioca- Melodía Capoeira y el prelude 3 Homenaje a Bach.

Análisis Formal

Tabla 55. Forma de la obra Preludio N° 2

Parte	Compases	Descripción
A	1-35	Diseño rítmico principal con imitaciones variaciones y desarrollo del motivo rítmico.
B	36-91	Parte contrastante, nuevo diseño rítmico con imitación y variación.
A	92- 125	Reexposición parte A.

Análisis Estructural

La Parte A de esta pieza se presenta en la tonalidad de Mi Mayor, métrica de 2/4, y una intención de velocidad Andantino. el discurso musical se sustenta bajo un diseño rítmico que se expone de manera variable con la particularidad de que se presenta cada dos compases con inicio tético. Un aspecto muy evidente en esta parte es el uso de diferentes indicaciones de tiempo (rall, rit, a tempo, ligero) que inciden continuamente sobre el contorno melódico de la pieza.

Tabla 56. Armonía de la Obra Preludio N°2 Parte A. Compases 1,35

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9-10	11	12	13	14	15	16	17	18
Acordes	E	F#7 B7	E	F#7 B7	E	B7 A E7	A	B7	E	F#7 B7	E	F#7 B7	E7	A	E	B7	
Funciones	I	V7/V V7	I	V7/7 V7	I	V7 IV V7/IV	IV	V7	I	V7/V V7	I	V7/V V7	V7/IV	IV	I	V7	

19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
E	E	B7	F#7	E	C	Bb	Ab	F#	E	E	B7	E	E	B7	Notas	
B7	B7	D#dim/A	B7		F7	Eb7	Db7	B7		B7	D#dim/A		B7	D#dim/A	modulantes	
I	I	V7	V7/V	I	Progresión por intervalos de cuarta			V7/V	I	I	V7	I	I	V7		
V7	V7	Vii ^{o4} ₃	V				V7		V7	Vii ^{o4} ₃		V7	Vii ^{o4} ₃			

Figura 63. Obra Preludio N°2. Parte A.

Preludio No.2

H. Villa - Lobos
(Rio, 1940)

The image displays a musical score for 'Preludio No. 2' by Heitor Villa-Lobos. It features five distinct sections of music, each with a label in a colored box:

- Motivo:** A red circle highlights a specific rhythmic motif in the first measure of the first system.
- Diseño rítmico original:** A blue box highlights the first system of music, showing the original rhythmic design.
- Imitación del diseño rítmico:** A blue box highlights the second system of music, showing an imitation of the original rhythmic design.
- Imitación del diseño rítmico:** A blue box highlights the third system of music, showing another imitation of the original rhythmic design.
- Imitación del diseño rítmico:** A blue box highlights the fourth system of music, showing a further imitation of the original rhythmic design.
- Variación del diseño rítmico:** A pink box highlights the fifth system of music, showing a variation of the original rhythmic design.

Imitación del diseño rítmico

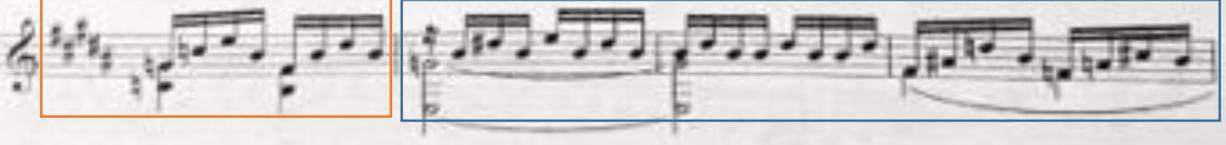
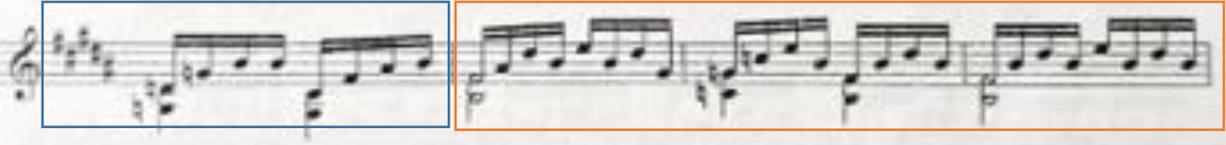
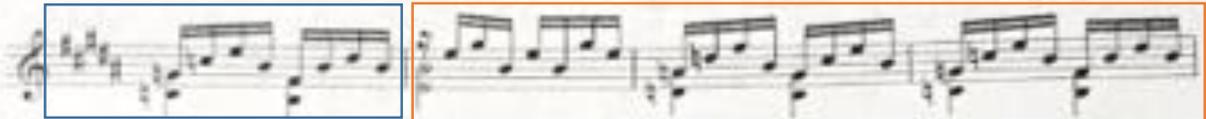
Variación del diseño rítmico

Desarrollo Motívico

La parte B de esta pieza se constituye por componentes contrastantes respecto de la parte A entre los cuales se puede mencionar el cambio de tonalidad, el aumento de velocidad del pulso, el desarrollo motivico, la estructura del tema principal y el discurso armónico. de este modo, en la estructura de esta sección se pueden apreciar frases que se prolongan durante cuatro compases mediante los cuales se identifica un motivo rítmico compuesto por ocho figuras rítmicas de semicorchea y un diseño rítmico que se encuentra cada dos compases.

Figura 64. Obra Preludio N°2. Parte B.

The image displays a musical score for 'Preludio N°2. Parte B' with several annotations. On the left, there are two boxes labeled 'Frase'. The first staff has a red oval labeled 'Motivo' around a specific rhythmic pattern. Below the first staff, a green box labeled 'Diseño rítmico original' highlights the first two measures. A second green box labeled 'Imitación Diseño' highlights the first two measures of the second staff. A magenta box labeled 'Variación Diseño rítmico' highlights the first two measures of the third staff. The score continues with several more staves, each with different colored boxes highlighting specific musical elements.



Sección Conclusiva



Respecto al discurso musical de la parte B, este se basa en exponer un diseño rítmico original prolongándolo durante dos compases que posteriormente va precedido por una imitación con las mismas características. Finalmente, se expone una variación de este diseño para volver a reexponer nuevamente el motivo original, imitación y variación en el mismo orden. Por su parte, La sección conclusiva realiza un acorde fijo en la mano izquierda más precisamente en quinta posición la cual se desliza hasta descender hasta primera posición para retomar nuevamente la parte A la cual se sustenta nuevamente, esto con el fin de culminar la pieza.

8.16 Preludio 3 Heitor Villa – Lobos Homenaje a Bach

Los rasgos musicales de este preludio abordan una estructura bipartita término por el cual se da a entender que la pieza se conforma de dos conceptos musicales. El primero de ellos hace referencia a la implementación de elementos musicales propios de la música docta europea por esto se hace evidente en esta pieza en el uso de apoyaturas, retardos, notas de paso y estructuras de composición propias del estilo barroco como por ejemplo el denominado estilo Brisé (encontrado en la parte B de esta pieza). Por otra parte, la conformación estilística de esta pieza también se compone de elementos propios de la música contemporánea por ejemplo el uso de acordes sin evidencia de encadenamiento funcional, así como también el tratamiento de disonancias que no se acogen a las normas de la teoría de la música clásica. (Valdebenito, 2008).

Análisis Formal

Tabla 57. Forma de la Obra Preludio N°3

Parte	Compases	Descripción
A	1-23	Movimiento andante con tendencia melódica ascendente, carácter libre.
B	24 - 36	Contrastante, movimiento molto adagio e dolorido, tendencia melódica descendente
Reexposición A y B		

Análisis estructural

La parte A de esta pieza delimitada entre los compases 1-23 presenta un carácter estructural libre donde se mezclan distintas fórmulas o combinaciones rítmicas, armónicas mediante las cuales se identifican técnicas de ejecución basadas en arpeggios y posiciones fijas. De esta manera durante los compases 5 – 6 se percibe un primer diseño rítmico que se estructura a una y dos voces donde la voz superior representa un manejo melódico de apoyatura con resolución inmediata mientras que la voz inferior ejecuta formas rítmicas arpegiadas. La armonía de este fragmento implementa agrupaciones acórdicas compuestas por triadas y acordes de séptima mayor que se encadenan mediante la técnica de posición fija realizando movimientos paralelos entre las voces superiores mientras que el bajo mantiene la nota pedal.

Figura 65. Obra Preludio N°3 Parte A

Primera Frase (Primer conjunto Rítmico) “arpeggios”

Andante

mf

rall.

a tempo

Variación Rítmica, Melódica Y Armónica de la primera frase

Segundo Conjunto Rítmico “acordes”

Variación armónica del segundo conjunto rítmico

Desarrollo Motívico de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos presentados en las frases. Combinación de técnicas de ejecución “arpeggios, acordes, melodías”

Preparación hacia la parte B

rit.

rall.

Detailed description: The image displays a musical score for 'Preludio N°3 Parte A'. It is divided into several sections with colored highlights and descriptive text. The first section, highlighted in light blue, is labeled 'Primera Frase (Primer conjunto Rítmico) "arpeggios"'. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante', and the dynamics are 'mf'. The music consists of arpeggiated chords. A 'rall.' (ritardando) marking is present, followed by a 'a tempo' marking. The second section, highlighted in light orange, is labeled 'Variación Rítmica, Melódica Y Armónica de la primera frase'. It shows a variation of the first phrase with different rhythmic patterns and melodic lines. The third section, highlighted in light orange, is labeled 'Segundo Conjunto Rítmico "acordes"'. It features a series of chords. The fourth section, highlighted in light yellow, is labeled 'Variación armónica del segundo conjunto rítmico'. It shows a variation of the second phrase with different harmonic structures. The fifth section, highlighted in light yellow, is labeled 'Desarrollo Motívico de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos presentados en las frases. Combinación de técnicas de ejecución "arpeggios, acordes, melodías"'. It combines elements from the previous sections. The sixth section, highlighted in light yellow, is labeled 'Preparación hacia la parte B'. It shows a series of chords and melodic lines leading to the end of the piece. The tempo is marked 'rit.' and 'rall.'.

La Parte B de esta pieza corresponde a un discurso musical contrastante donde se determina una nueva indicación de tiempo *Molto adagio* que contiene una estructura musical clara y uniforme donde se destaca el uso de la técnica de composición denominada estilo brisé la cual se entiende como la implementación de dos melodías consecutivas en donde una de ellas mantiene la misma altura mientras que la otra desciende por medio de movimientos cromáticos y diatónicos. Dentro de esta parte se encuentra un diseño rítmico en sentido melódico descendente el cual se repite varias veces formando variaciones melódicas por movimiento directo e imitaciones rítmicas. Con ello se asume que la melodía principal se ejecuta a dos voces salvo en los finales de frase que concluyen con acorde de cuatro notas.

Figura 66. Obra Preludio N°3 Parte B.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Preludio N°3 Parte B'. The tempo and mood are indicated as 'Molto adagio e (dolorido)'. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and the instruction 'expresso'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *p*. Handwritten annotations in blue and pink boxes highlight specific musical features: 'Diseño rítmico' (Rhythmic Design) and 'Imitación' (Imitation). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing circled numbers (1, 2, 3) indicating specific notes or groups of notes. The piece concludes with a final chord of four notes, marked with a yellow box and the instruction 'V 3 - VII 3'.

The image displays a musical score for the first movement of the Suite No. 1 by Johann Sebastian Bach, annotated with analysis labels. The score is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system includes a yellow box labeled "Sección Conclusiva" and a blue box labeled "Diseño rítmico". The second system features two orange boxes labeled "Imitación". The third system also features two orange boxes labeled "Imitación". The score includes various musical notations such as "rall.", "a tempo", "Ancante", "D.C.", "al", "p(u)", and "Fine".

8.17 Preludio de la suite N°1, Johan Sebastián Bach

Esta pieza del periodo musical barroco fue compuesta por Johan Sebastián Bach para el instrumento de cuerda frotada llamado violoncello pero la gran popularidad y aceptación que ha tenido la obra ha permitido que fuese adaptada a diversos instrumentos musicales. por tal motivo, en el presente recital se ha tomado la versión transferida para guitarra clásica en la tonalidad de Re mayor.

Análisis formal

Tabla 58. Forma de La obra Preludio de la Suite N°1.

Parte	Compases	Descripción
I	1-22	Diseño rítmico principal con distintas variaciones e imitaciones
II	22-38	Inversión de movimientos respecto a los elementos rítmicos musicales (melodías y arpeggios)
Sección Conclusiva Final	39-43	Prepara con anticipación la llegada hacia la coda por medio de la inversión del diseño rítmico principal.

Análisis estructural

La primera parte de esta pieza comienza con la exposición de diseño rítmico principal en métrica de 4/4 cuya composición se encuentra establecida por medio de cuatro agrupaciones rítmicas en figuración de semicorchea que expresan un contorno melódico arpegiado con direccionalidad ascendente y descendente sobre la función armónica de Tónica (I). dentro de este diseño se hace evidente que la base armónica se fundamenta bajo el uso de la nota pedal. En seguida, los siguientes tres compases se encargan de imitar este esquema haciendo uso de diferentes funciones armónicas.

Figura 67. Obra Preludio de la Suite N°1 Parte I Diseño rítmico principal

The figure shows a musical score for the first part of the Prelude from Suite No. 1. The score is in 4/4 time with a tempo of 70. It features a treble clef and a guitar-specific notation system below. The main rhythmic design is highlighted in cyan and labeled "Diseño Rítmico Principal Función I". It consists of four groups of eighth notes. The first group is labeled "Nota Pedal" and "Función I". The second group is labeled "Imitación Rítmica IV". The third group is labeled "Imitación Rítmica V7". The fourth group is labeled "Diseño Original". The score includes a guitar-specific notation system with fret numbers and a "Drop 6th to" instruction.

A partir del compás 5 se idéntica una intención de modulación hacia quinto grado de la tonalidad en este caso de Re mayor a La mayor, esta modulación se prepara por medio del uso de acordes con doble funcionalidad e inversiones. Ahora bien, Desde el punto de vista rítmico este fragmento mantiene el mismo esquema del diseño rítmico principal, pero por otra parte el componente melódico se va transformado al romper parcialmente con el esquema de arpeggios reemplazándolos notas de grado conjunto ubicadas en forma de bordaduras superiores e inferiores.

Figura 68. Obra Preludio de la Suite N° 1. Parte I Episodio Modulante

The figure displays three staves of musical notation. The first staff shows measures 2 and 3, with a blue box around measure 2 containing the chord symbol IIIm_6/V and an orange box around measure 3 containing V/V . The second staff shows measures 7 and 8, with a blue box around measure 7 containing V and an orange box around measure 8 containing IIIm/V . The third staff shows measures 9 and 10, with a blue box around measure 9 containing V/V . A dashed line labeled 'Est. vivace' is positioned below the second staff.

En el compás 10. Se evidencia un motivo rítmico con variación que hace uso del método retrógrado inverso de la melodía y que toma la quinta función como centro tonal. A

continuación, se identifica un conjunto de secuencias modulantes que tienen como intención volver a la tonalidad y motivo rítmico inicial por medio de acordes de dominantes secundarias.

Figura 69. Obra Preludio de la Suite N°1 Parte I. Secuencias Modulantes

The image displays a musical score with several measures highlighted and annotated. The annotations include:

- Motivo rítmico retrógrado Inverso** (Rhythmic motif retrograde inverse): A yellow box highlights a sequence of notes starting at measure 10, which is a retrograde and inverted version of the initial motif.
- Elementos secuenciales modulantes** (Modulatory sequence elements): An orange box highlights a sequence of notes starting at measure 11, which are the modulatory elements.
- Chords and Harmonic Progressions:** Various chords are labeled in blue boxes:
 - VII°/II_m** (Dominant seventh chord of the supertonic minor)
 - II_m** (Supertonic minor chord)
 - VII°/VI_m** (Dominant seventh chord of the submediant minor)
 - VI_m** (Submediant minor chord)
 - V** (Dominant chord)
 - V7/IV** (Dominant seventh chord of the subdominant)
 - IV** (Subdominant chord)
 - VI₆** (Submediant chord in sixth inversion)
 - I** (Tonic chord)
- Motivo Original con variación** (Original motif with variation): A pink box highlights a sequence of notes starting at measure 17, which is a variation of the original motif.

Esta primera parte culmina con una sección conclusiva que reposa sobre una semicadencia autentica que posee un carácter tensionante regido por un enlace de funciones armónicas dominantes. Por su parte, la estructura melódica y rítmica expone un contorno de similitud frente al motivo rítmico original.

Figura 70. Obra Preludio de la Suite N°1 Parte I. Sección Conclusiva

The image displays a musical score for the concluding section of the first prelude of Suite No. 1, Part I. The score is written in treble clef and 3/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. A blue box highlights a V/V chord in the first measure, and an orange box highlights a V chord in the second measure. The piece concludes with a fermata over the final note. The tempo marking "lento vivace" is visible at the bottom left.

La segunda parte de este preludio hace alusión al desarrollo de los elementos ritmo melódicos presentados en la primera parte, pero esta vez recurre a la exposición de semifrases y frases transformadas por los movimientos directos, contrarios y retrógrados acompañados por melodías de sonoridades coloridas enriquecidas por el uso frecuente de cromatismos. La primera sección que se muestra continuación tiene como principal aspecto el uso prolongado del pedal de dominante.

Figura 71. Obra Preludio de la Suite N°1. Parte II Sección 1

The image displays three staves of musical notation in treble clef. The first staff (measures 23-24) features a blue 'V' above the first measure and three red circles around notes in measures 23, 23.5, and 24, with an arrow pointing to the first circle labeled 'Pedal de dominante'. The second staff (measures 25-26) has two red circles around notes in measures 25 and 26, with an arrow pointing to the second circle labeled 'Pedal tónica'. The third staff (measures 27-28) has one red circle around a note in measure 28. A dashed line at the bottom of the third staff is labeled 'Lot rino:'. A small inset in the top right shows a close-up of the first measure with the blue 'V'.

En la segunda sección de esta segunda parte se desarrolla a través del uso de la técnica de composición barroca denominada estilo brisé con la cual se da variedad a la exposición del desarrollo motivico y esto con el fin de poder desencadenar en el final de la pieza que presenta elementos rítmicos y melódicos similares a los expuestos por el diseño rítmico original y de esta forma retornando a la tonalidad inicial.

Figura 72. Obra Preludio de la Suite N°1. Parte II sección 2.



Figura 73. Obra Preludio de la Suite N° 1. Sección Conclusiva final



CONCLUSIONES

- Con respecto al análisis interpretativo, estructural y formal es posible comprender los detalles interpretativos que están dentro de las obras, se logra un conocimiento amplio de cada obra propuesta en el presente trabajo, permitiendo acercarse a las mismas desde un punto más musical, defendiendo la cultura propia del sur de Nariño y Ecuador.
- En las obras que se han seleccionado en este recital, se observa una correlación intrínseca entre la guitarra clásica y la música popular, lo que permite el acercamiento de ambas partes y así, encaminarlas hacia un mismo sentido musical sin necesidad de tomarlas como entidades independientes, por el contrario, tomarlas como complemento recíproco, además permite exaltar el valor estético de la música folclórica en este caso, la colombiana y ecuatoriana en la ejecución de la guitarra.
- Cada obra contiene un ritmo característico, para lo cual, se hace necesaria la respectiva profundización en cada uno de ellos, con esto se logra una correcta ejecución del instrumento, que es el objetivo de esta investigación; si bien la partitura está bien escrita, no logra dar toda la información necesaria, respecto a la interpretación de la misma.

10. RECOMENDACIONES

- Se recomienda que el estudiante tome a consideración el análisis estructural, formal e interpretativo correspondiente de cada obra de forma esencial, para lograr una correcta interpretación de las mismas.
- Se recomienda que, para el concierto de guitarra, se haga el uso de amplificación de sonido, por el hecho de que el instrumento no contiene buena proyección sonora, permitiendo al intérprete seguridad del sonido producido.
- Practicar minuciosamente las técnicas empleadas en las obras como: arpeggios, campanela, escalas, armónicos y estacato para desarrollar la correcta articulación de cada una de ellas.
- Para finalizar, se sugiere dignificar el repertorio colombiano y ecuatoriano para guitarra clásica, a través de composiciones y arreglos para este instrumento, así el intérprete tendrá conocimiento de la importancia sobre la obra musical a tratar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, L. García, M. (2008). “*Características más relevantes del paradigma socio – crítico*”. Caracas, Venezuela. *Sapiens*. Revista de investigación No.2. Diciembre.
- Arévalo Vásquez, J. D. (2019). *Homenajes Para Clarinete Solo Colombiano. Basado en los Compositores Luis A. Calvo, José A. Morales, Milciades Garavito*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.
- Arteaga, J. (01 de Abril de 2021). El Miranchurito. *Periodico Pagina 10*.
- Bustamante, F. J. (2003). *Cantares Inolvidables del Ecuador*. Guayaquil: UEES.
- Corona Lisboa, J.L. (2018). "*Investigación Cualitativa: Fundamentos Epistemológicos, Teóricos y Metodológicos*". Venezuela. Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda.
- Díaz Haydt, N. E. (2015). *Ventura Romero, Compositor Chihuahuense: Vida y Obra*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- El Tiempo. (04 de 01 de 2022). *YouTube.com*. Obtenido de Especial José Barros. La obra del más grande compositor Colombiano: <https://You.tube/tlvGr-RhuWg>
- Ibarra Santander, M. R. (2005). *Relatos Anecdóticos Sobre la Historia de Vida de "El Cachiri" En el Contexto Sociocultural de la Ciudad de San Juan de Pasto en los Años 1950 a 1970*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Martínez Godínez, V, L. (2013). "*Paradigmas de investigación: Manual multimedia para el desarrollo de trabajos de investigación. Una visión desde la epistemología dialéctico crítica*". Recuperado de http://www.pics.uson.mx/wp-content/uploads/2013/10/7_Paradigmas_de_investigacion_2013.pdf
- Mesa Martínez, L. G. (2015). *Luis Enrique Nieto. La Música Nariñense en los Años del Clavel Rojo*. San Juan de Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Perez Salazar, G., Andrade, M., Garvin Goenaga, M., & Garcia, R. (2020). *A cuatro manos. Folclor Colombiano en el piano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

- Silva Vargas, V. (2020). El Amor y la Amistad en la Obra de José A. Morales. *Radio Nacional de Colombia*.
- Tobo Mendivelso, L., & Bastidas España, J. M. (2021). Música, Educación Musical y Género. uUn estudio sobre la participación de la mujer de la zona andina nariñense en la interpretación (instrumental y vocal), la educación musical y la composición. *Revista Música y Pensamiento* , (8) 110 - 131.
- TVMAR TUMACO. (2010<https://youtu.be/5izvxNq-RBw>). *You Tube.com*. Obtenido de TVMAR TUMACO.
- Vera Suárez, J., & Vélez Torres, J. (2018). *Arreglos Musicales Para Dos pasillos Ecuatorianos Aplicando Recursos Melódicos, Ritmicos y Orquestales de la Timba Cubana*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Wong, K. (2011). La Música Nacional: una Metáfora de la Identidad Nacional Ecuatoriana. *Debate*, 177-191.
- La Belleza De Escuchar. El blog de la música clásica entretenida*. (06 de enero de 2015).
Obtenido de <https://www.labellezaescuchar.com/2015/01/Villa-Lobos-cinco-preludios>
- Silva, A., & Navarro, J. (2015). *Quando será quel dí. Musica para Voz Y guitarra Clásico - Romántica de Mauro Giuliani /1781 - 1829*. Bogotá: Universidad del Norte.
- Valdebenito, M. (2008). *Análisis Musical Preludio N°3 Villa - lobos Vals N°4 Antonio Lauro*. Universidad de Chile.

11. ANEXOS

Sindamanoy (danza)

Faustino Arias Reynel
Arreglo para guitarra:
Rolando Chamorro Jiménez

♩ = 90

Guitar

The score is written for guitar in 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-3) starts with a *mf* dynamic and includes a guitar-specific instruction "Add. -----". The second system (measures 4-6) begins with a *p* dynamic and a tempo change to "a Tempo -----". The third system (measures 7-9) features a *f* dynamic. The fourth system (measures 10-12) returns to a *mf* dynamic. The fifth system (measures 13-15) also maintains a *mf* dynamic. The score includes various guitar techniques such as barre (indicated by numbers 1-4), triplets, and specific chord voicings labeled C III, C I, and C V. Measure numbers 4, 7, 10, and 13 are clearly marked at the start of their respective systems.

mf Add. -----

p a Tempo -----

f

mf

mf

Sindamanoy

2

C III

16

1

3

7

3

C VII

p

19

3

4

0

4

3

1

3

mf

22

4

0

1

0

4

4

p

C III

C II

25

7

4

mf

C III

C V

C III

28

4

4

3

2

5

4

3

1

2

0

31

4

3

2

1

1

4

4

1

4

2

3

1

2

0

f

El cachirí (sonsureño)

Jose Félix "Vate" Castro
Arreglo para guitarra:
Rolando Chamorro Jiménez

♩. = 97

Guitar

mf

CVIII

Arm.12

f

mf *f*

CIII

mf

CIII

CI

mf

The musical score for 'El cachirí' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff (guitar) and a bass clef staff (bass). The guitar staff begins at measure 21 with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a quarter note with a slur over a quarter and eighth note pair, and another quarter note. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes and rests. Above the guitar staff, the letters 'CIII', 'CI', and 'CIII' are written above measures 21, 23, and 25 respectively. A dynamic marking of *f* is placed below the bass staff at measure 23. The second system also consists of two staves. The guitar staff starts at measure 25 with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a quarter note with a slur over a quarter and eighth note pair, and another quarter note. The bass staff continues with quarter notes and rests. A circled '2' is placed above the guitar staff at measure 25, and a circled '5' is placed below the bass staff at measure 27. The dynamic marking *f* is also present. The third system features a single treble clef staff (guitar) starting at measure 29. It includes a triplet of eighth notes, a quarter note, a quarter note with a slur over a quarter and eighth note pair, and another quarter note. The bass staff provides accompaniment with quarter notes and rests. A dynamic marking of *mf* is placed below the guitar staff at measure 29. The fourth system is a single treble clef staff (guitar) starting at measure 33. It begins with a circled '2' above the staff, followed by a quarter note, a quarter note with a slur over a quarter and eighth note pair, and another quarter note. The bass staff provides accompaniment with quarter notes and rests. A dynamic marking of *f* is placed below the guitar staff at measure 33. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine' written below the staff.

Senderito de amor

(fox)

Ventura Romero Armendáriz
Arreglo para guitarra:
Rolando Chamorro Jiménez

♩ = 88

Guitar

The score is written for guitar in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-4) starts with a *mf* dynamic and includes a **CVII** chord. The second system (measures 5-8) begins with a *f* dynamic and contains chords **ϕV**, **CIII**, **CII**, and **CVII**. The third system (measures 9-12) features a *mf* dynamic. The fourth system (measures 13-16) contains **CII** chords. The fifth system (measures 17-20) starts with a *f* dynamic and includes chords **ϕV**, **CIII**, **CII**, and **CVII**. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings and 1-5 on the fretting hand. Circled numbers 5 and 6 indicate specific fretting positions. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

Senderito de amor

21

1. 2.

mf

CII

25

f

3 6

CV

29

4

CII CVII CV CII *p*

33

mf

1 3 2 6

CVII

37

2 4 1. 2.

p *p* *f*

D.C y 2 casilla

Arm.12
f
Fine

El chambú

Musical notation for measures 45-48. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 45 starts with a circled '2' and a fermata. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line features chords and single notes. A circled '4' is above the first measure. Measure 48 ends with a repeat sign.

ad libitum

Musical notation for measures 49-52. Measure 49 has a circled '2' and a fermata. The melody includes triplets and sixteenth notes. The bass line has chords and single notes. Measure 52 ends with a circled '2' and a fermata.

mf

Musical notation for measures 53-56. Measure 53 has a circled '2' and a fermata. The melody includes triplets and sixteenth notes. The bass line has chords and single notes. Measure 56 ends with a circled '2' and a fermata.

p

Musical notation for measures 57-60. Measure 57 has a circled '2' and a fermata. The melody includes triplets and sixteenth notes. The bass line has chords and single notes. Measure 60 ends with a circled '2' and a fermata.

f

Al $\text{S y } \emptyset$

p

Musical notation for measures 61-64. Measure 61 has a circled '2' and a fermata. The melody consists of quarter notes. The bass line has chords and single notes. Measure 64 ends with a circled '2' and a fermata.

rit.

pp

pp

Navidad negra

(Cumbia colombiana)

$\text{♩} = 85$

José Barros
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

mf

f *mf*

ϕ v CIII

CIII

CIII

mf

Navidad negra

21 *f* CVII

25 *p* *f* ϕv

29 *mf* CIII CIII

33 *f* *mf* CIII

37 *f* *p* *f* metalico

41 *p* natural

Navidad negra

44

D.C. and \emptyset Fine

mf

f

Fine

The musical score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a measure number '44'. The first measure contains a quarter note G4 and a dotted quarter note chord of F4 and A4. The second measure is a whole rest. The third measure contains a quarter note chord of F4 and A4. The fourth measure contains a quarter note G4 with a fermata above it. The fifth measure is a whole rest. The sixth measure contains a quarter note chord of F4 and A4 with a dynamic marking 'mf' below it. The seventh measure contains a quarter note chord of F4 and A4 with a dynamic marking 'f' below it. The eighth measure contains a quarter note chord of F4 and A4 with a dynamic marking 'f' below it. The ninth measure contains a whole rest. The tenth measure contains a whole note chord of F4 and A4 with a dynamic marking 'f' below it. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

El miranchurito

(Sonsureño)

♩. = 97

Tradicional ecuatoriano
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

CIII

f

CIII

mf

9

f

13

f

CIII

f

El miranchurito

45

al S y O
con repeticiones

p

Sanjuanito

55

f

60

mf *f* Fine

María Antonia

(Bambuco)

José A. Morales

Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩. = 97

mf

CII

p *mf*

CIII CII CII CVII

f *mf*

CV CII CV 4 3

CII ③

María Antonia

20

rit. a tempo

24

mf

28

CII

32

CII

36

mf f

40

p

Las tres de la mañana

(Vals)

6ta= D

Maruja Hinestrosa de Rosero
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩=120

First system of musical notation (measures 1-4). The melody is in the treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled '5' is below the first measure. The bass line is in the bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. A circled '5' is below the first measure. A fermata is placed over the final measure of the system. The dynamic marking is *mf* ad libitum.

Second system of musical notation (measures 5-8). The melody continues in the treble clef. The bass line features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The dynamic marking is *f* accel.

Third system of musical notation (measures 9-12). The melody includes a circled '2' and a fermata. The bass line has a circled '2' and a fermata. The dynamic marking is *mf* tempo vals. Section markers CIII and CII are present.

Fourth system of musical notation (measures 13-17). The melody includes a circled '3' and a fermata. The bass line has a circled '3' and a fermata. The dynamic marking is *rit.*. Section markers CIV and CIII are present.

Fifth system of musical notation (measures 18-21). The melody includes a circled '2' and a fermata. The bass line has a circled '2' and a fermata. The dynamic marking is *f* a tempo, *mf*, and *rit.*

Las tres de la mañana

82 *rit.* Θ CIV CII

88 *p dolce* CII CII

94 CIV CII *mf*

94 CIV CII *mf*

99 CII Θ armV *repeat. and* Θ *p*

Detailed description: The score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music. The first system (measures 82-87) begins with a *rit.* marking and a Θ symbol above the staff. The second system (measures 88-93) includes a *p dolce* marking and two Θ symbols above the staff. The third system (measures 94-98) features a *mf* marking and two Θ symbols above the staff. The fourth system (measures 94-98) is identical to the third. The fifth system (measures 99-101) starts with a Θ symbol above the staff, followed by the instruction 'armV' and a repeat sign. The piece concludes with a *repeat. and* instruction, a Θ symbol, and a *p* dynamic marking.

Serenata colombiana

(Pasillo)

Maruja Hinestrosa de Rosero
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩=75

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts with a *mf* dynamic and includes a *CVIII* fingering instruction. The second system includes dynamics *rit.*, *p*, and *a tempo*. The third system includes *mf* and the instruction *cantando el bajo*. The fourth system includes a *f* dynamic. The score features various musical notations including triplets, slurs, and fingering numbers (1-4) for both hands. A circled number 5 is present in the third system, and a circled number 6 is in the first system.

Serenata colombiana

CVIII

mf

rit. p a tempo

mf p

CIII

mf accel.

CIII

rit. a tempo

f Lento

6

Detailed description: This is a musical score for guitar, titled 'Serenata colombiana'. It consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first system (measures 20-23) is marked 'mf' and includes a section labeled 'CVIII'. The second system (measures 24-27) is marked 'rit. p' and 'a tempo'. The third system (measures 28-31) is marked 'mf' and 'p'. The fourth system (measures 32-35) is marked 'mf' and 'accel.', with a section labeled 'CIII'. The fifth system (measures 36-39) is marked 'rit.' and 'a tempo', also with a section labeled 'CIII'. The sixth system (measures 40-43) is marked 'f' and 'Lento', and includes a circled '6' at the end. The score features various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (0-5) written below the notes.

Serenata colombiana

44 ♩V CVII

p *rit.*

48 CIII CVIII

mf *a tempo*

53

f *p*

57 ♩V

a tempo *mf* *rit.* *mf*

El aguacate

(Pasillo ecuatoriano)

6ta=D

César Guerrero
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩=85

The score is written for guitar in 3/4 time with a tempo of 85 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The piece is marked with various dynamics: *mf*, *f*, *p*, and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the right hand and 0-3 on the left hand. Techniques such as triplets, slurs, and accents are used throughout. Specific guitar techniques are labeled: CV (Capo Variations), CII (Cord II), and CIII (Cord III). The score includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some measures featuring complex fingerings and slurs.

mf

5 *f* *mf*

9 *p*

13 *mf* *p*

17 *f*

El aguacate

21 **CII** **CII** **CII**
mf

25 **CVIII**
mf *p* *mf*

29 **CVII** **CVII** **CIX**
f *rit.*

33 **CII**
mf

37 **CV** **CIV CV**
p *rit.* *f*

41 **CII** **CX**
p **Fine** *pp*

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'El aguacate'. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. Dynamic markings include *mf*, *p*, *f*, *rit.*, *pp*, and **Fine**. Roman numerals (CII, CVIII, CVII, CIX, CV, CIV, CX) are placed above the staves to indicate specific measures or sections. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

Angel de luz

(Pasillo ecuatoriano)

Benigna Dávalos Villavicencio
Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩ = 80

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a guitar line (top staff) and a bass line (bottom staff). The score includes various musical notations such as fingerings (1-4), slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The tempo markings include *espress.* (espressivo), *rit.* (ritardando), and *a tempo*. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, and 17 indicated. The piece concludes with a *rit.* marking.

CVIII

mf

CII

p *espress.* *rit.* *mf* *a tempo*

CII

CVII

p

CII

mf *rit.*

Angel de luz

21 CI CII

a tempo

25 CII

p *mf*

29 CVII

f

33 CVIII

mf

37 CII

p *f*

40 arm 12

p

Taita Salasaca

(Albazo)

6ta= D

D.R.A.

Arreglo: Rolando Chamorro Jiménez

♩. = 80

♩. = 80

f
p segunda vez

f

mf

f metalico
p segunda vez dulce

CV CIII

5 6 4

Taita Salasaca

19 CIII 4 CIII CIII

p *mf*

23 ② ⑤ ④ ⑥ ⑥

f *rit.* 2 *p* *f* segunda vez

26 CI

p

30 CI

f

34 CI

p *f* segunda vez

38 QV

al ⊕ y Fine *f* Fine

La Melanconia

Mauro Giuliani

Op. 148, n.º 7

♩ = 56

mf (P4) mf

6 cresc. (P5) (P6) p mf

10 p p (P5) (P4) p mf

14 m f (P4) (2) (2) mf (P6) (P5)

19 (P5) p cresc. (2) (3) (3)

24 f p (P5) (P4) (P6) (P5) dim. poco a poco

28 (P4) rit. p a tempo f

La Melanconia (GIULLANI)

C1 _____

32 *p* *p cresc.*

36 *f*

40 *f* *m* *(P6)* *i m* *p p* *mf* *met.*

45 *f* *mf* *met.*

49 *f* *(2)* *(3)* *(4)* *(3)* *(4)* *(3)* *(4)* *p p* *p cresc.*

53 *f dim.* *(2)* *(3)* *(3)* *(3)* *p* *calmo* *mf* *(P6)* *C5* *C5*

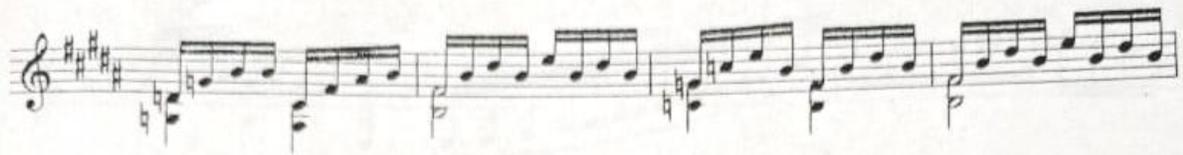
59 *sfz* *mf* *(P6)* *sfz dim.* *sfz* *sfz* *(6)* *p* *f* *f*

Preludio No.2

H. Villa - Lobos
(Rio, 1940)

The musical score for Preludio No. 2 by Heitor Villa-Lobos is presented in a single system with eight staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece begins with the tempo marking *Andantino* and a dynamic of *p*. The first staff contains measures 1-4, with a *rit. a tempo* marking and a fermata over measures 2-3. The second staff contains measures 5-8, also with *rit. a tempo* markings and a fermata over measures 6-7. The third staff contains measures 9-12, featuring a *leggiere* marking, a *rall.* marking, and a *rit. a tempo* marking. The fourth staff contains measures 13-16, with *rit. a tempo* markings and a fermata over measures 15-16. The fifth staff contains measures 17-20, with *rit. a tempo* markings and a fermata over measures 19-20. The sixth staff contains measures 21-24, with *rit. a tempo* markings and a fermata over measures 23-24. The seventh staff contains measures 25-28, with *rit. a tempo* markings and a fermata over measures 27-28. The eighth staff contains measures 29-32, with *rit. a tempo* markings and a fermata over measures 31-32. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *rit. a tempo*, *leggiere*, *rall.*), tempo markings (*Andantino*), and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6). It also features several fermatas and slurs. The piece concludes with a final chord in measure 32.





rit. a tempo *rit. a tempo*

leggiero *rall.* *rit. a tempo*

rit. a tempo *rit.* 3 3

6

f

Preludio No.3

H. Villa - Lobos
(Rio, 1940)

The musical score for "Preludio No. 3" by Heitor Villa-Lobos is presented in a single system with eight staves. The piece begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff starts with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Andante*. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a *rall.* marking under the first few measures. A repeat sign with first and second endings is present. The tempo then changes to *a tempo*. The second staff continues the melodic line, ending with a *rit.* marking. The third staff features a *p.* dynamic and includes fingering numbers 1, 2, and 3. The fourth staff has a *p.* dynamic and includes fingering numbers 1 and 4. The fifth staff is marked with a Roman numeral III and a 3, indicating a triplet, and includes fingering numbers 1 and 2. The sixth staff has a *p.* dynamic and includes fingering numbers 1, 2, 3, and 4. The seventh staff has a *p.* dynamic and includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The eighth staff concludes with a *rit.* marking and a *rall.* marking at the very end.

Suite #1 in D Major

Johann Sebastian Bach

Words & Music by Al-Trocitry

Dropped D

⑥ = D

♩ = 70

Drop 6th to D

let ring

n.guit.

Musical notation for measures 1 and 2. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a treble clef and a key signature change to D major (two sharps). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 2 continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

let ring

Musical notation for measures 3 and 4. Measure 3 continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 4 features a change in the bass line, moving to a lower register with sustained notes.

let ring

Musical notation for measures 5 and 6. Measure 5 continues the melodic line. Measure 6 features a change in the bass line, moving to a lower register with sustained notes.

let ring

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 continues the melodic line. Measure 8 features a change in the bass line, moving to a lower register with sustained notes.

let ring

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 continues the melodic line. Measure 10 features a change in the bass line, moving to a lower register with sustained notes.

let ring

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 continues the melodic line. Measure 12 features a change in the bass line, moving to a lower register with sustained notes.

let ring

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 continues the melodic line. Measure 14 features a change in the bass line, moving to a lower register with sustained notes.

let ring-----|



15 16

let ring-----|



17 18

let ring-----|



19 20

let ring-----|



21 22

let ring-----|



23 24

let ring-----|



25 26

let ring-----|



27 28

let ring-----|



29 30

let ring-----|



31 32

let ring-----|

let ring-----|

let ring-----1 let ring-----1

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42