

**“OBRAS LATINOAMERICANAS PARA VIOLÍN Y GUITARRA”
RECITAL INTERPRETATIVO**

NATHALIA ANDREA BURBANO BUSTAMANTE

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA.
SAN JUAN DE PASTO
2018**

**“OBRAS LATINOAMERICANAS PARA VIOLÍN Y GUITARRA”
RECITAL INTERPRETATIVO**

NATHALIA ANDREA BURBANO BUSTAMANTE

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Licenciada en Música**

**Asesor:
JOSÉ REVELO BURBANO
Maestro en Música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA.
SAN JUAN DE PASTO
2018**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo 1º, del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Copyright © 2018 por Nathalia Andrea Burbano Bustamante

Todos los derechos reservados

NOTA DE ACEPTACIÓN

Mención meritoria: 95/ 100

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, septiembre 8 de 2018

Agradecimientos

Agradezco la paciencia que han tenido quienes me aman, quienes me soportan en este andar de la vida; a la vida misma por tanto que me ha enseñado y por tantos milagros que me ha brindado; a la música por ser el cable a tierra y el arma con la que me enfrento a este mundo tan hermoso y a la vez tan cruel.

Agradecimientos especiales a los maestros que colaboraron en la realización de este trabajo escrito: el maestro José Revelo Burbano, mi asesor; a la Maestra Maritza Valdés mi maestra de violín, al maestro Alejandro Valencia, Carolina Dulce, Diego Palacios y a cada uno de los que, con sus opiniones, su experiencia, sus conocimientos y su apoyo ayudaron a construir este recital.

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a todas las personas que quieran hacer de la música un disfrute personal, así como también a aquellos que quieran mostrar la belleza de la música sin castrarla con estereotipos de ninguna clase.

También está dedicado a mi familia que tanto me apoya; mi hermano, mi primer maestro; a mi motor, mi hija y a todo aquel que me ha marcado con alguna enseñanza musical en la vida.

Nathalia.

Resumen

“Obras de Música Latinoamericana para Violín y Guitarra” busca acoger dentro del repertorio violinístico a la música académica proveniente de algunos países del subcontinente como Argentina, Cuba, Brasil y Colombia y abrir una puerta a la interpretación de lo propio en la escena musical de la región. Las obras, algunas adaptadas por la autora, son una pequeña muestra de la vastedad y belleza de esta música. Dentro de éste se realiza una exposición general de la música académica latinoamericana.

También se busca realizar un aporte en los ámbitos técnico y estético para desarrollar un carácter musical apropiado en la interpretación del violín dentro de la música latinoamericana, basándose en el conocimiento de las biografías, los contextos de los autores y en el análisis de las obras escogidas.

Abstract

"Pieces of Latin American Music for Violin and Guitar" wants to embrace, within the violin repertoire, the academic music from some countries of the subcontinent such as Argentina, Cuba, Brazil and Colombia, and open a door to its interpretation in the musical scene of the region. The works, some adapted by the author, are a small sample of the largeness and beauty of this music. A general exhibition of the Latin American academic music is made within it.

It is also sought to make a contribution in the technical and esthetic fields to develop an appropriate musical character in the interpretation of the violin within Latin American music, based on the knowledge of the biographies, the contexts of the authors and the analysis of the chosen musical pieces.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	17
TITULO	18
PROBLEMA.....	19
Descripción del Problema	19
Formulación del Problema	20
OBJETIVOS	21
Objetivo General	21
Objetivos Específicos.....	21
JUSTIFICACIÓN	22
MARCO DE REFERENCIA	23
Antecedentes	23
Marco Teórico.....	24
El violín.....	24
La guitarra.....	26
El violín y la guitarra.....	28
La música latinoamericana.....	30
Interpretación del violín en la música Latinoamericana.....	46
ANÁLISIS MUSICAL	51
Suite Buenos Aires.....	51
I. Pompeya.....	52

II. Palermo.....	56
III. San Telmo.	59
IV. Microcentro.....	61
Despasillo por favor!!	66
La Bella Cubana.....	68
Fantasia en 6/8.....	70
Reminiscencias.....	72
Distribuição de Flores	74
Suite Habana	76
I. Lugares comunes.	77
II. Amaneceres.	78
III. Laberinto.	80
IV. Sol y Sombras.	81
Romanza.....	83
CONCLUSIONES	86
RECOMENDACIONES.....	87
BIBLIOGRAFÍA	88
VITA	90

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Partes del violín	26
Figura 2. Partes de la guitarra	28
Figura 3. Motivo 1 - I. Pompeya.....	53
Figura 4. Primera frase periodo antecedente a, modulación a Gm I. Pompeya.	53
Figura 5. Primera frase periodo consecuente a, modulación a Gm I. Pompeya	54
Figura 6. Puente, paso de a - a' I. Pompeya.....	54
Figura 7. Inicio a' nuevo material temático I. Pompeya	55
Figura 8. Nuevo material temático frase consecuente a' I. Pompeya	55
Figura 9. Puente paso del primer al segundo periodo a' I. Pompeya.....	56
Figura 10. Codeta I. Pompeya.....	56
Figura 11. Melodía expuesta por la guitarra II. Palermo	57
Figura 12. Melodía expuesta por el violín II. Palermo	57
Figura 13. Ostinato Rítmico puente Guitarra II. Palermo	58
Figura 14. Melodía expuesta por la guitarra. III. San Telmo.....	59
Figura 15. Material nuevo periodo 2 A III. San Telmo	59
Figura 16. Inicio B III. San Telmo.....	60
Figura 17. Pasaje percutivo C III. San Telmo.....	60
Figura 18. Cambio de altura ostinato. IV Microcentro	62
Figura 19. Pasaje acórdico sección 1. IV Microcentro	62

Figura 20. Polirritmia 4x3. IV Microcentro	63
Figura 21. Frase 2 segunda sección. IV Microcentro.....	64
Figura 22. Final segunda sección, gliss guitarra. IV Microcentro.	65
Figura 23. Polimetría tercera sección. IV Microcentro.....	65
Figura 24. Primera frase - Despasillo Por Favor!!	66
Figura 25. Puente paso a periodo 2. Despasillo Por Favor!	67
Figura 26. Frase 1 ritmo de habanera. La Bella Cubana.....	68
Figura 27. Acompañamiento de contradanza en el violín La Bella Cubana.....	69
Figura 28. Elisión CODA. La Bella Cubana.....	70
Figura 29. Fantasía en 6/8	71
Figura 30. Frase 2. Fantasía en 6/8.	71
Figura 31. Coda. Fantasía 6/8	71
Figura 32. Contrapunto guit-vl frase 1. Reminiscencias.....	72
Figura 33. Secuencia guitarra. Reminiscencias.....	73
Figura 34. Yuxtaposición de tonalidades 'F-'Gm. Reminiscencias.....	73
Figura 35. Polimetría 6/8-9/8. Reminiscencias.....	74
Figura 36. Melodía guitarra - Distribuição de Flores.....	75
Figura 37. Melodía Distribuição de Flores.....	75
Figura 38. Polirritmia. Distribuição de Flores.....	75
Figura 39. Clímax melodía Distribuição de Flores	76
Figura 40. Inicio. Suite Habana I. Lugares Comunes	77
Figura 41. Polirritmia. Suite Habana I. Lugares Comunes.	77
Figura 42. Elisión a-a'. Suite Habana II. Amaneceres.	79

Figura 43. Pasajes polifónicos. Suite Habana II. Amaneceres.....	79
Figura 44. Inicio. Suite Habana III. Laberinto.....	80
Figura 45. Introducción de polifonía en la guitarra. Suite Habana III. Laberinto.....	81
Figura 46. Armónicos guitarra. Suite Habana IV. Sol y Sombras.....	82
Figura 47. CODA. Suite Habana IV. Sol y Sombras.....	83
Figura 48. Primer periodo a. Romanza	84
Figura 49. Puente a - a'. Romanza.....	84
Figura 50. Acompañamiento violín periodo mixto. Romanza.....	84
Figura 51. Fragmento de puente retorno a a. Romanza	85

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Partituras Suite Buenos Aires	92
Anexo B. Partitura Palermo	99
Anexo C. III San Telmo.....	104
Anexo D. Partituras Microcentro	112
Anexo E. Partituras Despasillo por favor!	119
Anexo F. Partituras La Bella Cubana.....	121
Anexo G. Partitura Reminiscencias	128
Anexo H. Partituras Distribuição de Flôres	130
Anexo I. Partituras Suite Habana	134
Anexo J. Partituras Amaneceres	137
Anexo K. Partituras III Laberinto	141
Anexo L. Partituras IV Sol y sombras	145
Anexo M. Partituras Romanza	150

GLOSARIO

Acéfalo. Que carece de cabeza o inicio. *Mús.* Se aplica a las frases que inician en un tiempo débil, distinto de *anacrúsico*, que como su nombre lo indica es que inician en anacrusa o *tético* que inicia en tiempo fuerte.

Aculturización. Proceso en el que una persona o grupo adquiere una nueva cultura.

Albazo. Es un ritmo de proveniente de la sierra ecuatoriana, de origen mestizo. Se interpreta usualmente con guitarra y requinto.

Amalgama. Es la agrupación de dos o más compases simples, $5/4$ por ejemplo es una amalgama y se puede ejecutar $3+2$ o $2+3$.

Bambuco. Es un ritmo tradicional colombiano, se interpreta en compás de $6/8$ o $3/4$ o amalgamado, pertenece a la música andina colombiana y se interpreta generalmente con guitarra y tiple.

Cavaquinho. Es un instrumento portugués de cuatro cuerdas, se interpreta en la música popular brasilera, pariente de la guitarra y antecesor del ukelele.

Chacarera. Es un ritmo y danza originaria de la provincia Santiago del Estero y extendido por toda Argentina. Los instrumentos con los que se ejecuta son guitarra, bombo legüero y violín.

Charango. Instrumento de cuerda pulsada de origen indígena y mestizo, este instrumento fue la evolución de la guitarra barroca traída por los españoles en épocas de la conquista. Su uso es más frecuente en la música Andina del Ecuador, Bolivia y Perú, pero se ha extendido hasta llegar a Argentina, Colombia y varios países de Latinoamérica.

Contradanza cubana. Es la versión criolla del baile de salón francés *contredanse*, derivado de la danza inglesa *country dance*. En Latinoamérica hay variaciones de este ritmo en México, Colombia, Venezuela, Perú, Panamá y Ecuador. Muy popular en Cuba en el siglo XIX y fue la primera música que se escribió con aire criollo.

Criollo. *adj.* Nombre [persona] criollo/criollo. Persona que desciende de europeos nacida en América. *adj.* Algo que es característico de un país hispanoamericano-latinoamericano.

Cuatro llaneros. Es un instrumento de cuerda pulsada derivado de las antiguas *guitarrillas españolas*, de tamaño pequeño y con cuatro cuerdas con una afinación particular A1, F#2, D2 y B1. Es un instrumento representativo de la música venezolana, aunque también se encuentra en la música de los llanos colombianos.

Diapasón. Trozo de madera que va encima del brazo, que poseen los instrumentos de cuerda en el que el instrumentista digita.

Digitar. Movimiento de los dedos cuando se toca un instrumento musical.

Drama. s.m. (lat. tardío drama-*atis*) acción o pieza teatral.

Flauta de pan. Instrumento de viento compuesto por varios tubos de tunda o caña, afinados y amarrados entre sí. Tradicionales de la cordillera de los Andes existían desde la época precolombina.

Folclore. Del inglés *folk* pueblo y *lore* acervo, sabiduría.

Glissando. Del plural *Glissando*, resbalar - deslizar. Es un efecto sonoro que se utiliza en un instrumento para pasar de una nota a otra procurando que se escuchen todos los sonidos posibles entre éstas.

Huapango. Música u danza tradicionales de la región mexicana de las Huastecas, sobre todo el estado de Veracruz. Suele interpretarse con dos guitarras y violín.

Macho charango. De la familia del Charango, un poco más grande y de sonido más grave.

Maolincho. De la familia de Charango, más pequeño y de sonido agudo y brillante.

Membranófonos. Se llama así los instrumentos cuyo sonido se produce mediante una membrana, cuero o parche tensionado.

Mestizaje. Unión fecunda entre un hombre y una mujer de diferentes grupos humanos. *Cultural* producción, literaria, artística o musical que nace de la confluencia de dos civilizaciones en contacto.

Milonga. Es un género musical popular de Río del Plata, presente en Argentina y Uruguay. Su rítmica es de origen africano con la hibridación del 3+3+2 y la polirritmia de un compás binario acompañado por un 6/8.

Pasillo colombiano. Es un ritmo tradicional de Ecuador y Colombia donde se considera un ritmo nacional. También se encuentra en Panamá, Costa Rica, Nicaragua y El Salvador, en cada uno de estos países tiene características propias.

Polimetría. Es el uso de varios tipos de compás en la misma obra musical.

Polirritmia. Es yuxtaposición de diferentes ritmos o patrones rítmicos.

Pulsar. Acción de halar o tocar las cuerdas de un instrumento.

Rasgueo. Tocar varias o todas las cuerdas de un instrumento al mismo tiempo con la mano.

Ronroco. Instrumento de cuerda perteneciente a la familia del Charango, la afinación de sus cuerdas conserva la misma interválica, pero en un registro más bajo.

Síncopa. Desplazamiento del tiempo fuerte en una melodía o armonía.

Suite. Género musical que consiste en la agrupación de piezas instrumentales, generalmente cortas y que tienen alguna conexión entre sí. El término *suite* emerge a mediados del siglo XVI como un conjunto de danzas de salón. **S. Moderna.** Los compositores posteriores al siglo XX utilizaron este término para unificar piezas musicales.

Tango. Género musical argentino. Mestizaje de las culturas hispana, africana e italiana el Tango ha sido ícono de la cultura argentina.

Tiple. Instrumento de cuerda con cuatro órdenes de cuerdas, típico de Colombia, descende de las guitarras españolas traídas en la conquista. Se considera instrumento nacional, imagen de la música andina colombiana.

Tres cubano. Instrumento de cuerda, surgido en las zonas del oriente cubano. Posee tres órdenes de cuerdas.

Vibrato. “*vibración*” es un efecto que se utiliza en música vocal o instrumental para modificar levemente la afinación de una nota. En las cuerdas frotadas, específicamente en el violín se utiliza el movimiento de la mano izquierda para generar la variación de la altura.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo que constituye el soporte escrito del recital “OBRAS DE MÚSICA LATINOAMERICANA PARA VIOLÍN Y GUITARRA”. Es una exposición analítica y contextual de algunas obras de la música académica que nos llevan a nuestras raíces latinoamericanas y busca ahondar en ellas para mostrar la versatilidad, la belleza y la fuerza del violín dentro de un repertorio que, según la autora de este trabajo, debe crecer y fortalecerse hasta llegar a ser universal.

En la primera parte de este documento se encuentra una descripción de los instrumentos protagonistas, violín y guitarra, una breve reseña de su historia, su construcción y de la interesante y completa pareja que conforman como formato de música de cámara.

A continuación, el documento se enfoca en la música latinoamericana y en las biografías y contextos de los compositores de las obras escogidas. Seguidamente se hace una referencia a las cualidades necesarias para la interpretación del violín dentro del estilo de la música latinoamericana, diferencias en el manejo de la tímbrica, el vibrato, intención del fraseo, las articulaciones del arco, efectos y algunos elementos nuevos de la música.

Por último, se realiza un análisis formal y estructural de cada obra para lograr una comprensión más profunda y así evidenciar la importancia de incluir ésta música académica latinoamericana dentro del repertorio del violín.

TITULO

“OBRAS LATINOAMERICANAS PARA VIOLÍN Y GUITARRA” RECITAL
INTERPRETATIVO

PROBLEMA

Descripción del Problema

Kodaly afirmaba: “Todos los niños deben aprender primero su lengua musical materna y por esta vía acceder al lenguaje universal de la música. Acceder a lo último sin el conocimiento de la lengua materna es equivocar el verdadero valor pedagógico de la música: educarse como persona”. (Pascual, 2008, pág. 122).

El lenguaje musical materno que está rodeando a las personas desde su cuna es de suma importancia ya que de ahí se comienzan a desarrollar el sentido rítmico, el oído armónico, la interpretación y muchos otros factores fundamentales para el quehacer musical. Por esto la interpretación, búsqueda e integración de la música latinoamericana al ámbito de la escuela es tan importante. También sucede que el violín como instrumento característico de la música académica europea tiene un papel muy estereotipado dentro de ésta, su repertorio es muy extenso y hermoso, pero generalmente dentro de los programas de la cátedra de violín como *instrumento principal* el repertorio latinoamericano es casi obviado, es decir, parece que fuera innecesario incluirlo dentro de la formación de los violinistas.

Por otra parte, las academias, conservatorios y escuelas de música están volteando su mirada hacia la música propia, el folcklore y las músicas nacionales de cada país; es hora de encontrar las raíces en nuestra música y hacer de éstas una potencia para abrirnos al nuevo mundo.

No se quiere decir con esto que el repertorio universal sea obviado, por el contrario, es un complemento esencial, más debe ser enriquecido con lo propio, por eso este recital busca incorporar en el repertorio del violín las músicas cercanas nacidas del

folclore y la tradición mezcladas con las armonías coloridas del jazz y la música académica y así dar una visión nueva a los violinistas para que estos tengan más enfoques, conectándolos con el acervo musical propio.

Formulación del Problema

¿Cómo presentar un repertorio de música académica latinoamericana para violín de los países Argentina, Colombia, Cuba y Brasil en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño mediante un recital interpretativo, que a su vez sea acompañado por la guitarra y cumpla con los requerimientos técnicos e interpretativos del instrumento?

OBJETIVOS

Objetivo General

Realizar un recital interpretativo en el que se muestre algunas obras del repertorio académico latinoamericano de Argentina, Cuba, Colombia y Brasil para violín, acompañado por guitarra.

Objetivos Específicos

- Identificar algunas obras de música latinoamericana de los países Argentina, Colombia, Cuba y Brasil, ya sean originales o derivadas, de carácter académico aptas para la interpretación en el violín, que estén acompañadas por guitarra.
- Adaptar las obras que no estén específicamente hechas para éste instrumento.
- Analizar musical y contextualmente las obras del repertorio elegido.
- Determinar cuáles son las características interpretativas y técnicas para cada una de las obras.

JUSTIFICACIÓN

“La ignorancia de nuestros repertorios locales es una merma en la definición de nosotros mismos” (Miranda & Tello, 2011, pág. 51)

El repertorio del violín, dentro de la academia, muchas veces se ve encajado dentro del eurocentrismo; es común encontrar dentro de los programas de semestre los estudios de Kayser, las escalas Flesch; obras de Vivaldi, Beethoven y Mozart, pero es difícil encontrar estudios de tango de Piazzolla, métodos de músicas tradicionales, de pasillos colombianos o piezas musicales de origen latinoamericano. Debido a esto nace el interés de buscar un repertorio de esta índole para violín en el que se estudien las técnicas de interpretación de nuestras músicas, e incluso para que los compositores de la nueva música académica latinoamericana vean en este instrumento un canal de expresión con el que puedan desarrollar sus ideas musicales.

Dentro de la música de cámara la compañía predilecta del violín invariablemente ha sido el piano, también es muy común el cuarteto de cuerdas: dos violines, viola y violoncelo o algunos formatos algo diferentes como flauta, violín y piano, cello, violín y piano etc.

En la música latinoamericana el instrumento predilecto es la guitarra. Este instrumento, que además de ser icónico en el desarrollo de la música latinoamericana nos aporta una fuerza armónica y un timbre especial, cálido y con posibilidades de aportar polifónicamente al acompañamiento, es el complemento perfecto para el violín en el menester de interpretar obras de música latinoamericana.

MARCO DE REFERENCIA

Antecedentes

- BARRERA, Arciniegas Diego. Recital Interpretativo “La Guitarra Latinoamericana del Siglo XX”, el repertorio que contiene este trabajo de grado para instrumento principal Guitarra es latinoamericano y el trabajo contiene una investigación interpretativa y estilística de las obras, académicas y populares, además de un aporte técnico y conceptual para la guitarra latinoamericana.

“...este trabajo busca el encuentro del ser latinoamericano desde su esencia cultural, social y musical misma, explorando la interpretación de la guitarra desde un saber tradicional y un saber escolástico que a la vez confluyen en el hacer musical propio del interprete...expone también los conocimientos, aplicaciones y evoluciones de este instrumento en el continente, en un encuentro de sonoridades propias marcadas desde la composición y el empleo de nuevas técnicas, determinantes para el entendimiento de la música latinoamericana ”.

- CORAL, Patiño Jhoana Milena. Proyecto de Recital en Instrumento Principal Canto “Canto para una Semilla”. Este recital de canto pretende presentar el estudio técnico de la voz popular latinoamericana basándose en la obra del maestro Luis Advis Vitaglich, que son musicalizaciones de los textos tomados de las “Décimas” autobiografía en versos de la misma Violeta Parra, así es entonces que presenta un estudio de la técnica

adecuada para interpretar el canto popular chileno, y por ende latinoamericano.

“Combinación de música y lenguaje, el canto es comunicador, purificador del alma y amigo de la poesía. Es en territorio de poetas donde nació Violeta Parra, quien desde Chile y por toda Latinoamérica hizo historia con el folcklore, investigando en muchos de los pueblos chilenos donde se escondían los cantores que celosamente guardaban su tradición”.

Marco Teórico

El violín.

El violín nace a mediados del siglo XIV en Italia y es evolución de un instrumento denominado *viola da braccio*; en su evolución el violín ha sufrido varias reformas que lo hacen el instrumento brillante y de gran capacidad melódica conocido actualmente, consta de un cuerpo sonoro cuyas tapas son abombadas, generalmente hechas de una sola pieza tallada en abeto, o unidas verticalmente; posee seis refuerzos o bloques de madera dentro de la caja en sus uniones y para reforzar el brazo y el botón.

Posee también una barra armónica ubicada a lo largo de la tapa superior del lado contrario al alma, que es un cilindro de madera de abeto, pequeño, ubicado de forma vertical al pie del puente y estos dos pedazos de madera cumplen conjuntamente la función de ser soportes estructurales y transportar el sonido producido por las cuerdas a la caja armónica; el brazo está unido por el tacón a la parte superior de la caja y termina en la voluta que se encuentra en la cabeza del instrumento, allí también se encuentran las clavijas que sirven para fijar y afinar las cuerdas; encima del brazo está el diapasón, que

es un retablo de madera bastante dura, generalmente ébano, que se eleva perpendicularmente hasta casi la mitad de la caja y es en donde el instrumentista digita con sus dedos para la ejecución del instrumento; las cuerdas pasan desde la cabeza, sobre el diapasón y el puente, que es también un trozo de madera decorado, generalmente construido de arce y que conecta el sonido de las cuerdas con la caja armónica y el alma; las cuerdas se conectan con el tira cuerdas que suele construirse de ébano y posee unos afinadores de precisión, (en los instrumentos de alta calidad se utiliza solamente el afinador de la cuerda E), y se conecta a la caja armónica con un cordal mediante el botón, construido de ébano; la caja armónica en su centro y a los dos lados del puente tiene dos aberturas en forma de *f* por donde el sonido se exterioriza.

El sonido del violín se produce de varias maneras, las más convencionales son: pulsando las cuerdas con los dedos de la mano derecha, que se llama pizzicato y frotando las cerdas del arco sobre las cuerdas; también podemos encontrar efectos como tocar con la madera del arco, llamado *con legno*, o tocar entre el puente y la tira cuerda, entre otros.

El arco es una vara de madera, generalmente pernambuco, o en la actualidad de fibra de carbono que lo hace más ágil, fuerte y liviano, esta vara se encuentra unida a una cinta de cerdas, ya sea sintéticas o de origen animal: crin de caballo; en su base consta de una pieza móvil llamada nuez, que se utiliza para tensionar y des tensionar las cerdas activada por un tornillo y un mecanismo metálico interno, en la punta termina con un adorno de hueso reforzando su curvatura.

Partes del violín.



Figura 1. Partes del violín

Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/534521049499368736/> (Enero 2018)

La guitarra.

La Guitarra es un instrumento de cuerda pulsada cuyos orígenes datan de 1500, sus antecesores más mencionados son el *Laúd* y la *Viola da Gamba*, más fue a mediados del siglo XIX que apareció la Guitarra como hoy se conoce. Posee una caja de resonancia generalmente plana que conecta con un brazo o mástil que sostiene al frente del instrumento un diapasón con trastes en donde el instrumentista digita. En la cabeza del instrumento se encuentra el clavijero que es un mecanismo que sujeta las cuerdas y sirve para afinarlas; las cuerdas van desde la cabeza hasta el puente al cual éstas van atadas.

El sonido se produce por la pulsación de las cuerdas, pasa por la caja de resonancia y sale por la boca, ubicada en la cintura del instrumento, generalmente con un adorno de incrustes en madera alrededor llamado rosa. Dentro de la caja armónica hay unas barras de madera, que además de reforzar su estructura juegan un importante papel acústico.

El número de sus cuerdas ha variado a lo largo de la historia, sin embargo, se mantiene el patrón de afinación por cuartas y el número de cuerdas que se utiliza actualmente es de seis. El material de sus cuerdas también varía, en la antigüedad se utilizaban cuerdas de tripa, ahora se utilizan cuerdas de Nylon o Metálicas.

Hay varias clases de Guitarra, no solo las que pertenecen a su evolución como instrumento, sino que actualmente se pueden encontrar la Guitarra Folck, la Jazz, la Flamenca, la Eléctrica, que varían no solo en su construcción sino también en su tímbrica.

De los originales rasgueos andaluces, esencia de la guitarra flamenca, se realizan versiones criollas que, con el tiempo, se convierten en los golpes característicos de los aires iberoamericanos se enriquecen con la cadencia nostálgica del alma indígena y con el carácter sensual y vigoroso del ritmo africano. (Gonzales, 1993)

Partes de la guitarra.

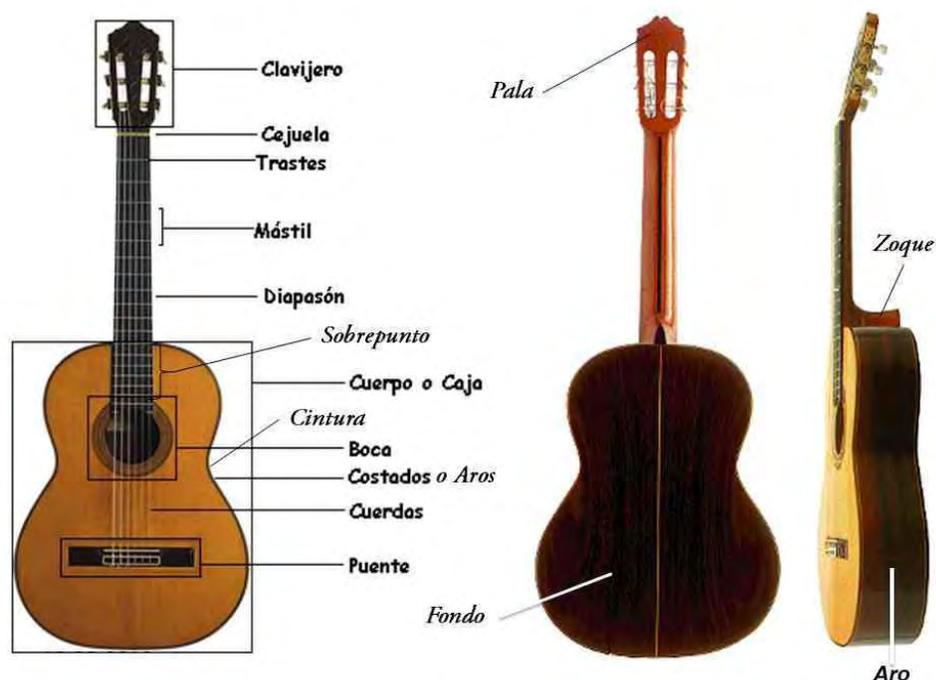


Figura 2. Partes de la guitarra

Recuperado de: https://www.partesdel.com/partes_de_la_guitarra.html (Abril de 2018)

El violín y la guitarra.

El Violín y la Guitarra se encuentran entre los instrumentos musicales más populares en el mundo y en casi todas las expresiones musicales sean tradicionales, populares o académicas; éstos instrumentos no solo comparten su popularidad sino también tienen un ancestro en común: la *viola de gamba* o *vihuela de pierna*, en español, éstos instrumentos fueron evolucionando por separado cada cual hasta ser lo que son hoy en día.

El violín es primordialmente melódico, con posibilidades de realizar efectos y dobles cuerdas y con un timbre brillante y fuerte, en cambio la guitarra es un instrumento

primordialmente armónico con posibilidades de hacer melodías, de timbre dulce esto hace que este formato se complemente de manera maravillosa.

El desarrollo de la guitarra moderna se llevó a cabo en España y este instrumento estuvo íntimamente ligado a los viajeros y por consiguiente a la llegada de los españoles a América, por eso la guitarra es el instrumento de la música latinoamericana por predilección, Héctor Gonzáles (1993) dice: *“En efecto el auge de la vihuela y, posteriormente, la guitarra en dicha nación peninsular se verifica en la época de su apogeo tras el “Descubrimiento de América, hecho este que contribuyó en la última década del siglo XV a consolidar su posición como potencia mundial”* (pág. 30). En América Latina muchos instrumentos han sido evolución de este instrumento, en Colombia está el Tiple, en los llanos colombo-venezolanos se encuentra el Cuatro, en Cuba está el Tres Cubano, en Brasil se encuentra el Cabaquiño y Bandolín Campeiro, en Bolivia y en las zonas andinas se encuentra el Charango y sus derivados como el Maolincho, Macho Charango, Ronroco, etc. La Guitarra ha sido muy importante para la música en Latinoamérica, tanto popular como académica.

El formato de cámara violín y guitarra es una combinación de timbres y colores impecable para la interpretación de música latinoamericana, el misticismo y elegancia del violín con la fuerza y versatilidad de la guitarra que hacen de este formato algo único y novedoso.

La música latinoamericana.

Un poco de historia.

En el desarrollo y evolución de la música académica europea se puede seguir un sentido lógico, una línea progresiva, una sucesión de técnicas, hasta llegar a las nuevas expresiones y búsquedas más modernas, es decir es un desarrollo de sucesos, que tiene coherencia entre sí, como dice Alejo Carpentier: “Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles puede seguirse, sin dudas, ni vacilaciones el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con ayuda de una amplia literatura teórica correspondiente a cada época” (Aretz, 1985, pág. 7)

Por otra parte, encontramos la música latinoamericana, el tremendo mestizaje que contiene, el constante enfrentamiento entre lo que se sabe propio y la influencia de lo que trajeron, el sincretismo entre los instrumentos, ritmos, caracteres musicales, formas e incluso de personalidades y sentimientos de tres confluencias: la cultura indígena propia, Europa y África.

Desde que Cristóbal Colón tuvo el infortunio de desviarse, y se encontró con la isla de Guanahaní, cuyo nombre se cambió por San Salvador, como se afirma en el artículo de Pueblos y civilizaciones indígenas precolombinas:

Los pueblos con los que se encontraron los colonos no fueron pocos y se encontraban en distintos momentos de su evolución, algunos muy primitivos y otros con imperios establecidos, en México Olmecas, Mexicas, Mixtecas, Toltecas; en Mesoamérica los Mayas; en las Antillas mayores estaban los Taínos; en las Antillas menores los Caribes; en los Andes se encontraban los Incas,

Chorreras, Mochicas; dentro de las tribus amazónicas estaban los Tupí-guaraní, los Caribes, Aruak, Xirianá y Tucanos, Guaicurú, entre otros; entre las tribus colombianas había Tayronas, Muiscas, Quimbayas, por nombrar algunos; dentro de las tribus cono sur estaban los Mapuche (Picunches, Araucanos y Huilliches), Atacameños y Diaguitas. (Pueblos y civilizaciones indígenas precolombinas).

Hay evidencias de que éstas culturas hicieron música, aunque no se puede llegar a una idea exacta de ella, por un lado, las fuentes arqueológicas en las que se encontraron instrumentos de percusión, membranófonos o de viento trompetas, flautas de pan, flautas verticales, en otra instancia están los misioneros y cronistas que relataban los acontecimientos de la colonia y por ende las descripciones de los instrumentos y sus sonidos era bastante precisas y por último los dibujos de códices que en muchas ocasiones muestran agrupaciones musicales dentro de los rituales, a menudo acompañadas por danza.

Las abundantes alusiones a la música en todas las crónicas –con ocasión de entierros, bodas y guerras, fiestas de sacrificios humanos y procesiones rituales, bailes de adoración y de esparcimiento, etc.- revelan que el canto y los instrumentos, junto con el baile, tenían una función social y mágica meticulosamente definida. (Editorial, 1962)

Una vez instaurada la colonia se dio paso a la culturización de los pueblos americanos, los grandes ejes que influenciaron estos acontecimientos son la religión y la música, esto significó el reemplazar la música profana o indígena, por la sacra o religiosa europea, instaurando también, a lo largo del continente y junto con la música, la lengua castellana.

Ahora bien: la colonia no trajo solamente los saberes y cultura de Europa, más precisamente España; con esta conquista vinieron también las culturas africanas, algunas como la sudanesa, dahomeyana, bantú, entre otras y con ellas llegaron los acervos de sus culturas, sus costumbres y su música. Ésta influencia sería más latente en los ritmos y algunos instrumentos de percusión como la marimba y algunos cordófonos pulsados de los cuales evolucionaron instrumentos como el *birimbau* de Brasil.

En este ir y venir de Latinoamérica y sus pobladores ha surgido una lucha entre el aprender lo foráneo y expulsar lo propio. Ésta imposición de lo extranjero, esta falta de ajustarse a los cánones de la cultura de los visitantes llevó a los latinoamericanos a buscar formas de saber que les permitieran reconocerse dentro de esta cultura sin transgredir lo impuesto, realizando un mestizaje, una mezcla de estilos, de culturas y de saberes que les permitiera expresarse y a su vez encajar en estas nuevas imposiciones de cultura.

Luego de la conquista vino el mestizaje y la transculturación, el paso de una cultura a otra, los gobiernos comenzaron a ser internos y poco a poco se comenzó a gestar un sentido de pertenencia dentro de los pobladores del nuevo continente. En el siglo XIX comenzaron los países a independizarse, quisieron dejar de rendir tributo a coronas extranjeras y comenzar a rendir cuentas a sus respectivos pueblos, esto dio paso a que se rebatiera la vieja idea de cultura, impartida por los conquistadores y nacieran las ganas de construir cada país con una propia percepción de su realidad. Esta búsqueda es el inicio de la solidificación del quehacer musical latinoamericano, la creación de sociedades filarmónicas, academias de música, asociaciones que dieron vida a orquestas, temporadas de conciertos y algunas instituciones más relacionadas con el quehacer musical como revistas, imprentas, etc. En este punto también se comenzó a gestar el trabajo pedagógico

de la música latinoamericana; muchas de estas organizaciones y escuelas musicales se formaron desde la colonia con la práctica musical religiosa del momento.

Ya a finales del siglo XIX se originaron las primeras escuelas de música y conservatorios de música en Latinoamérica, aunque muchos no se organizaron como conservatorios hasta casi la segunda mitad del siglo XX; unos fueron fundados por músicos expertos desde iniciativas privadas, otras instituciones de enseñanza de la música siguieron a cargo de la Iglesia o el Ejército.

Tenemos por ejemplo el Conservatorio Nacional de Chile, que en sus inicios fue un proyecto a cargo del músico francés Adolfo Desjardins que funcionaba originalmente para la Cofradía del Santo Sepulcro. En la ciudad de Bogotá, en el colegio Nuestra Señora de del Rosario, fue fundada en 1845 la escuela de música por José Guarín y Francisco Londoño, que más tarde sería el antecedente de la Escuela Nacional de Música, nombrada Conservatorio Nacional en 1910.

En México también se fundó, a cargo de la dirección del presbítero Agustín Caballero, el que en 1877 se llamaría Conservatorio Nacional de Música al recibir sustento del gobierno. En Ecuador el Conservatorio Nacional fue fundado en 1907 y fue de los primeros que institucionalizó la enseñanza de la música religiosa y profana de carácter gratuito; en 1968 se fundó el Conservatorio Nacional de Paraguay, que nació de la Escuela de Jóvenes Aprendices de Música Militar; en Bolivia el Conservatorio Nacional se creó en 1907; en Panamá el Conservatorio fue institucionalizado hasta 1904; en Perú también se creó el Conservatorio Nacional de Música en 1912, pero no fue sino hasta 1946 que se oficializó; distinto al Salvador que en 1845 creara una escuela de música que luego sería la sección de música de la Academia de Bellas Artes en 1864 y por último

se convertiría en la Escuela Nacional de Música en 1930 o a Venezuela que en 1850 organizó la sección de música de la Escuela de Bellas Artes; Costa Rica en 1890 creara la Escuela Nacional de Música, pero desafortunadamente desaparecería en 1894 por la cancelación del subsidio del gobierno. Guatemala contaba con escuelas de música particulares, pero no es sino hasta 1875 que se funda el Conservatorio de Santo Domingo y en Puerto Rico las clases de música estuvieron a cargo de Seminario Conciliar de San Ildefonso.

Por otra parte, están los países como Argentina o Cuba, que tuvieron que hacer esfuerzos privados para la creación de sus escuelas de música, el caso de Argentina que en 1822 fundó la Escuela de Música y Canto, y la siguió la Escuela de la Provincia en 1874 fundada por Nicolás Bassi y que en 1880 Julián Gutiérrez termina por abrir el Conservatorio Nacional de Música. También se encuentran la Academia de Música instrumental en 1810, la Academia de Música en 1822, más estas escuelas no fueron duraderas, fue hasta 1893 que una institución privada llamada Conservatorio de Música de Buenos Aires se sostuvo hasta llegar a ser Conservatorio Nacional en 1924. En Cuba sucedió algo similar y fue hasta 1903 que se estableció la Academia Municipal de Música, que luego se denominaría Conservatorio Municipal Amadeo Roldán.

Por otra parte, Brasil, con su carácter de capital imperial, tuvo una importante actividad musical durante algunos años del siglo XIX, más esta aminoró con la caída de Pedro I de Brasil, apodado *el Rey Soldado*, fue hasta 1833 que la Sociedad de Beneficencia Musical junto esfuerzos y se fundó la Sociedad Filarmónica de Rio, también el 1847 se fundó el Conservatorio Nacional de Rio de Janeiro.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX ingresaron en Latinoamérica italianos, españoles, portugueses, alemanes, austriacos, gente originaria de los pueblos celtas y otra gran cantidad de pueblos de los que no se tiene registro, a pesar de todas las dolencias y vicisitudes que ha tenido que pasar el pueblo latinoamericano, esta convergencia de músicas es un regalo para la creación de su arte y su música.

En la actualidad se pueden encontrar especializaciones en músicas propias en varias universidades de Latinoamérica, en la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina se encuentra la “*Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX*”, cuyos objetivos son formar a instrumentistas profesionales, capacitarlos para investigación, creación, interpretación y difusión de la música latinoamericana del siglo XX. En Colombia, en la Universidad del Bosque hay una “*Maestría en Músicas Colombianas*” que se genera a partir de la intención de profundizar en conocimientos específicos de la música colombiana, también formar a los instrumentistas en arreglos y composición de este carácter. En la Universidad de Antioquia está la “*Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe*” también con la intención de formar profesionales en dos campos, la profundización de conocimientos interpretativos y de composición y como otra vertiente la investigación. En Santiago de Chile está el “*Magister en Musicología Latinoamericana*” que está enfocada en la investigación de aspectos sociales, históricos y culturales de la música, los músicos, el público y las industrias musicales de América Latina.

Estética y carácter.

Desde la llegada de los españoles a Latinoamérica, ha habido una constante búsqueda de identidad, de lo propio, de zafarse de la manipulación de lo que dicen que es correcto o está bien hecho y lo que no, es tarea de los países en desarrollo tratar de salirse de esa limitada visión uniforme que trata de excluir la diversidad, “*es precisamente la manipulación, en sus más variadas formas, y desde las posiciones más inverosímiles lo que en los últimos doscientos años ha retrasado, cuando no deliberadamente impedido, la revaloración e integración cultural de América Latina*” (Miranda & Tello, 2011, pág. 14), de esto se saca que sólo el regreso a los valores de los antepasados y el aprecio del talento de los propios es lo que salvará a la cultura latinoamericana de su desaparición.

La música latinoamericana, como búsqueda de una identidad propia es infinitamente extensa en sus ritmos y tonadas, como dicen Miranda y Tello (2011)

Sucede al seno del singular panorama musical latinoamericano que un ***gato***, no es un animal, una ***chilena*** es una ***marinera***, una ***marinera*** no es una mujer que se lanza al mar, un ***triste*** no es cualquiera de nosotros, un ***jarabe*** no es para beber, un ***cielito*** no es lo que vemos con ojos enamorados, una ***ranchera*** si es una mazurca y así, *ad libitum et infinitum*. (pág. 95).

En este ir y venir dentro de la búsqueda de una identidad y un carácter musical propio se comienza a gestar un contenido expresivo, unas características estéticas y particularidades con las que los compositores expresan un lenguaje propio dentro de la música, diferente a otros, un estilo en particular, según Juan Orrego-Salas, en el libro recopilado por Isabel Aretz, (1985).

El concepto de estilo nos hace pensar en el compositor como parte de una cultura determinada, a su obra como el resultado de su experiencia dentro de esta y al auditor en su capacidad de percibir el contenido de la obra y responder a éste según los hábitos adquiridos por él en su contacto con la tradición a la cual pertenece tal obra. (pág. 174)

La facultad de entender una obra musical está supeditada a las experiencias propias, estas experiencias no son universales, sino particulares de cada individuo según su cultura.

Las manifestaciones musicales de la América Latina en contraposición a la imposición de la cultura por parte de la colonia fueron evidentes sobretodo en el folcklore y esto instituyó el pilar sobre el cual se forjaría toda la música del nacionalismo latinoamericano. “El estado de pura imitación de materiales foráneos se mantuvo prácticamente sin alteración mientras el repertorio cultivado cada vez con mayor profesionalismo por los músicos de América romántica no se enfrentó con las tradiciones de la música vernácula” (Orrego-Salas, 1965, págs. 25-62).

La estética de gran parte de la música latinoamericana está supeditada por la contradicción entre el arte nativo y la cultura impuesta, a estas dos corrientes se les denominó Nacionalismo y Universalismo, el nacionalismo como la corriente de música académica de calidad basada, o a la que se le incorporaron, elementos de lo tradicional y popular y por otro lado el universalismo como la influencia europea.

Hay que resaltar también el trabajo de compositores, que, aun siendo universalistas, forjaron un trabajo musical impecable y de alta calidad, no se puede restar valor a este trabajo musical solamente por que sea basado en la música europea.

Aún después de conquistada la independencia de España y Portugal, América Latina siguió viviendo dentro de una especie de neocolonialismo cultural impuesto por la protección exclusiva de ciertas tradiciones europeas perpetuadas por la clase alta... un buen número de obras escritas por compositores de probado oficio, capaces de producir réplicas impecables de los estilos de muchos románticos europeos, pero sin crear raíces que pudiesen crear hábitos y establecer una experiencia estético-musical que nuestro auditor pudiese identificar como propia. Dice Orrego-Salas (Aretz, 1985, pág. 176).

Dentro de este nacionalismo se encuentra el trabajo musical de tres países que se debe resaltar: México, Brasil y Cuba. Chase (como se citó en Correa de Acebedo, 1985). “son estos tres países los que ofrecen la más fuerte antítesis a la tesis de la cultura europea” (Aretz, pág. 53).

Lo que estos maestros buscaban era que hubiese una producción musical netamente latinoamericana, aparte de lo europeo y que esta fuese respetada y aceptada no por su colorido exótico, o por la novedad que significaban sus escalas y la utilización de los instrumentos originarios, sino por su estética, su significado y su valor como contribución del nuevo mundo al arte universal.

Grandes compositores de la música latinoamericana.

En esta música nacida de un mestizaje entre excelentes ejercicios de composición al estilo europeo y la búsqueda de la sonoridad propia se destacan compositores como Ástor Piazzolla que innovó la música al academizar el tango; el maestro Heitor Villa

Lobos con sus majestuosas Bachianas Brasileiras; Carlos Chávez con su Sinfonía India y un sin fin de músicos latinoamericanos que han logrado condensar en un solo saber sus raíces y transmutarlas con la música académica para hacer obras maestras.

Heitor Villa Lobos (Brasil, 1887-1959).

Según Gilbert Chase (1961) citado por Correa de Azevedo, representa la mejor síntesis de los elementos contrastantes que determinan, en alto nivel, la expresión musical contemporánea del mundo latinoamericano. (Aretz, 1985, pág. 53) Su producción musical fue prolífera, fue espontáneo y de una gran conexión con su cultura y sus tradiciones; no era muy meticuloso con su obra, no la pulía y bruñía hasta quedar satisfecho, era más bien intuitivo y arriesgado, confiando en lo que escribía inmediatamente. El mismo decía “*La creación musical constituye una necesidad biológica para mí, compongo por que no puedo evitarlo*” (Orrego-Salas, 1965).

Heitor Villa Lobos fue la expresión musical de una nación con sus tres vertientes la ibérica, la negra y la indígena. Decía también: “*yo soy el folcklore, mis melodías son tan auténticas como aquellas que surgen del alma de mi gente*” (pág. 1), sus creaciones, llenas de diversos estilos y combinaciones siempre con un elemento unificador de todo el material para hacer de sus piezas una de las expresiones más representativas de la música latinoamericana.

Juan José Castro (Argentina, 1895-1968).

Fue uno de los precursores de la nueva música en Argentina, compuso obras para ballet, líricas, música incidental para teatro y cine para orquesta, agrupaciones de cámara, en fin.

En sus obras confluyen tres vertientes: la argentinista o nacional, la hispánica o colonial y la universal o europea. En 1989 fue reconocido su aporte a la música clásica en la historia de Argentina con el premio Konex.

Carlos Chávez (México, 1899-1978).

Se dice que no era un entusiasta de la música popular, pero en su afán de mostrar sus raíces y también dotar su música de un carácter social incluía en sus obras melodías indígenas, muchas veces con la sonoridad propia de algunos instrumentos que pertenecían a culturas casi extintas, fue una figura fundamental en la historia de la música mexicana y uno de los más destacados compositores latinoamericanos del siglo XX.

Arturo Márquez (México 1959).

La música de este compositor está caracterizada por alcanzar la armonía perfecta entre el conocimiento académico y la música popular, es reconocido por implementar formas y estilos mexicanos en sus composiciones. Trabaja en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) del Instituto Nacional de Bellas Artes en México como investigador y director de agrupaciones de música popular.

Ástor Piazzolla (1921-1992).

“Yo tengo que tener el coraje de escribir para la gente que le gusta pensar, mi país ha pasado por momentos muy terribles y yo tengo que escribir para los que quieren el cambio, más que todo la juventud, estamos en otro momento y creo que el lenguaje es otro, yo tengo que darle ese lenguaje a mi música” (Piazzolla, 2016).

Compositor y bandoneonista argentino, Luego de mucho tiempo componiendo y tocando en los bares de Buenos Aires decide tomar clases de composición con la maestra Nadia Boulanger, en Paris, quien lo impulsó a comprometerse con la exploración de la música nacional argentina, el tango; Piazzolla transformó este género incorporando ritmos contrastantes y armonías disonantes acogidas de la música orquestal y del jazz.

Dentro de este apartado se referencian los autores de las obras elegidas.

Máximo Diego Pujol. Buenos Aires Argentina, 1957.

A la edad de ocho años comenzó a tomar clases de guitarra con el maestro Don Gaspar Navarro, que tocaba y enseñaba tangos y milongas a los niños del barrio y a los nueve años sorprende a su madre con una zamba dedicada a ella para el día de su cumpleaños. Luego comienza a tomar clases con el maestro Alfredo Gascón, con quien también forma un grupo de estudio al lado del maestro Abel Carlevaro. Al salir del colegio ingresa al conservatorio Juan José Castro y al poco tiempo obtiene el primer puesto en el concurso de morfología el conservatorio con una de sus primeras obras: sonatina. Por el amor al tango que heredó de su casa y su propio quehacer en buenos Aires se adentra en

el estudio de compositores de éste género tradicional y también de vanguardia como Astor Piazzolla.

Desde sus primeros pasos como profesional y, hasta el día de hoy, Pujol trabaja en la búsqueda de una fusión cada vez más integrada entre el lenguaje tanguero y el pensamiento formal académico. Esta es una búsqueda “pensada” en la guitarra, fruto del estudio consciente, casi obsesivo, de la obra de Heitor Villa Lobos y Leo Brouwer, que dieron una vuelta de página en la historia de la guitarra, al incluir en su música los recursos propios instrumentales como parte fundamental de su estilo, generando un inconfundible “lenguaje guitarrístico. (Pujol M. , 2017)

José White. Matanzas, Cuba, 17 de enero de 1836 – París, 12 de marzo de 1918.

Músico y violinista cubano, quien fue uno de los precursores de la música de este país en el siglo XIX. Desde muy temprana edad demostró su talento por la música y la composición, haciendo obras, generalmente para instrumentos de cuerda frotada; tocaba, entre otros instrumentos, el violín, la viola, el violoncello, el contrabajo y el piano. Entre sus primeros maestros estuvo su padre, además de José Miguel Román y Pedro Haserf; en 1855 viajó a París para ingresar al conservatorio, en donde White obtuvo el primer premio de ese conservatorio, con lo cual quedó entre los virtuosos del violín, en esa época. Su instrumento, un Stradivarius de 1837, llamado “Canto de Cisne” fue el último que hiciera un afamado lutier cremonense. En 1875 se radica en París, donde es profesor del conservatorio y se dedica a componer; una de sus obras más conocidas es “*La Bella Cubana*”, obra que fue una de las primeras grabaciones en los experimentos de Tomás Edison, cuando inventaba el gramófono.

La “Gazzete Musicale de Paris” del 3 de agosto de 1856, dice acerca de White: ¿Dónde tomó sus primeras lecciones? ¿Cómo este hijo de América se ha hecho el émulo de los más grandes violinistas conocidos en Europa? He aquí lo que ignoramos y lo que deseáramos saber por honor de la Escuela americana, de la que es una soberbia muestra el eminente White. (Jacome, 2013)

Eduardo Martín, La Habana, Cuba, 16 de octubre de 1956.

Eduardo inició sus estudios musicales en la Escuela Vocacional de Música Fernando Carnicer, continuando luego en la escuela Nacional de instructores de Arte, en 1978 ingresó a la escuela Nacional de Arte en la que se graduó como guitarrista; asistió a clases magistrales con Leo Brouwer, Isaac Incola, David Russell, Ichiro Suzuki, entre otros. Con una gran trayectoria musical como acompañante e instrumentista se inició como compositor, entre su extensa obra se encuentran: Acrílicos en el Espacio, La Trampa, Suite Habana, Recordando a Piazzolla, Diez piezas Fáciles para Guitarra, Canciones del Calendario, entre muchas otras.

Luis Carlos Figueroa. Santiago de Cali, Colombia, 1923.

Compositor colombiano, inicia sus estudios de piano con la maestra Angélica Sierra y luego con Trini de Socasas; el 1933 recibe una beca para estudiar el instrumento en el conservatorio de música de Cali, que fue fundado el mismo año, con maestros como Camilo Correa Pineda, el mismo Antonia María Valencia, Wolfgang Schneider, Alfonso Borrero Sinisterra y Antonio María Benavides. Desde sus inicios demuestra un gran talento en la interpretación del piano; en 1945 recibe el primer premio en un concurso de

compositores regional, con su obra “Canción de Cuna para dos voces iguales” y el 5 de julio recibe el diploma de estudios superiores de Música. En 1950 el gobierno departamental del Valle le otorga una beca para estudiar en París.

Es uno de los grandes músicos académicos de nuestro país, como compositor, instrumentista y maestro del conservatorio Antonio María Valencia ha realizado un gran trabajo y tiene un extenso catálogo que contiene obras para orquesta sinfónica, orquesta sinfónica e instrumentos solistas, orquesta de cuerdas e instrumentos solistas, orquestas de cuerdas y voz, música de cámara en variados formatos y piano solo.

Lucas Saboya (Luis Carlos Saboya) Tunja, Colombia. 1980.

Comenzó sus estudios musicales en la academia superior de Música de Tunja, a los siete años de edad donde realizó estudios de música académica, por otra parte, en su casa su padre fomentó la música andina colombiana entregándoles a él y sus hermanos una guitarra, un tiple, (el cual fue su instrumento) y una bandola. En 1999 entró al Conservatorio Nacional donde encontró la compañía de maestros pedagogos como el chelista y bandolista Julio Roberto Zambrano, ex integrante “Estudiantina Bochica”; el flautista Jaime Moreno quien integró el “Nocturnal Colombiano” de Oriol Rangel y entre otros, el guitarrista Gentil Montaña, fue asesor del trabajo de “Palos y Cuerdas” quienes publicarían en 2003 una suite composición del maestro.

Al final de la década de 1990 al trabajo que venía realizando Palos y Cuerdas se sumó la experiencia del maestro Fernando León, quien estuvo asesorando también las composiciones y arreglos. El tiple, instrumento que Luis Carlos aprendió de forma autodidacta, se ha ganado su lugar en el ámbito académico y hoy en día varias escuelas a

nivel nacional cuentan con una cátedra para él. Los aportes hechos por Luis Carlos han logrado insertar la música andina colombiana no sólo en el ámbito académico, sino también en festivales dedicados a la música académica, al jazz y a las músicas del mundo.

Heitor Villa Lobos. Rio de Janeiro, Brasil. 5 de marzo de 1887-17 de noviembre de 1959.

Director de orquesta y compositor brasileño, gran folclorista y excelente músico académico, logró sincretizar el folclore de su país dentro de la música académica. Fue violoncelista, guitarrista, clarinetista, pianista y pedagogo diseñó un sistema completo de instrucción musical basado en la música de Brasil. Estudió en el Instituto Nacional de Música de Rio, su forma de componer no se restringió con normas académicas y siempre fue de carácter personal. Continuó sus estudios en París, y en 1930 fue nombrado director de la educación musical en Rio de Janeiro. Fue un compositor inagotable, entre sus obras más conocidas se encuentra las *Bachianas Brasileiras*, llamadas así porque el compositor quiso fusionar el folclore brasileño con el estilo compositivo del compositor barroco Johann Sebastian Bach. También dentro de su obra se encuentran los *Choros*, llamados así por el género popular de música instrumental muy popular en Brasil considerado la primera música popular de Brasil.

Interpretación del violín en la música Latinoamericana.

“Para tocar música latinoamericana en el violín hay que ser virtuoso”

“Virtuoso en el sentido técnico, la gracia que tiene el músico con su propia música, eso nace y se enriquece con el acervo de la calle, de los bares, de lo que escucha en la esquina y de conocimiento de su instrumento y ha llegado a tal desarrollo que el instrumentista actualmente debe ser puro virtuosismo, para tocar los golpes de arco, los efectos, la rapidez que se necesita para ejecutar ciertos pasajes, esto es sabiduría popular que se ha ido enriqueciendo con la academia y al mismo tiempo que la música latinoamericana ha llegado a un punto de evolución tal que requiere instrumentistas de precisión y mucho talento a la hora de interpretarla”.

Maritza Valdés, Docente área de Violín, Universidad de Nariño, 10 de mayo de 2018.

En este apartado del trabajo se realizó una recopilación de información de fuentes como: videos, clases magistrales, maestros violinistas y de la experiencia personal de la autora, ya que no existe un tratado, método o algún compilado de la técnica que se debe utilizar en la interpretación del violín dentro de la música latinoamericana.

Los latinoamericanos, en su mayoría, son gente apasionada, cargada de una historia hermosa, pero llena de melancolía y dolor, el dolor de los indígenas al ser despojados de su tierra, sus dioses, sus costumbres y el dolor de los africanos al ser alejados de su tierra, encadenados y vendidos y el de ambas razas, violentadas, ultrajadas y asesinadas; toda esta historia carga de emoción y melancolía al latinoamericano.

La música latinoamericana es tan variada como los países que se encuentran en el continente y tiene influencias europeas, africanas y de las poblaciones indígenas propias

de cada país; aunque se encuentran ritmos hermanos estos se diferencian en su acentuación ejemplo: la Chacarera argentina, el Bambuco colombiano, el Albazo ecuatoriano, el Huapango mexicano. El carácter con el que se interpreta cada aire es particular, y en algunos casos, como el Tango argentino, posee técnicas y efectos específicos.

Para comenzar se hablará del sonido, que como es sabido, es un elemento primordial en la técnica un músico de cuerda frotada. Teniendo en cuenta las características rítmicas que posee la música latinoamericana como las marcadas síncopas o las polirrítmias, encontramos que, para interpretar música latinoamericana no sólo basta con un excelente dominio del instrumento, también hay que tener un impecable manejo y control del arco para que la calidez del sonido no se pierda dentro de los cambios de métrica, las polirrítmia, etc.

Hablando del manejo del arco encontramos también que, en las piezas y obras con tempos y figuraciones rápidas como las Contradanzas cubanas, el Tango y la Milonga argentinos, o los Bambucos colombianos, la cantidad de arco usado para una nota se acorta, es decir, las notas se marcan con un poco de acento casi como si tuviesen un pequeño staccato cada una, cortando casi un cuarto de tiempo cada nota y así el ritmo se vuelve más fuerte, preciso y acentuado, esto se utiliza como recurso de expresión para imprimir el temperamento y carácter a las frases y le da fuerza a la música.

En cuanto a los ritmos lentos y melodías de notas largas, no hay mejor palabra que defina el carácter con el que se deben interpretar que *Romántico*, su estilo es similar al de éste periodo de la música académica, un sonido cálido y redondo, cambios de arco

imperceptibles, virtuosismo en los fraseos y una ejecución casi *dramática*, para poder mostrar y dar vida a las melodías escritas.

Mano izquierda: de la afinación sobra decir que siempre debe ser impecable, aunque es necesario aclarar que sobreviven subrepticamente en nuestras músicas temperamentos antiguos y de diversas procedencias diferentes al temperamento igual de Centroeuropa, y el carácter de estos debe ser expresado.

En la música latinoamericana se puede hablar de una característica importante en la interpretación que es el vibrato. Dentro de la técnica del violín encontramos diferentes tipos de vibrato, unos meramente técnicos y otros que tienen que ver más con los periodos de la música y su carácter interpretativo; técnicamente encontramos que existen dos tipos de vibrato: el de muñeca, que se realiza sólo con el movimiento de la mano izquierda, y el vibrato de brazo, que se realiza con todo el brazo; en cuanto a los vibratos de carácter interpretativo encontramos desde los vibratos moderados y “sobrios” del periodo Clásico, hasta los vibratos fuertes y emotivos del periodo Romántico, donde el virtuosismo del interprete era necesario. A esta última referencia se acerca el vibrato apto para la música latinoamericana, es un vibrato ostentoso, fuerte y continuo, muchas veces llamado vibrato caliente, por su velocidad.

Luego se encuentran efectos violinísticos muy utilizados en la interpretación de la música latinoamericana sobre todo en el Tango, en las composiciones académicas, contemporáneas y en las que usan recursos de armonía moderna o son influenciadas por músicas como jazz con que tiene que ver mucho con las nuevas técnicas del violín y que son usadas también en la música contemporánea. A continuación, una breve descripción de estos.

- Doble Cuerda: se encuentran pasajes en los que se tocan dos, tres y hasta cuatro voces y acordes completos, rítmicamente, como un acompañamiento armónico de otro instrumento, técnica que en la música académica se utiliza generalmente como adorno o para que el violín se acompañe a sí mismo.
- Pizzicatos con la mano Izquierda: se trata de pulsar las cuerdas con la mano izquierda además de digitar, en acompañamiento o como parte de la melodía; esta técnica también es usada en la música europea como un virtuosismo del interprete en las obras para violín solo o en los pasajes exigentes de algún concierto o sonata.
- Chicharra: este efecto se logra tocando detrás del puente, en la cuerda D, es un efecto percutivo utilizado más que todo en el Tango.
- Tambor: para este efecto se coloca el tercer dedo de la mano izquierda en la cuerda D, más o menos a la altura de G#, pero que toque levemente la cuerda G, luego con un pizzicato fuerte y sonoro en la cuerda G debe producir un sonido percutivo, sin armónicos.
- látigo: es un glisando ascendente rápido que termina generalmente en un armónico de la cuerda, puede abarcar todo el diapasón o también puede ser corto, descendente, y se usa generalmente en las cuerdas E y A.
- Sirena: este efecto se logra con un glisando lento sobre dos cuerdas, generalmente las más bajas, a veces el efecto sube un poco para volver a bajar.

- Cepillo: se arrastra el arco de manera horizontal desde el diapasón hasta el puente haciendo crujir la cuerda y generalmente terminando en un acorde o doble cuerda.
- Golpe de Caja: como su nombre lo indica es un golpe a la caja armónica del instrumento, esto se utiliza en muchos instrumentos como efecto de percusión, se puede hacer con la palma de la mano, el pulgar o los nudillos.
- Pizzicato de Banjo: es un tipo de pizzicato parecido al trémolo de las cuerdas pulsadas, un doble o triple pizzicato antes de la nota real.
- Pizzicato de Milonga: se trata de un pizzicato que se hace en la parte anterior del puente y se llama así porque su uso es más común en este ritmo.
- Arrastres: es la aceleración del arco en un tiempo que le da un acento característico a la nota de llegada, y se hace una parada en seco para retomar la siguiente nota acentuada.
- Chillido Brasileño: su nombre es porque se asemeja al sonido de un tambor pequeño de Brasil; se deslizan los dedos por la tapa del instrumento moviéndolos rápidamente hacia el ejecutante a lo largo de la tapa.
- Golpe de arco en la cuerda como efecto de percusión.
- Con legno: efecto que se realiza golpeando las cuerdas con la vara del arco.

Fuente: Jeremy Cohen. (Cohen, 2010) y Pearsall, C. (Pearsall, 2016) marzo de 2018.

ANÁLISIS MUSICAL

La música latinoamericana tiene una gran confluencia de estilos, variedad de formas y armonías, legado de tradiciones propias de los pueblos originarios, de los pueblos llegados del África y Europa, además de la academia y modernas. Es así como este análisis no solo pretende encontrar una estructura musical, sino también ver los recursos utilizados por cada compositor para hacer de su obra una pieza única.

Suite Buenos Aires

La Suite Buenos Aires es una obra del maestro argentino Máximo Diego Pujol, fue escrita en el año 1993, por encargo del dúo australiano formado por Julián Bizantine (Guitarra) y Gherard Mallon (Flauta), para ser incluida en un Cd que se llamó "Música de los Nuevos Mundos", en referencia a América y Oceanía.

El encargo era para que yo escribiera algo para ellos y se me ocurrió la idea de "retratar" musicalmente diferentes barrios de Buenos Aires que - a mi entender - tienen una fuerte personalidad y - en el caso de Pompeya, Palermo y San Telmo - una particular relevancia en los orígenes del tango. (Pujol, 2018)

Consta de cuatro movimientos: I. Pompeya, II. Palermo, III. San Telmo y VI. Microcentro, es una obra programática, ya que su nombre y los nombres de cada uno de los movimientos Pompeya y Palermo son dos tangos de distinto carácter que intentan pintar la marginalidad y el espíritu orillero de dos barrios que - hace 100 años o más - eran los confines de la ciudad.

San Telmo intenta pintar el barrio en que se transformó esa zona de la ciudad al mudarse el puerto a la zona norte de Buenos Aires. A partir de ahí el barrio se pobló de negros y mulatos que le imprimieron el ritmo de milonga y candombe.

Microcentro, escrito con recursos como la polirritmia, la poli tonalidad, los cambios bruscos de compás y unidad de tiempo, intenta describir el caos, la polución sonora y el vértigo de la ciudad. porteña.

La Suite Buenos Aires fue escrita, como ya queda claro, para flauta y guitarra, y se han hecho arreglos para: guitarra y cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas, de Palermo se han hecho para guitarra y para dos guitarras. También arreglos para bandoneón, guitarra y contrabajo de Pompeya, Palermo y San Telmo.

La obra utiliza recursos del tango en la melodía respecto a los fraseos, las acentuaciones las síncopas, y en algunos golpes y rasgueos de la guitarra. Usa armonía moderna, acordes con agregados, disonancias y modulaciones abruptas. Son frecuentes las cadencias evitadas, el cambio constante de regiones armónicas, las secuencias con centro tonal diferente.

I. Pompeya.

Tonalidad Axial:	Em
Forma:	Binaria simple re-expositiva
Métrica:	4/4. Tética
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica

Desde el primer compás se expone el tema comenzando en el quinto grado y de éste se desarrolla todo el material ritmo-melódico de la primera sección caracterizada por la síncopa.



Figura 3. Motivo 1 - I. Pompeya.

Fuente: Esta investigación

La primera sección **a** va desde el compás 1 al 33 consta de tres periodos simétricos así: Periodo 1 C1 al C16 en Em, del C1 al C9 se plantea la frase con temas antecedentes con movimiento por grado conjunto y respuestas con movimientos melódicos de terceras, cuartas justas y cuartas aumentadas y quintas disminuidas en las frases cadenciales terminando en semicadencia y repite la frase octavando los primeros cuatro compases.



Figura 4. Primera frase periodo antecedente a, modulación a Gm I. Pompeya.

Fuente: Esta investigación

Periodo 2 C17 a C33 en el compás 17 se produce una modulación abrupta a Gm y reaparece la melodía igual a la del primer periodo con ligeros cambios en la progresión armónica y su respuesta toma material temático de la frase consecuente y se desarrolla hasta llegar al puente, tercer tiempo C33 para pasar a la **a'**

The image shows a musical score for Figure 5. It consists of two staves: a violin staff and a guitar staff. The violin staff begins with a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The guitar staff provides harmonic support with chords labeled CIII, φIII, and iv7. Below the guitar staff, a sequence of Roman numerals indicates the chord progression: i, V, i6, V/iv, iv7, V/iv, iv7. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Figura 5. Primera frase periodo consecuente a, modulación a Gm I. Pompeya
Fuente: Esta investigación

En la mitad del tercer tiempo del compás 33 comienza un puente, a cargo de la guitarra, para pasar a la **a'** que tiene material temático nuevo.

The image shows a musical score for Figure 6. It consists of two staves: a violin staff and a guitar staff. The violin staff contains a melodic line with slurs and fingering. The guitar staff features a glissando marked 'gliss.' and a 'librement' instruction. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Figura 6. Puente, paso de a - a' I. Pompeya
Fuente: Esta investigación

En el compás 36 comienza la **a'**, la guitarra propone un nuevo motivo con cambio de tempo a *andante* y la frase que se va desarrollando.



Figura 7. Inicio a' nuevo material temático I. Pompeya
Fuente: Esta investigación

Luego el violín en el C44 imita esta secuencia una segunda arriba terminando en el C51 con una semicadencia, en el C52 la guitarra propone nuevo material temático como inicio de la frase consecuente de la primera sección de la **a'**.

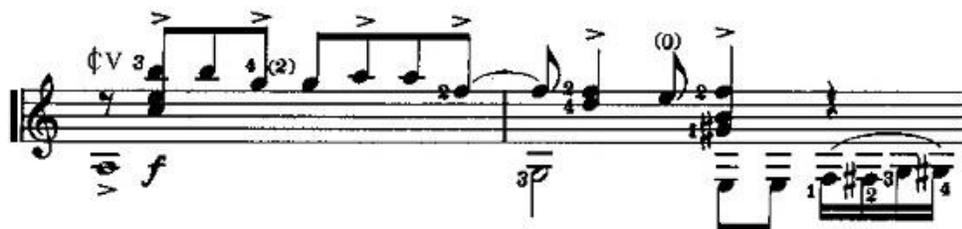


Figura 8. Nuevo material temático frase consecuente a' I. Pompeya
Fuente: Esta investigación

Y el violín termina la frase consecuente con material temático de la **a** pasando por una región tonal de C. En el último tiempo del compás 61 la guitarra genera nuevamente un puente para modular nuevamente a Am para pasar al segundo periodo de la **a'** cuya tonalidad inicial es Db.

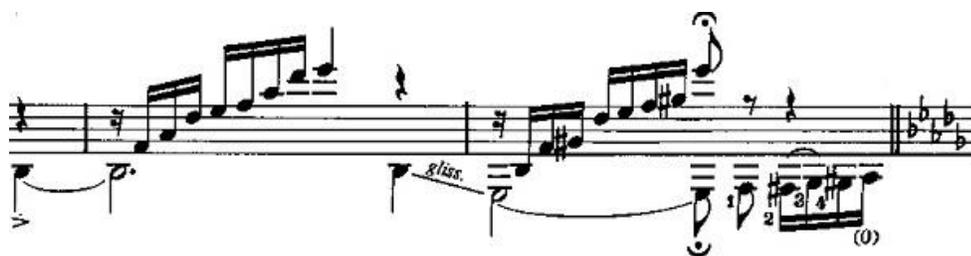


Figura 9. Puente paso del primer al segundo periodo a' I. Pompeya
Fuente: Esta investigación

El segundo periodo de **a'** comienza en el compás 62, desarrollando el material temático que propuso la guitarra en el 52 pero comenzando en el 5 grado de la nueva tonalidad. En el compás 74 retoma material temático de la **a** para en el compás 80 retomar la **a** solamente con dos frases y concluir con una codeta de dos compases.



Figura 10. Codeta I. Pompeya
Fuente: Esta investigación

II. Palermo.

Tonalidad Axial: Em

Forma: Binaria simple re-expositiva

La **a** se divide en dos periodos. **Periodo1**: C1 al C16 seguidamente, en los compases 16 al 20 la guitarra ejecuta un puente armónico que tiene un ostinato rítmico en el bajo que comienza con un salto de séptima hacia arriba, desciende por grado conjunto y termina con una escala descendente para volver a comenzar. En este mismo puente realiza una modulación a Am después de una cadencia evitada y comienza el **Periodo 2** que va del C21 al C29 re-exponiendo la melodía, pero esta vez en Am, comenzando de nuevo en el quinto grado y con un desarrollo armónico igual.



Figura 13. Ostinato Rítmico puente Guitarra II. Palermo
Fuente: Esta investigación

En el C29 nuevamente la guitarra propone un puente para pasar a la nueva tonalidad A, que es sencillamente un cambio de modo, más esto nos da la entrada a la **a'** que comienza en el C33, de nuevo la melodía se presenta de la misma manera, pero esta vez en modo mayor y acompañada por la guitarra en acordes rasgueados. En el C42 realizan nuevamente un cambio de tonalidad y pasa a C, en esta nueva tonalidad la melodía se repite.

En los compases 50, 51, 52 y 53 hay un puente con material temático de la melodía que modula a la tonalidad inicial Em y retoma de nuevo el primer periodo de la **a**, para terminar con una codeta de dos compases en cadencia Napolitana II-i y alteración tonal del tercer grado o tercera de picardía para terminar en I.

III. San Telmo.

Tonalidad Axial:	A
Forma:	Rondó A-B-A-C-A
Métrica:	2/4. Acéfala
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica-Polifónica

Esta es una obra que contiene una parte rítmica enriquecida por el acervo musical de la milonga argentina. Al inicio, del C1 al C8 la guitarra expone las frases de la **A** como una especie de introducción de una manera humorística, especificado por el mismo compositor.

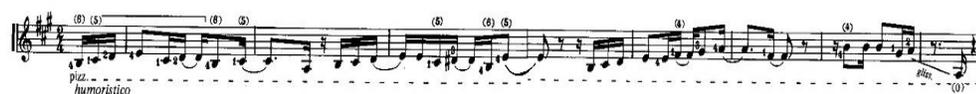


Figura 14. Melodía expuesta por la guitarra. III. San Telmo
Fuente: Esta investigación

Seguidamente se reproduce la misma melodía en el violín del C9 al C24 terminando el primer periodo de la **A** en cadencia autentica V-I. Del C25 al C32 la guitarra propone nuevo material temático como segundo periodo de la **A**.

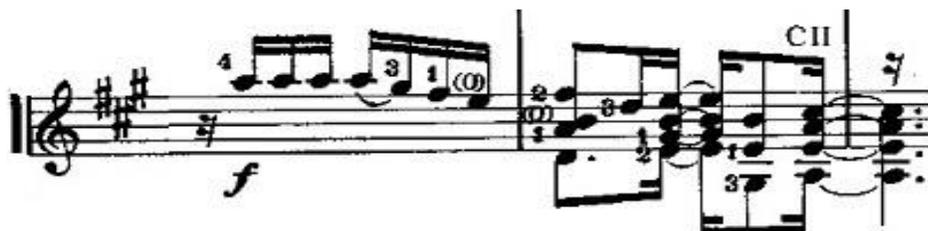


Figura 15. Material nuevo periodo 2 A III. San Telmo
Fuente: Esta investigación

Del C33 al C36 hay un puente para modular a D y por consiguiente a la **B**.

El C37 comienza con nuevo material temático que se desarrolla a lo largo de la sección, los primeros ocho compases en D y los siguientes en F y termina en el C52.

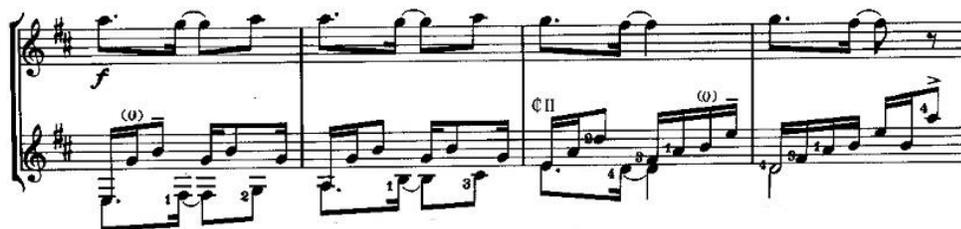


Figura 16. Inicio B III. San Telmo

Fuente: Esta investigación

Desde el C53 al C56 hay un nuevo puente que modula a ‘A y retomar la **A**.

La **A** va de nuevo desde el C57 al C80, en el C81 se encuentra una modulación por pivote I que es IV para pasar a tonalidad de ‘E y comenzar de esta manera la sección C de la obra que posee material temático de la **A** con desarrollo rítmico. En los compases 91, 92 y 93 hay una modulación por dominante a ‘Em V/III (D7) luego D° como ii°/Em y una sección de arpeggios en la guitarra sola seguida de un pasaje percusivo del C94 al C.



Figura 17. Pasaje percusivo C III. San Telmo

Fuente: Esta investigación

En el segundo tiempo del C118 el violín retoma la melodía, nuevamente con material temático de **A** realizando ligeros cambios rítmicos. En el C126 se retoma la **A** nuevamente como última sección y termina con una **CODA** del C144 al C147.

IV. Microcentro.

Tonalidad Axial:

Forma: Libre por secciones

Métrica: Polimétrica 3/4, 5/8, 4/4 tética

Contexto: Atonal-Tonal

Textura: Homofónica-Polifónica

Esta es una pieza musical en donde el autor intenta retratar *el caos de la ciudad porteña*, como el mismo dijo. Es atonal con un pasaje tonal, los intervalos y acordes no tienen relación armónica entre sí y su forma está dada por las secciones que marcan cada uno de los temas que propone el compositor.

En los dos primeros compases la guitarra propone un ostinato rítmico con una secuencia de semicorcheas en terceras descendentes de G a G con armadura de D y a esto le adiciona un pedal en E. En los C3 y C4 entra la melodía con este mismo ostinato, más lo ejecuta una tercera arriba que la guitarra.

En el C5 la melodía realiza el mismo ostinato una cuarta disminuida arriba de la nota inicial y la guitarra lo hace una tercera mayor, con el mismo pedal de E, creando más tensión con intervalos cada vez más disonantes.



Figura 18. Cambio de altura ostinato. IV Microcentro
Fuente: Esta investigación

Esta sección posee un pasaje acórdico en amalgama de 5/8 que es una especie de final de frase, más no tiene cadencias o relación armónica con lo anterior, son acordes aumentados con 9 agregada cuya tónica sube por grado conjunto un tono cada tiempo.



Figura 19. Pasaje acórdico sección 1. IV Microcentro
Fuente: Esta investigación

La frase se repite exactamente igual, pero esta vez la amalgama cambia el movimiento de los acordes, esta vez descendiendo mediante terceras consecutivas, una vez más se repite el ostinato y para finalizar esta sección la guitarra continua con el pasaje de la misma manera, mientras la melodía propone un tema nuevo que hace alusión a una sirena de ambulancia y creando aún más tensión, se produce una polirritmia entre la melodía y el acompañamiento en un compás de 3/4 la guitarra ejecuta el ostinato de semicorcheas mientras la melodía propone un pasaje en cuartas entre mi bemol y si bemol con ritmo de corcheas con puntillo lo que resulta en 4 sonidos iguales que se mezclan con los tiempos fuertes que marca la guitarra en 3.

Figura 20. Polirritmia 4x3. IV Microcentro

Fuente: Esta investigación

En el C21 entra una nueva sección, con un cambio de tempo a *presto* y de métrica a 4/4, además propone un motivo nuevo, característico de la rítmica del *tango argentino* en la guitarra.



El violín entra al C23 con una melodía que comparte estas características desplazando sus tiempos fuertes, esta frase se repite haciendo secuencia una octava arriba, luego se ejecuta la misma secuencia, cambiando de intervalos, creando más tensión y también se repite octavándolo en la frase siguiente.



Figura 21. Frase 2 segunda sección. IV Microcentro
Fuente: Esta investigación

Desde el C43 hay una frase transitoria con el mismo motivo en la guitarra y una secuencia de terceras ascendente en el violín para terminar la sección con el tema de la primera frase de esta y en la guitarra con tritonos superpuestos y un efecto de *glissando* al final de la frase.

Figura 22. Final segunda sección, gliss guitarra. IV Microcentro.
Fuente: Esta investigación

La guitarra ejecuta un pasaje transitorio con material temático de la primera sección y en el C53 se propone un nuevo tema, iniciando también una tercera sección con polimetría de 4/4 sobre 3/4, que se encuentran cada 12 tiempos.

Figura 23. Polimetría tercera sección. IV Microcentro
Fuente: Esta investigación

Al finalizar esta sección el compositor hace alusión al segundo movimiento de la obra *Palermo* tras un puente de la guitarra que la introduce y se ejecuta toda la primera frase del II movimiento de la suite, al finalizar ésta se realiza un doble *rallentando* más un *piano* y al final un *pianísimo* como un *morendo* para retomar el *tempo I* y la primera sección, la guitarra invierte el primer motivo ejecutando las terceras de forma ascendente y se retoma la primera sección idénticamente. A continuación, se retoma la

En el C13 la obra modula por pibote a ‘Em con el ii que se vuelve iv y luego en el C14 hace un puente con armonía de jazz y cadencias evitadas para pasar a la segunda sección de la **a**.



Figura 25. Puente paso a periodo 2. *Despasillo Por Favor!*
Fuente: Esta investigación

El segundo periodo de la **a** C19, la melodía comienza en el segundo grado y con una floritura llega al primero para pasar por salto al cuarto y bajar por movimiento conjunto, mientras la armonía va cambiando entre el IV7 y el i. En el C33 realiza una modulación abrupta a ‘Ab y acelera el tempo a allegro, un pasillo más rápido que con el que inicia. La melodía comienza jugando con la triada de Ab luego por una escala ascendente desde el quinto grado realiza una secuencia con la misma figuración, pero esta vez con la triada de Bb como ii. Luego se desarrolla con florituras hasta llegar en el C48 al final de la **a**’ en un arpeggio de Ab y volver la **a** para así finalizar con una **codeta** en los compases 51, 52, 53 y 54.

La Bella Cubana

Es una obra del maestro José White creada en 1853 de carácter romántico que se encuentra entre las obras más emblemáticas de la cubanía, originalmente fue escrita para dos violines y orquesta, según el violinista cubano Alfredo Muñoz es la obra más importante del siglo XIX, único ejemplo de concierto romántico compuesto por un cubano. Versión para violín y guitarra por Jesús Ortega.

Tonalidad Axial:	Bm
Forma:	Ternaria compuesta re-expositiva. A-B-A-CODA
Métrica:	3/4 Tética
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica

La guitarra comienza exponiendo el ritmo de habanera en los primeros dos compases a modo de introducción y el violín entra al C3 en el quinto grado, la melodía hace una bordadura inferior y luego desde el tercer grado sube por grado conjunto hasta volver a la nota inicial.

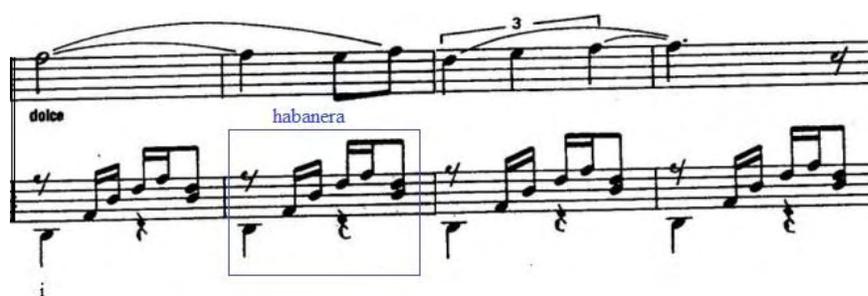


Figura 26. Frase 1 ritmo de habanera. La Bella Cubana
Fuente: Esta investigación

Seguido hace una secuencia igual, pero esta vez comenzando desde el primer grado, o sea una cuarta arriba mientras la guitarra va haciendo ritmo de habanera entre el i, iv y V.

Del C3 al C18 se encuentra la **a** terminando en una cadencia compuesta K-V-i.

En el C19 comienza la **a'** con el V/iii en la guitarra y la tónica del acorde en el violín, melodía que repite en el C35 con unas pequeñas variaciones haciendo la segunda sección de **a'**.

En el C51 realiza una modulación por pibote, i que se convierte en vi y comienza la **B** con ritmo de contradanza y un acompañamiento característico de este ritmo en el violín con acordes y la guitarra va haciendo la melodía.

The image shows a musical score for a violin and guitar. The top staff is for the violin, marked 'Poco animato' and 'mf du talon'. It features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The bottom staff is for the guitar, showing fret numbers (1, 0, 2, 2, 4, 2) and a section marker 'II'. Below the guitar staff are several chords with stems and flags, and a '3' indicating a triplet.

Figura 27. Acompañamiento de contradanza en el violín *La Bella Cubana*.
Fuente: Esta investigación

En el C66 comienza el periodo mixolidio en ‘A modulando por pibote I que se convierte en IV, esta sección tiene una melodía festiva muy característica de este ritmo en notas cortas y termina con una cadencia auténtica para volver a modular a ‘D con I que se vuelve V en el C76. La **B** finaliza en el C97 con una cuarta y sexta de repercusión y semi-cadencia.

Retoma la **A** y en el C128 comienza la **CODA** con una elisión en la melodía.



Figura 28. Elisión CODA. La Bella Cubana.
Fuente: Esta investigación

Fantasia en 6/8

Tonalidad Axial:	Em
Forma:	Binaria
Métrica:	6/8 Acéfala
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica

Esta obra es un bambuco colombiano que posee dos secciones con ejes tonales diferentes: Em y E como cambio de modo, se caracteriza por el uso de armonía moderna con agregados, progresiones de cuartas, alteraciones tonales, frases asimétricas y un sofisticado desarrollo temático.

La frase, de cinco compases, comienza en el quinto grado de la tonalidad y en contra tiempo, sube por grado conjunto con una rítmica característica del bambuco, luego se desarrolla por medio de bordaduras hasta llegar a un reposo en cadencia auténtica V-i, la segunda frase de cuatro compases se desarrolla de la misma manera una quinta arriba.

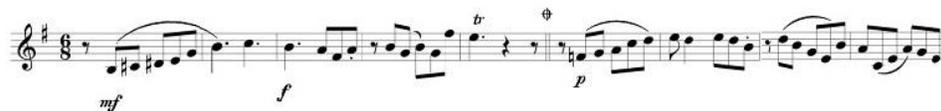


Figura 29. *Fantasia en 6/8*

Fuente: Esta investigación

En el C10 comienza una nueva frase, con el mismo desarrollo temático, esta vez comenzando en el sexto grado de la tonalidad, con una frase consecuente que propone nuevo tema.



Figura 30. *Frase 2. Fantasia en 6/8.*

Fuente: Esta investigación

En el C35 retoma la primera frase con desarrollos motivicos, y expone secuencias armónicas con acordes coloridos *maj7*, de *sétima de dominante*, *dominantes auxiliares*, acordes con agregados *novenas*, *sextas* y *quintas rebajadas* dándole a la pieza una riqueza armónica especial, característica del autor. En el C51 entra a la tonalidad de ‘E manejando el desarrollo melódico y armónico de la primera sección. La obra se repite en su totalidad y finaliza con una CODA que comienza en el C77 con los cortes rasgueados de la guitarra en el bambuco.



Figura 31. *Coda. Fantasia 6/8*

Fuente: Esta investigación

Reminiscencias

Esta obra compuesta en 1973 por el maestro Luis Carlos Figueroa, parte de una suite originalmente para flauta y guitarra; el primer movimiento *Reminiscencias* escrito para una novela llamada “*Rojo y Negro*” (Álvarez, 2006), con el estilo característico de este compositor de melodías ingeniosas y juegos modales.

Tonalidad Axial:	G
Forma:	Binaria incipiente.
Métrica:	Polimétrica 6/8, 3/8, 9/8 Tética
Contexto:	Modal
Textura:	Polifónica-Homofónica

La obra comienza introduciendo una melodía en la guitarra la cual será acompañada en el C3 por el violín polifónicamente.

Figura 32. Contrapunto guit-vl frase 1. *Reminiscencias*

Fuente: Esta investigación

Continúa desarrollando las frases de seis compases, con sus características cadencias plagales IV-I. En el C13 comienza una melodía en G dórico y la guitarra hace

una secuencia en ii-iii-IV-V con un acompañamiento del violín, para llegar a una yuxtaposición de tonalidades afirmando más la modalidad de la pieza.

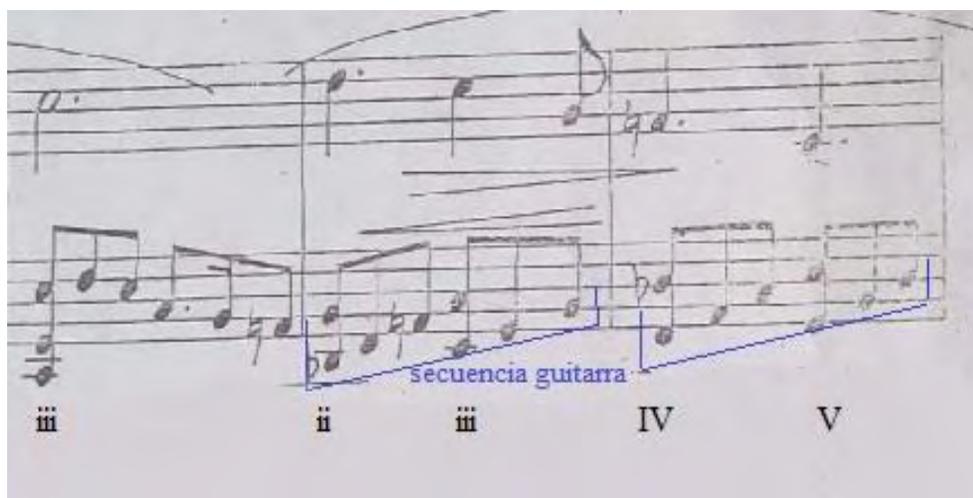


Figura 33. Secuencia guitarra. Reminiscencias
Fuente: Esta investigación

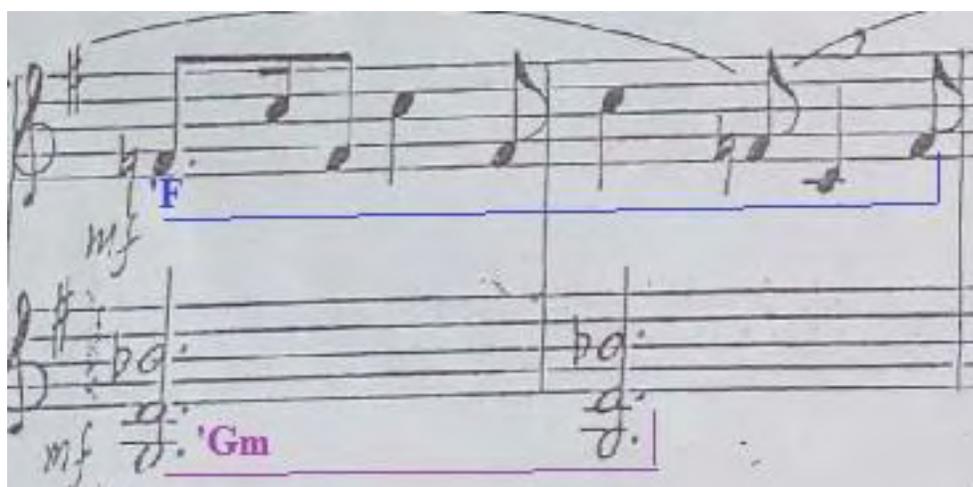


Figura 34. Yuxtaposición de tonalidades 'F'-Gm. Reminiscencias.
Fuente: Esta investigación

A lo largo de la pieza las voces van intercambiado melodías y acompañamientos, unos compases la guitarra hace la melodía y el violín acompaña y otros cambian de papel.

En el C27 hay un cambio de compás de 6/8 a 3/8 y retorna al siguiente compás a 6/8 para proponer otro tema que también tiene polimetría entre 6/8 y 9/8.

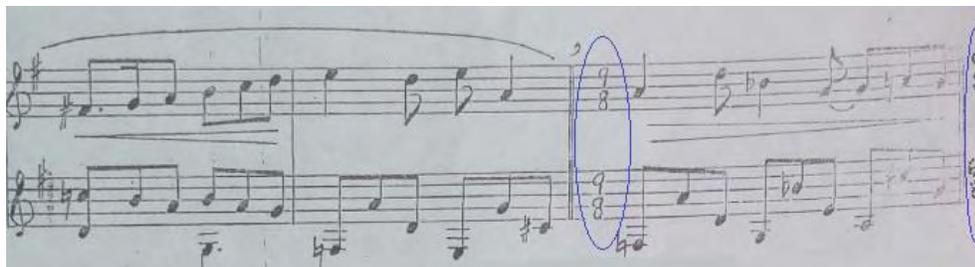


Figura 35. Polimetría 6/8-9/8. *Reminiscencias*.

Fuente: Esta investigación

Luego en el C35 regresa a la primera sección con variaciones en los temas, pero realizando la misma melodía y secuencia armónica en la guitarra. En el C46 comienza una CODA de cinco compases basada en la triada de la tonalidad axial ‘G con la melodía inicial a cargo de la guitarra y finalizando en cadencia plagal IV-I.

Distribuição de Flores

Esta obra compuesta en 1937 por el maestro brasilero Heitor Villa-Lobos para la celebración del final de un periodo académico en Rio de Janeiro, está escrita originalmente para flauta y guitarra también tenía la opción de incluir coro y un ballet. Éste trabajo está basado en motivos griegos y evoca la antigüedad griega y amor por el mito clásico inculcado por su padre.

Tonalidad Axial:

Forma: Libre

Métrica: Sin metro

Contexto: Modal

Textura: Homofónica

La obra comienza con una introducción de la guitarra haciendo la melodía y al mismo tiempo acompañándose, luego repite la frase, pero esta vez con armónicos.



Figura 36. Melodía guitarra - *Distribuição de Flores*
Fuente: Esta investigación

Luego la melodía la retoma el violín, esta vez una cuarta arriba con un ámbito de cuarta y la guitarra ejecuta un acompañamiento en ostinato de corcheas con las cuerdas al aire de la guitarra.

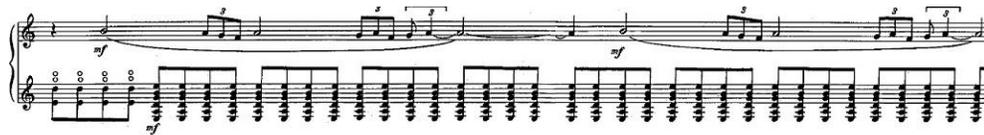


Figura 37. Melodía *Distribuição de Flores*
Fuente: Esta investigación

A continuación, la guitarra reduce la figura rítmica del ostinato a semicorcheas y desarrolla el tema y amplía el ámbito de la melodía a una quinta para luego comenzar a hacer una polirritmia entre la melodía que hace tresillos y el acompañamiento que vuelve al ostinato de corcheas esta vez en armónicos.

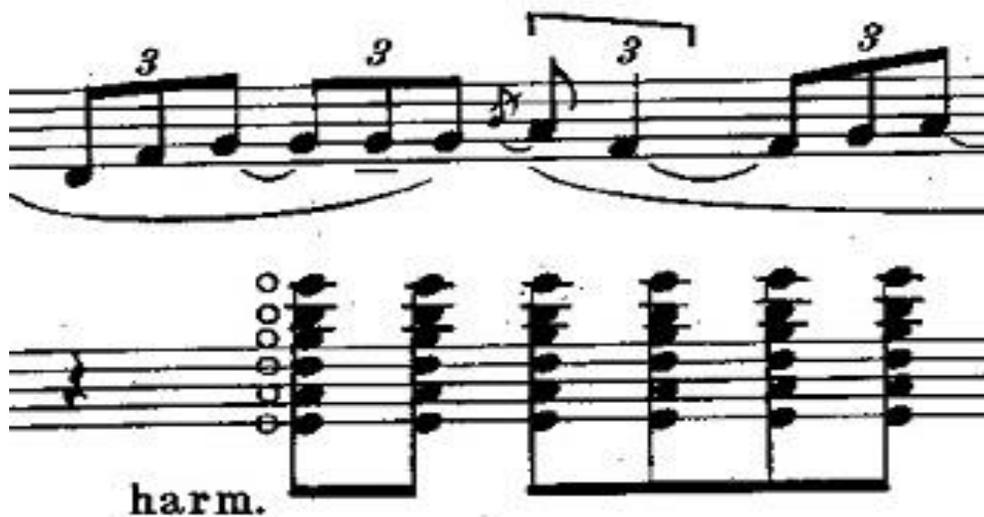


Figura 38. Polirritmia. *Distribuição de Flores*
Fuente: Esta investigación

La melodía continúa desarrollándose con trinos y florituras mientras la guitarra conserva su acompañamiento de ostinato.

Se encuentra la cuarta variación del tema con ornamentaciones y retoma los armónicos en el acompañamiento, en esta variación se encuentra el clímax de la melodía.



Figura 39. Clímax melodía *Distribuição de Flores*
Fuente: Esta investigación

Para luego pasar al *piú mosso* que sería la quinta variación para finalizar retomando el primer tema y terminando con una escala ascendente de cuartas en las cuerdas al aire de la guitarra.

Suite Habana

Esta suite compuesta por el maestro Eduardo Martín en 1992 de cuatro movimientos: *I Lugares Comunes*, *II Amaneceres*, *III Laberinto* y *IV Sol y Sombras* tiene elementos de la música cubana muy marcados en su rítmica y combinados perfectamente con armonías modernas.

I. Lugares comunes.

Tonalidad Axial: G
 Forma: Binaria simple
 Métrica: 2/4 Acéfala
 Contexto: Tonal
 Textura: Polifónica

Comienza en el primer compás la guitarra planteando un acompañamiento polifónico y en el segundo entra la melodía en el quinto grado.



Figura 40. Inicio. Suite Habana I. Lugares Comunes
 Fuente: Esta investigación

En esta pieza el patrón rítmico de la guitarra va desplazando la melodía creando una polirritmia entre melodía y acompañamiento. La síncopa está presente en toda la pieza, el juego de motivos rítmicos entre la guitarra y la melodía la enriquece.

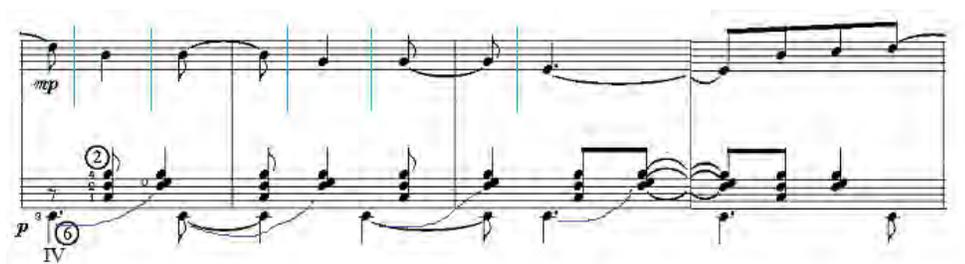


Figura 41. Polirritmia. Suite Habana I. Lugares Comunes.
 Fuente: Esta investigación

El uso de cadencias plagales IV-I le da un a intención modal que potencia la belleza de este fragmento de la suite.

En el C33 modula por pibote en ‘Em haciendo el ii que se vuelve iv. En el C40 tiene un ritornelo con primera casilla y termina en C42 y C43 con cadencia auténtica V-i.

II. Amaneceres.

Tonalidad Axial:	E
Forma:	Binaria simple re-expositiva
Métrica:	4/4 Acéfala
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica-Polifónica

Esta obra tiene frases asimétricas, del C1 al C8 la primera y la segunda del C9 al C18, maneja anticipación en los arpeggios de la guitarra, la melodía se caracteriza, como en el primer movimiento, por la síncopa y riqueza rítmica.

En el C9 la guitarra hace un cambio de motivo y comienza a ejecutar los acordes de la segunda frase en bloque.

En el C18 termina el primer periodo con semicadencia ii-V y comienza la a’ con elisión en la segunda casilla.



Figura 42. Elisión a-a'. Suite Habana II. Amaneceres.

Fuente: Esta investigación

En varios pasajes de esta sección la guitarra contesta melódicamente al violín.

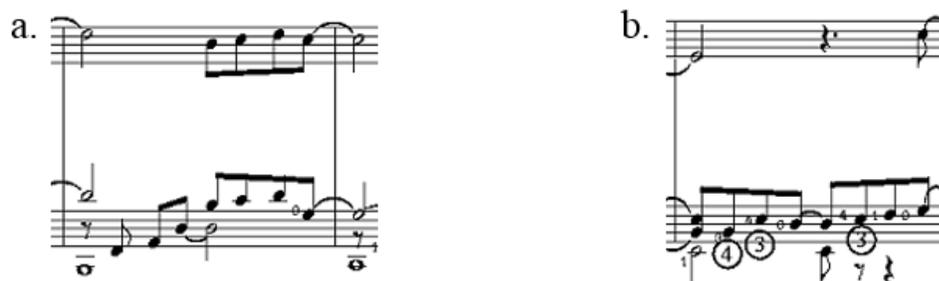


Figura 43. Pasajes polifónicos. Suite Habana II. Amaneceres.

Fuente: Esta investigación

En el C32 comienza el segundo periodo de la **a'** y en el C38 cambia de modo mayor a menor con la secuencia armónica iv-i-III6-VI-V46-V. en el C44 retorna a la **a** y finaliza con una pequeña coda que alarga la última frase para terminar en cadencia auténtica imperfecta.

III. Laberinto.

Tonalidad Axial:	Em
Forma:	Libre por secciones
Métrica:	2/4 Acéfala
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica-Polifónica

Esta obra de carácter impresionista tiene un lenguaje armónico propio de su autor, el cual trabaja al estilo del contrapunto en varios lugares de la pieza, hay cambios de centro tonal varias veces, referencias a otras tonalidades dentro de una, disminuye la armonía de dominante y se trabaja la armonía modal.

Del C1 al C8 se presenta a modo de introducción la progresión armónica en una distribución abierta en los acordes de la guitarra con pedal de tónica. La melodía propone el grado inicial, segundo, con ornamentaciones. Al C9 la disposición de los acordes se vuelve cerrada y la melodía pasa octava arriba ya realizando movimientos en el arpeggio de F#m y luego mediante modulación abrupta pasar a ‘Gm.



Figura 44. Inicio. Suite Habana III. Laberinto.
Fuente: Esta investigación

En el C17 el segundo periodo continúa con una progresión armónica similar a la del inicio, esta vez la melodía cambia, con su característica síncopa y figuración rápida. En el C25 tras una escala con cromatismos modula a ‘Am aquí se ve una introducción de la polifonía con los bajos de la guitarra y la melodía.

Figura 45. Introducción de polifonía en la guitarra. Suite Habana III. Laberinto.
Fuente: Esta investigación

En el C33 comienza una tercera sección de ritmo rápido y contratiempos en la melodía en la frase antecedente, contrastando con la frase consecuyente de figuras largas y más melodiosa. En el C36 modula a ‘C por pibote con el V del i que se vuelve vi y la ratifica poniendo el ‘C en el siguiente compás.

Del C49 al C60 se ejecuta un puente en el que regresa a ‘Am realizando también una modulación por dominante. En el C60 hay una escala ascendente a cargo de la melodía que retorna a ‘Em para realizar una especie de **CODA** en los últimos 9 compases con una melodía que evoca la melodía inicial.

IV. Sol y Sombras.

Tonalidad Axial:	D
Forma:	Binaria Simple Re-expositiva
Métrica:	2/4 Acéfala
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica-Polifónica

Comienza con una introducción los primeros cuatro compases a cargo de la guitarra con una rítmica movida y finaliza con efecto percutivo. En el C5 comienza el primer periodo de la **a** con la sincopa característica de esta obra, pero esta vez en el

acompañamiento, con el pedal de tónica y las anticipaciones usados anteriormente. Por otra parte, la melodía comienza en el primer grado de la tonalidad haciendo una escala ascendente a en semicorcheas y luego juega entre tresillos y corchea-semicorchea con la síncopa. La frase antecedente termina en semicadencia para pasar a la frase consecuyente que tiene unas pequeñas variaciones.

En el C21 comienza el segundo periodo de la *a* con un tratamiento de la armonía similar al del primero y en el C36 hay una modulación por pivote para pasar a ‘G y por consiguiente a la *a*’.

En la *a*’ la tonalidad axial es ‘G y la melodía comienza de la misma manera que en la *a*. La armonía tiene el mismo manejo rítmico sincopado y además se le suman unos efectos de armónicos que le diferencian de la primera sección.

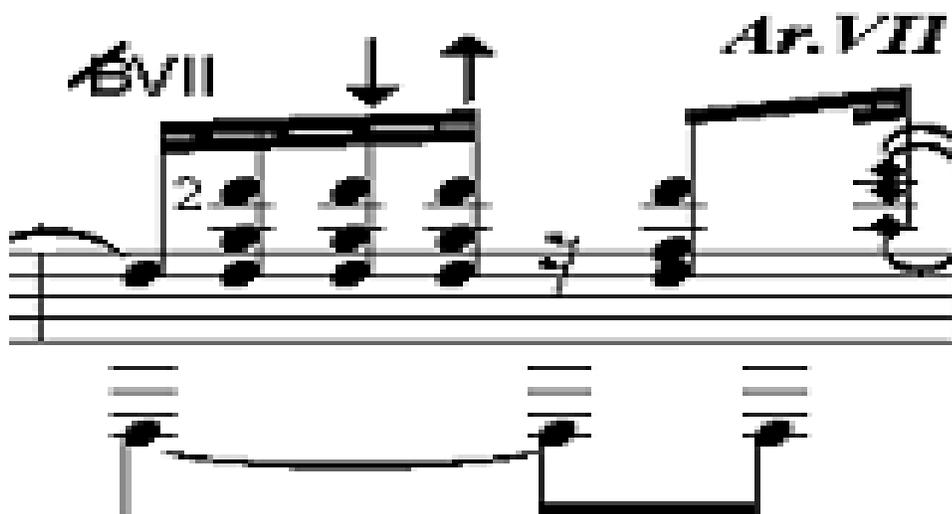


Figura 46. Armónicos guitarra. Suite Habana IV. Sol y Sombras.

Fuente: Esta investigación

Al C49 retorna a la tonalidad axial por pivote con alteración tonal del tercer grado de ‘G i que se vuelve iv. Y retorna a la *a* en el C53 exactamente igual para finalizar con una CODA del C69 al C73 con material temático de la *a*.



Figura 47. CODA. Suite Habana IV. Sol y Sombras.

Fuente: Esta investigación

Romanza

La Romanza es una obra compuesta en 1981 por el maestro Luis Carlos Figueroa, inicialmente para viola y guitarra, esta pieza tiene frases asimétricas y un delicado desarrollo melódico. El maestro Figueroa se caracteriza por los puentes entre frases y el manejo de modos junto terminaciones de frase con cadencias plagales que le dan un color único a sus obras.

Tonalidad Axial:	G
Forma:	Binaria compuesta re-expositiva
Métrica:	3/4 Tético
Contexto:	Tonal
Textura:	Homofónica

Del C1 al C4 la guitarra realiza una introducción con arpegios entre el I y IV, en el C5 comienza la melodía, sobre estos mismos arpegios exponiendo el tema sobre el tercer grado con bordadura inferior y llegando al cuarto, luego en el C9 desarrolla la frase, terminándola en el C13 con una prolongación y en cadencia plagal.

Figura 48. Primer periodo a. Romanza

Fuente: Esta investigación

En segundo periodo comienza en el C14 también sobre el tercer y cuarto grados esta vez octava arriba y con una progresión armónica de vi-ii-IV-V para luego modular por pibote a ‘D en el C23, donde vi se convierte en ii y realiza un puente del C24 al C27 y comenzar la **a**’.

Figura 49. Puente a - a'. Romanza

Fuente: Esta investigación

La **a**’ comienza en el periodo mixelidio, con la guitarra haciendo arpeggios a forma de melodía y el violín en el C28 lo acompaña haciendo un pizzicato.

Figura 50. Acompañamiento violín periodo mixto. Romanza

Fuente: Esta investigación

Luego en los C41 y C42 la guitarra ejecuta un pequeño puente en F#m *frigio* para pasar al segundo periodo de la **a'** que va haciendo melodía con este mismo modo y la guitarra va acompañando en ii o sea Em.

A continuación, mediante dominantes auxiliares va preparando la modulación, pasando por el V/V que es E iniciando el puente, luego realiza una alteración tonal pasando a Em como ii que se vuelve vi de G' y regresa a **a**.

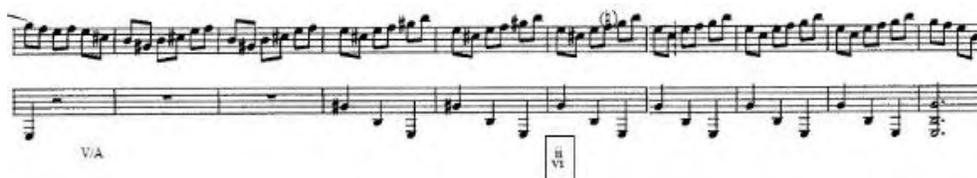


Figura 51. Fragmento de puente retorno a a. Romanza
Fuente: Esta investigación

Y finaliza con una **CODA** con material temático de la **a** en cadencia plagal.

CONCLUSIONES

Se encontró que el repertorio para violín y guitarra de índole latinoamericano no es muy común y su consecución no es sencilla.

Se encontraron obras pertinentes de cada país escogido: Argentina, Colombia, Cuba y Brasil que son aptas para la interpretación del violín y están acompañadas por la guitarra.

Algunas obras que no estaban adaptadas para el instrumento principal violín, fueron adaptadas para la tímbrica de éste evidenciando así la versatilidad del instrumento.

El análisis de las obras se llevó a cabo, dejando ver la complejidad, la confluencia de estilos, variedad de formas y armonías, y el legado de tradiciones propias de los pueblos originarios, de los pueblos llegados del África y Europa, además de la academia y modernas y la maestría con la que los compositores latinoamericanos combinan esto en sus obras.

Mediante el análisis y la recolección de saberes en talleres, clases magistrales y experiencias propias se llegó a un acercamiento propicio para lograr la técnica correcta de la interpretación y así llegar al estilo de cada una de las obras, referenciando cada país al que pertenecen.

RECOMENDACIONES

Una vez concluido el trabajo de grado, se considera importante incluir dentro del repertorio de la cátedra de violín la música latinoamericana, ya que su variedad, dinamismo, inclusión de patrones rítmicos populares, riqueza armónica, color, dinamismo, y versatilidad hacen de ésta música una herramienta esencial para el desarrollo musical de los violinistas y con un poco de atrevimiento de todos los instrumentistas del departamento de música de la universidad de Nariño.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, L. C. (enero-junio de 2006). *Dialnet*. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2089319>
- Aretz, I. (1985). *América Latina en su Música*. México D.F.: Siglo XXI Editores s.a. de c.v.
- Aretz, I. (1985). *Un en América Latina en su Música*. México D.F.: Siglo XXI s.a.de c.v.
- Cohen, J. (24 de junio de 2010). *Lista de reproducción Tango Techniques*. Obtenido de YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=WNtmKON3I0s&list=PL4ow4vuWbnpmu5QHIM7ELEdO5Krb9yWea>
- Editorial, C. (1962). Apuntes sobre música precolombina y colonial de Iberoamérica. *Revista Musical Chilena*, 3-7.
- Fondo de Cultura Económica. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gonzales, H. (1993). *500 años de la guitarra iberoamericana*. Cali: Asociación de Cultivadores de Caña de Azúcar de Colombia.
- Jacome, D. (4 de Febrero de 2013). *Cuba en la memoria*. Obtenido de Jose White:
<https://cubaenlamemoria.wordpress.com/2013/02/04/jose-white-1836-1918-violinista/>
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). *La música en latinoamérica*. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Orrego-Salas, J. (1965). Heitor Villa-Lobos Figura, obra y estilo. *Revista Musical Chilena*, 25-62.

Oxford Music Online. (2018). *Grove Musica Online*. Obtenido de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

Pascual, P. (2008). *Didáctica de la Música para pirmaria*. Madrid: Prentice Hall (última reimp ed.).

Pearsall, C. (23 de septiembre de 2016). *Deviolines*. Obtenido de <https://www.deviolines.com/12-tecnicas-para-tocar-tango-con-violin/>

Piazolla, A. (25 de Marzo de 2016). Entrevista Astor Piazzolla compositor argentino. (G. P. Verduzco, Entrevistador)

Pueblos y civilizaciones indígenas precolombinas. (s.f.). Obtenido de Historias del Nuevo Mundo: <http://www.historiadelnuevomundo.com/index.php/2009/08/pueblos-y-civilizaciones-precolombinas/>

Pujol, M. (2017). *Maximo Pujol*. Obtenido de Biografía Máximo Diego Pujol: <http://www.maximopujol.com/bio-es>

Pujol, M. D. (9 de Mayo de 2018). Acerca de la Suite Buenos Aires (e-mail). (N. A. Bustamante, Entrevistador)

VITA

Nathalia Andrea Burbano Bustamante; nació en la ciudad de Cali, Valle de Cauca, a los 11 años inició sus estudios musicales de violín, gramática y solfeo en la casa de la cultura “*Joaquín Piñeros Corpas*” del Municipio de Tabio, Cundinamarca; continuo sus estudios en la *Universidad del Valle*, precisamente en el Básico Juvenil y, por último, su carrera profesional en la *Universidad de Nariño*; a lo largo de su vida ha participado en diferentes agrupaciones de cámara, orquestas de cuerda y orquestas Sinfónicas; desde los 15 años se desempeñó como monitora de violín y colaboradora de la Maestra Luz Elvira Espinosa en el *Plan Pentagrama de la Universidad del Valle*, la edad de 19 años comenzó su labor como docente de violín en la Red de Escuelas de Formación Musical de la ciudad de Pasto, luego de varios trabajos musicales en academias e instituciones comenzó a trabajar para la Fundación Nacional Batuta, en la cual se desempeñó primero como profesora de violín en la ciudad de Buenaventura y luego como directora musical y coordinadora del Centro Musical Sinfónico Tumaco hasta 2016.

A lo largo de su vida ha formado parte de la Orquesta de Cámara de la casa de la cultura *Joaquín Piñeros Corpas*, también de la *Orquesta Sinfónica Juvenil de la Universidad del Valle* y en sus inicios de la *Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nariño*; también ha formado parte de grupos de música popular como Quinto Elemento, de la ciudad de Pasto y la agrupación Dama-Wha, de la que actualmente es violinista y violoncelista.

ANEXOS

Anexo A. Partituras Suite Buenos Aires

à Julian Byzantine

SUITE BUENOS AIRES

pour Flûte et Guitare

I. POMPEYA

Máximo Diego PUJOL

Allegro (♩ = 126)

Flûte

Guitare

mf

f

mf

f

f

mf

2

The musical score is written for Violin and Guitar. It is in G major and 4/4 time. The score is divided into four systems. The first system starts with a violin part marked *mf* and a guitar part also marked *mf*. The second system features a violin part marked *ff* and a guitar part marked *ff*. The guitar part includes a glissando marking and a 'CIII' chord. The third system continues with 'CIII' and 'phi III' markings. The fourth system concludes with 'phi III' and 'V' markings. The guitar part includes various fret numbers and techniques like glissando and vibrato.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It begins with the dynamic marking *p sub.* The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains guitar-specific notation including fret numbers (5, 0, 4, 0) and a circled number 9.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a dynamic marking of *f* and a *gliss.* instruction. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains guitar-specific notation including fret numbers (0, 2, 5) and a circled number 4.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a dynamic marking of *mf*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains guitar-specific notation including fret numbers (0, 4, 2) and circled numbers 0, 4, and 2.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a dynamic marking of *molto rall.* The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains guitar-specific notation including fret numbers (0, 4, 2, 3, 4, 1, 2, 3), circled numbers 0, 4, and 2, and a circled number 8. It also includes the instruction *metallico* and the word *librement*.

4

Andante (♩ = 76)

mp bien cantando

mf

f

Φ X

(3)

(2)

gliss.

(2)

(3)

(1)

gliss.

Φ X

Φ VII

Φ V

(4) (0) (3) (0) (1) (3) (4)

(2)

(3)

(3)

(5)

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The word "rallentando" is written above the second measure. The lower staff contains guitar-specific notation, including a "CII" marking and various fret numbers (1, 2, 3, 4).

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The word "A tempo e ritmico" is written above the first measure. The lower staff contains guitar-specific notation, including a "V" marking, a "f" dynamic marking, and various fret numbers (1, 2, 3, 4).

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The word "accel." is written above the first measure, and "Tempo I (Allegro)" is written above the second measure. The lower staff contains guitar-specific notation, including a "gliss." marking, a "ten." marking, a "mf" dynamic marking, and various fret numbers (1, 2, 3, 4).

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The word "A.XII" is written above the second measure. The lower staff contains guitar-specific notation, including various fret numbers (1, 2, 3, 4).

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The words "molto rall." and "Lento" are written above the first and second measures, respectively. The lower staff contains guitar-specific notation, including a "gliss." marking and various fret numbers (1, 2, 3, 4).

6

Andante (Tempo II) poco rall.

CVI

pp mp

pp mp

f

Tempo I (Allegro)

accel. mf

III

II

accelerando Allegro

mf A.XII

(0)

The image displays a musical score for Violin and Guitar, organized into five systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for the Violin and the lower staff is for the Guitar. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system includes a 'gliss.' marking in the guitar part. The third system changes the key signature to two flats (Bb). The fourth system continues in two flats. The fifth system features a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'CHI' (chord) marking above a complex guitar chord. At the bottom of the page, the number '26 167 H I' is printed.

Anexo B. Partitura Palermo

II. PALERMO

Andante (♩ = 76)

mp

CII

rall. a tempo

mf

5

CII

mp 26 167 H.L.

poco più mosso

a tempo

f

cv

rit

mp

poco più mosso

molto rallentando

10

a tempo

pp dolce e romantico

pp

CII

f

CIII

mf

mf

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the violin and a supporting bass line in the guitar. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the upper staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features two staves. The upper staff has a melodic line with a *rall.* (ritardando) marking above it in the final measure. The lower staff has a bass line. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) are present in both staves in the final measure.

Third system of musical notation. The upper staff is marked *a tempo*. It features two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff has a bass line with a fermata over the first measure. There are some performance markings like Φ and circled numbers in the lower staff.

Fourth system of musical notation. It features two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff has a bass line with a fermata over the first measure. There are performance markings like Φ and circled numbers in the upper staff.

Fifth system of musical notation. It features two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff has a bass line with a fermata over the first measure. A *rall.* (ritardando) marking is present above the upper staff in the final measure.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a *mf* dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a guitar accompaniment with a 3/4 time signature. The system consists of two measures.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff features a guitar accompaniment with a *CH* marking above the first measure and a circled *(0)* below the second measure. The system consists of three measures.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff features a guitar accompaniment with a *CH* marking above the first measure, a *mp* dynamic marking below the first measure, and a circled *(0)* above the third measure. The system consists of three measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a *p* dynamic marking, followed by a *pp* dynamic marking and a *rall.* (rallentando) marking with a dashed line. The lower staff features a guitar accompaniment with a *mp* dynamic marking below the first measure, a circled *(0)* above the first measure, and a *pp* dynamic marking below the second measure. The system consists of three measures.

Anexo C. III San Telmo.

III. SAN TELMO

Allegro moderato (♩ = 96-100)

pizz.
humorístico

mf

mf

f

14

14

Violin and Guitar score, page 14. The score consists of five systems of two staves each. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamic markings *f* and fingering numbers 2, 1, 1, 2. The second system includes *f* and fingering numbers 4, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The third system includes *f* and fingering numbers 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The fourth system includes *mf* and *f* dynamic markings, and fingering numbers 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The fifth system includes *f* and fingering numbers 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The score contains various musical notations including slurs, accents, and specific fingering instructions.

The musical score consists of five systems, each with a Violin staff (top) and a Guitar staff (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system includes dynamics *p* and *f*, and performance markings ϕ II and CIII. The second system includes *mf* and C I. The third system includes *f* and C VIII. The fourth system includes *f*. The fifth system includes *mf*. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-4).

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the violin and a harmonic accompaniment in the guitar.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with melodic and harmonic development.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with melodic and harmonic development.

Musical score for Violin and Guitar, measures 26-31. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The music features a variety of dynamics and articulations.

Measure 26: Violin part begins with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *mf*.

Measure 27: Violin part has a quarter note C5, followed by eighth notes B4, A4, and G#4. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *f*.

Measure 28: Violin part has a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *f*.

Measure 29: Violin part has a quarter note C5, followed by eighth notes B4, A4, and G#4. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *mf*.

Measure 30: Violin part has a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *mf*.

Measure 31: Violin part has a quarter note C5, followed by eighth notes B4, A4, and G#4. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *mp*.

Measure 32: Violin part has a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *mp*.

Measure 33: Violin part has a quarter note C5, followed by eighth notes B4, A4, and G#4. The guitar part has a whole note chord G#4-B4-D5. Dynamics: *p*.

18

pp f

pp f

mf

f

(3) (0)

(4)

(5) (4) (0)

(4) (0) (2) (0)

mf pp

First system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains whole rests. The lower staff is a bass clef with the same key signature and contains a series of quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure.

Second system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of three sharps and contains whole rests. The lower staff is a bass clef with the same key signature and contains a series of eighth notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The dynamic marking *f* is placed below the first measure, and *ff* is placed below the final measure.

Third system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of three sharps and contains quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff is a bass clef with the same key signature and contains quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure. Chord symbols *a m i* and ϕ II are placed above the notes in the second and third measures, respectively.

Fourth system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of three sharps and contains quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff is a bass clef with the same key signature and contains quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chord symbols ϕ VII, ϕ IX, and ϕ IX are placed above the notes in the first, second, and third measures, respectively.

Fifth system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of three sharps and contains quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff is a bass clef with the same key signature and contains quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.

76 167 H I

Anexo D. Partituras Microcentro

IV. MICROCENTRO

Allegro moderato (♩ = 108)

obsesivo

p *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f* *ff*

♯IV VI VIII IX

♯IX VI VIII IV

26 167 H.L.

22

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a *mf* dynamic marking and transitions to *f* in the third measure. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a *mf* dynamic marking and transitioning to *f* in the third measure. Both staves feature eighth-note patterns.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a *mf* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a *p* dynamic marking and transitioning to *mf* in the third measure. Both staves feature eighth-note patterns.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a *f* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a *p* dynamic marking and transitioning to *f* in the third measure. The system concludes with a time signature change to 4/4 and a *p sub.* dynamic marking. The tempo marking "Presto (quasi $\text{♩} = \text{♩}$) = 184-192" is located above the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a *p* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a 4/4 time signature, starting with a *p* dynamic marking. The system concludes with a *p* dynamic marking. The lower staff includes fingering numbers (0), (1), (2), and (0) under the first four notes.

The image displays a musical score for Violin and Guitar, consisting of five systems of music. Each system is written for two staves: the Violin (top) and the Guitar (bottom). The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The first system starts with *f* in both parts, with *ff* appearing in the second measure of the guitar part. The second system features *ff* in both parts. The third system begins with *p* in the guitar part, with specific fingering instructions: (0), (6), and (5) for the first three notes. The fourth system has *f* in both parts. The fifth system is marked *ff* in both parts. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

24

p *p* *crescendo*

mf *crescendo* *f*

ff *mf* Tempo I (♩ = 108) (quasi ♩ = ♩)

mp

mf

mf

26

Tempo I (♩ = 108)

The musical score is written for Violin and Guitar. It begins with a tempo marking of "Tempo I (♩ = 108)". The key signature is one sharp (F#). The piece is in 2/4 time, with some sections changing to 3/4 and 6/8 time. The score includes various dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like *p.* (piano) with accents. The score features intricate melodic lines for both instruments, with some sections in 3/4 and 6/8 time. The piece ends with a final cadence in 4/4 time.

First system of musical notation. The top staff (Violin) begins with a dynamic marking of *mf* and later changes to *f*. The bottom staff (Guitar) begins with a dynamic marking of *mf* and later changes to *f*. Both staves feature intricate rhythmic patterns.

Second system of musical notation. The top staff continues with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff continues with a dynamic marking of *mf*.

Third system of musical notation. The top staff features a dynamic marking of *f* and includes the instruction "Tempo II (♩ = 184-192)". The bottom staff features a dynamic marking of *f* and later changes to *p sub.*

Fourth system of musical notation. The top staff features a dynamic marking of *f* and later changes to *p*. The bottom staff features a dynamic marking of *f* and later changes to *p sub.*

Anexo E. Partituras Despasillo por favor!

Despasillo por favor!

(Pasillo)

Luis Carlos Saboya G.

Lento %

The score is written for Violin (V), Guitar (A.), and Accordion (A.). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics range from *mp* to *f*. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar part includes a 7-measure rest at the beginning and a 5-measure rest later. The accordion part includes a 7-measure rest at the beginning and a 5-measure rest later. The violin part includes a 7-measure rest at the beginning and a 5-measure rest later. The score is divided into systems, with measures 7, 13, and 18 marked at the beginning of their respective systems.

violin

Guitarra

V

A.

V

A.

V

A.

2 [Title]

The musical score is arranged in two systems, each with a Violin (V) and Acoustic Guitar (A) part. The first system (measures 24-30) is in 8/8 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The Violin part begins with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. The Acoustic Guitar part features a 7/8 rhythm and includes triplets. The second system (measures 31-37) is marked *Allegro* and begins with a *p* dynamic. The Violin part has first and second endings. The third system (measures 38-44) is marked *f*. The fourth system (measures 45-49) is marked *f*. The fifth system (measures 50-50) is marked *Lento* and includes the instruction *D.S. al Coda*. The Violin part starts with a *p* dynamic and has first and second endings. The Acoustic Guitar part also has first and second endings and includes a *p* dynamic.

Violin and Guitar score, page 122. The score consists of ten staves. The top staff is the Violin part, and the remaining nine staves are the Guitar part. The music is in 7/8 time and D major. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). Performance instructions include 'B II', 'X II', and 'dim.'. The score is divided into two systems by double bar lines with repeat signs.

The musical score is written for Violin and Guitar. It begins with a violin part featuring a triplet of eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking. The guitar part follows with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A section marked with a 'c' (crescendo) and 'Poco animato' begins, with the instruction 'du talen' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a '11' marking. The score concludes with a circled '3' at the bottom right.

The musical score is written for Violin and Guitar. It consists of eight systems, each with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). There are also performance markings such as accents and slurs. The score is divided into sections by double bar lines and repeat signs.

4

Violín (V) and Guitarra (B II) score, page 5. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *cresc.*, and performance instructions like *dolce* and *marcato*. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

6

Violin I
Violin II
Guitar

f *B V*
f *dim.*
p
dim. *B II*
dim. *B II*
dim. *B II*
pp
ff *B VII* *B IV*

7

Anexo G. Partitura Reminiscencias

Reminiscencias.
Para flauta y guitarra
Luis Carlos Figueroa

Andante $\text{♩} = 80$

The musical score consists of ten staves. The first staff is the flute part, and the subsequent staves are for the guitar. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *dim.*. There are also performance instructions like *Cresc.* and *tr.*. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

- 2 -

P *Poco rit...* *Tempo* *Tempo*

P *arisc.* *f* *tr.* *P* *tr.* *P* *tr.* *P* *tr.*

Nov. 15

2

The musical score consists of five systems, each with a violin part on a single staff and a guitar part on a six-string staff. The first system is marked with a '2' at the beginning. The violin part features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The guitar part is marked 'Batendo' and consists of a series of rhythmic patterns represented by 'x' marks on the strings. The second system includes a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and a 'harm.' (harmonics) marking. The violin part continues with triplet markings. The guitar part features a series of chords with natural harmonics indicated by small circles above the notes. The third system includes a 'tr' (trill) marking. The violin part has a trill on a note, followed by a triplet. The guitar part features a series of chords with natural harmonics. The fourth system also includes a 'tr' (trill) marking. The violin part has a trill on a note, followed by a triplet. The guitar part features a series of chords with natural harmonics. The fifth system is marked with a '2' at the beginning. The violin part features several triplet markings. The guitar part is marked 'Batendo' and consists of a series of rhythmic patterns represented by 'x' marks on the strings.

Batendo

pp

harm.

tr

tr

Batendo

M. E. 7478

The first system consists of two staves. The upper staff is a violin line with a melodic line featuring four groups of triplets. The lower staff is a guitar line with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, indicated by 'x' marks on the staff.

The second system consists of two staves. The upper staff is a violin line with a melodic line. The lower staff is a guitar line with a 'harm.' section, indicated by a circled 'h' and a circled 'a', showing a series of chords.

The third system consists of two staves. The upper staff is a violin line with a melodic line. The lower staff is a guitar line with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, indicated by 'x' marks on the staff.

The fourth system starts with the tempo marking 'Più mosso' and the dynamic marking 'ff'. It consists of two staves. The upper staff is a violin line with a melodic line. The lower staff is a guitar line with a 'Batendo' section, indicated by the word 'Batendo' and 'ff', showing a series of chords.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is a violin line with a melodic line. The lower staff is a guitar line with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, indicated by 'x' marks on the staff.

pp

pp

allarg.

Lento

mf

mf

p

rall.

allarg.

harm.

vii u// 8

5 2 3 2 1

Rio, 1932

Anexo I. Partituras Suite Habana

Suite Habana
I Lugares Comunes

Allegro (♩ = 144)

Eduardo Martín

The musical score is written for Flute and Guitar in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 1, 4, 8, and 12. The Flute part (top staff) begins with a rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the second measure with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Guitar part (bottom staff) starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Dynamics such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano) are used throughout the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

16

mp

p

20

f

mf

p

24

mp

p

28

p

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

32

Musical score for measures 32-35. The top staff is a violin line with a melodic line. The bottom staff is a guitar line with chords and single notes. A circled '4' is under the first measure of the guitar line.

36

Musical score for measures 36-39. The top staff is a violin line with a melodic line. The bottom staff is a guitar line with chords and single notes. Dynamics include *f* and *mf*.

40

Poco rit. *ritardando*

Musical score for measures 40-43. The top staff is a violin line with a melodic line. The bottom staff is a guitar line with chords and single notes. Dynamics include *mp* and *p*. The score is divided into two parts: 1. and 2. with *Poco rit.* and *ritardando* markings.

Anexo J. Partituras Amaneceres

II Amaneceres

Eduardo Martín

Allegro (♩ = 132)

Flauta

Guitarra

4

8

12

mf

BII

BIV

BIV

Musical score for measures 16-19. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. Measure 16 starts with a box containing the number 16. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. A 'BIV' fingering instruction is placed above the final measure of the lower staff.

Musical score for measures 20-23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. Measure 20 starts with a box containing the number 20. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. A 'BIV' fingering instruction is placed above the final measure of the lower staff.

Musical score for measures 24-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. Measure 24 starts with a box containing the number 24. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. 'BII' and 'BIV' fingering instructions are placed above the lower staff at measures 25 and 27 respectively.

Musical score for measures 28-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. Measure 28 starts with a box containing the number 28. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. 'BII' and 'BIV' fingering instructions are placed above the lower staff at measures 29 and 31 respectively.

32

36

40

44

48

52

56

60

ritardando

ritardando **Ar.8vos.**

Anexo K. Partituras III Laberinto

III Laberinto

Adagio (♩=72)

Eduardo Martín

The musical score is written for Flute and Guitar in 2/4 time, with a tempo of Adagio (♩=72). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a measure number in a box at the beginning of the first staff: 1, 6, 11, and 16. The Flute part (top staff) features long, flowing lines with dynamic markings of *ppp* and *mp*. The Guitar part (bottom staff) consists of intricate, rhythmic patterns with dynamic markings of *pp* and *p*. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (F).

21



25 *risoluto*

f



29

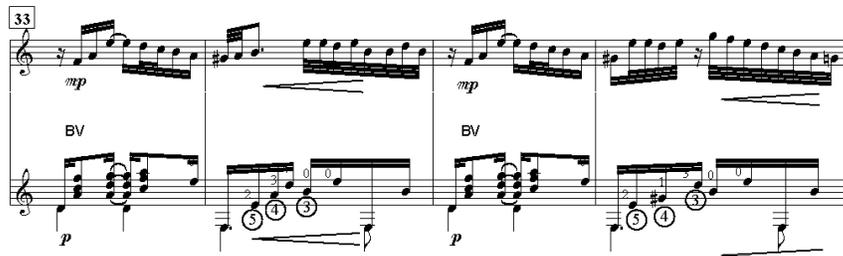


33

mp

BV

p



37

mf

mp

41

45

mf

cresc.

mf

cresc.

49

53

ppp

p

57

pp

p

61

mf

mp

65

ritardand

Anexo L. Partituras IV Sol y sombras

IV Sol y sombras

Andante (♩ = 104)

Eduardo Martín

molto ritmico

Flauta

Guit.

mf (*)

5

mf

mp

9

mf

mp

(*) = Percutir sobre la tapa con las yemas de los dedos

13

17

21

25

29

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

33

decresc

decresc

37

4

4

4

4

41

Ar. VII

Ar. VII

45

Musical score for measures 45-48. The violin part features a melodic line with triplets and slurs. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a circled '4' indicating a fret.

49

Musical score for measures 49-52. The violin part continues with a melodic line. The guitar part features a steady accompaniment with chords and single notes.

53

mf

mp

Musical score for measures 53-56. The violin part has a melodic line with a triplet. The guitar part includes a circled '4' and a circled '4' with a '2' above it, indicating frets.

57

Musical score for measures 57-60. The violin part features a melodic line with a triplet. The guitar part includes a circled '4' and a circled '4' with a '3' above it, indicating frets.

61

64

67

Ar.XII

70

ritardando

Duración total 10'00"

Anexo M. Partituras Romanza

ROMANZA

Para viola y guitarra

Luis Carlos Figueroa.
Arranger: [Arranger]

Score

Violin

Guitar

8

Vln.

Gtr.

15

Vln.

Gtr.

22

Vln.

Gtr.

29

Vln.

Gtr.

37

Vln.

Gtr.

This musical score is for a piece in G major, featuring Violin (Vln.) and Guitar (Gtr.) parts. The score is divided into systems, each containing a Violin staff and a Guitar staff. The measures are numbered as follows:

- System 1: Violin (45-52), Guitar (45-52)
- System 2: Violin (53-60), Guitar (53-60)
- System 3: Violin (60-67), Guitar (60-67)
- System 4: Violin (67-75), Guitar (67-75)
- System 5: Violin (75-83), Guitar (75-83)
- System 6: Violin (83-93), Guitar (83-93)
- System 7: Violin (93-103), Guitar (93-103)
- System 8: Violin (103-108), Guitar (103-108)

The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings like accents and slurs are present. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the guitar part.