



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras y Musicales

Proyecto Artístico con Componente de Investigación

Nombre del proyecto:

“Composición de obras en formato de solos y dúos para violín y viola, basadas en géneros ecuatorianos.”

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Sonoras y Musicales

Autor:

Pedro Andrés Carrillo Barros

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, PEDRO ANDRÉS CARRILLO BARROS declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Rafael Guzmán Barrios

Tutor del Proyecto

Norberto Bayo Maestre

Miembro del Comité de defensa

Juan Carlos Franco Cortez

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Agradezco en primer lugar a Dios por su infinita bondad y amor, ya que sin Él no hubiese podido terminar este segundo gran proyecto de mi vida, ni llegar dónde estoy ahora. A mis padres, por su amor, constancia y aliento para que no decaiga nunca en la obtención de mis sueños. A mi familia por su apoyo constante y amor.

A Joyce, mi mejor amiga por querer compartir este trabajo conmigo, por confiar en mí, por su apoyo, cariño y amor de ella hacia mí, desde el día que la conocí.

A mi tutor Rafael por ser un gran maestro y guía que sin recelo me compartió sus conocimientos y ayuda incondicional.

Finalmente, a la Universidad de las Artes, docentes, alumnos y autoridades, quienes fueron parte integral en mi formación profesional y humana.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a Dios, quien me ha dado las fuerzas, dones y gracias para poder finalizarlo. Él que siempre fue el protagonista y guía del mismo. A mis padres Pedro y Florinda cuyo sueño siempre fue verme convertido en músico, papitos esto es para ustedes también. A mi familia quienes son mi pilar y fuerza. Finalmente, a Joyce, tu amistad y amor desde el día que te conocí supo complementarme, y tu presencia en mis alegrías y fracasos es algo que nunca olvidaré, y con orgullo diré siempre que te conocí y amé. Te quiero muchísimo.

RESUMEN

En el área compositiva musical, el violín ha sido uno de los instrumentos que ha contado con un gran interés por parte de músicos que han volcado sus esfuerzos en crear obras que, al día de hoy, son consideradas emblemáticas para la ejecución de instrumentos de cuerdas frotadas. Gran parte de estas partituras compuestas para violín, fueron creadas en diversas regiones de Europa como Italia, Rusia, Alemania, Francia, y en América serán recopiladas y formarán parte del repertorio formal de este instrumento.

El presente proyecto investigativo en artes se propone la creación de cinco obras para violín en formatos de solos y dúo (violín-viola), basadas en géneros ecuatorianos, cuyo objetivo principal es aportar al florecimiento y desarrollo del bagaje en el repertorio violinístico ecuatoriano.

Para lograrlo, se propone el estudio de los antecedentes artísticos en la música de compositores ecuatorianos (Espín Yépez, Gerardo Guevara y Humberto Salgado), así como la existencia de una cultura viva en el Violín de Saraguro que, junto a la definición de conceptos como *patrimonio*, lo *popular-tradicional* y el *nacionalismo*, auxiliarán en el proceso de *análisis-síntesis* de partituras para violín.

Palabras Clave: violín, patrimonio, nacionalismo, tradicional, popular

ABSTRACT

In the musical compositional area, the violin has been one of the instruments that has had a great interest on the part of musicians who have invested their efforts in creating works that, to this day, are considered emblematic for the performance of instruments with rubbed strings. Many of these scores composed for violin, were created in various regions of Europe such as Italy, Russia, Germany, France, and in America will be collected and will form part of the formal repertoire of this instrument.

The present research project in the arts proposes the creation of five works for violin in solo and duo formats (violin-violin), based on Ecuadorian genres, whose main objective is to contribute to the flourishing and development of the Ecuadorian violin repertoire.

To achieve this, it is proposed to study the artistic background in the music of Ecuadorian composers (Espín Yépez, Gerardo Guevara and Humberto Salgado), as well as the existence of a living culture in the Violin of Saraguro that, together with the definition of concepts as heritage, popular-traditional and nationalism, will help in the process of analysis-synthesis of violin scores.

Keywords: violin, nationalism, patrimony, popular, traditional

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1	12
1. Marco teórico investigativo.....	12
1.1 Problemática e Hipótesis	12
1.2 Objetivo general y específicos.....	14
1.2.1 Objetivo general	14
1.2.2 Objetivos específicos	14
1.3 Justificación del proyecto	15
1.4 Metodología.....	15
CAPÍTULO 2	17
2.1 Marco conceptual investigativo.....	17
2.1.1 Entre el patrimonio, lo popular-tradicional y el nacionalismo:	17
2.2 Antecedentes referenciales locales	24
2.2.1 Música violinística patrimonial	24
CAPÍTULO 3	29
3.1 Características del tema	29
3.1.1 Chacona de Bach	30
3.1.2 Capricho 24 de Paganini	32
3.1.3 Tzigane de Ravel	34
3.1.4 Passacaglia de Händel-Halvorsen	36
3.1.5 Der Erlkönig de Schubert/Ernst	39
3.2 Selección de ritmos ecuatorianos	41
Fox incaico:	42
Yaraví:	42
Danzante:	43
Yumbo:	43
Pasillo:	43
3.3 Técnicas planificadas para su uso en composiciones	44

CAPÍTULO 4	44
4. Herramientas para el análisis de las composiciones a nivel melódico-armónico y rítmico	44
5. Análisis formal melódico-armónico y rítmico de las composiciones.....	45
5.1 “La Guerrera” – Fox incaico para violín solo	45
5.2 “La Muerte y La Reina” Yaraví para violín solo.	48
5.3 “Arrullo para una niña” - Danzante para violín solo	50
5.4 “Resurrección” - Yumbo para violín y viola.	51
5.5 “Lágrimas” – Pasillo para violín solo	56
5. Conclusiones y Recomendaciones.....	58
Bibliografía.....	59
Anexos	61

INTRODUCCIÓN

El repertorio para violín posee obras que representan la naturaleza virtuosa de este instrumento. Gran parte de compositores, a lo largo del desarrollo histórico de la música, han escrito y compuesto música que ha buscado explotar todos los recursos sonoros del violín, llegando a convertirse en piezas musicales de gran importancia para la comunidad de músicos ejecutantes, quienes reconocen en las mismas, las bases para la formación integral de un violinista. El interés por componer música para este instrumento, surge en Europa, continente dónde el desarrollo musical daría paso a la creación de obras de gran potencial, cuyas técnicas instrumentales, serían replicadas en otras regiones geográficas. Este trabajo compositivo sería también emulado por músicos de otras regiones, llegando a crear partituras para este instrumento, con una identidad propia y nueva, alejada del contexto musical europeo. El resultado de este proceso emulativo en Ecuador, daría paso al surgimiento de nuevas obras para violín, creadas y propuestas por músicos, tales como Enrique Espín Yépez, Gerardo Guevara, Luis H. Salgado, quienes aportarían al patrimonio cultural intangible del país, así como al repertorio instrumental. Sin embargo, dichas obras y sus autores, serían olvidados, primando así, los músicos europeos. Esto sería una realidad cultural que invisibilizaría otros procesos creativos-compositivos como el violín de Saraguro, que ocupa tan sólo un espacio en el imaginario colectivo, cómo un referente novedoso, sin la mayor relevancia.

Esta realidad es un punto de partida para buscar generar cambios a nivel cultural y musical, que permitan, a través de la creación de obras para violín con características y elementos propios musicales, brindar nuevos aportes al patrimonio musical del Ecuador, y buscar erradicar paradigmas sobre las obras instrumentales y su idealización. La composición de cinco obras para violín en formato de solos y dúos (violín y viola) basados en ritmos ecuatorianos, busca aportar al desarrollo cultural del país, el cual se basa en la repetición ejecutante de música extranjera y que mantiene un desarrollo musical escaso para este instrumento dentro de un contexto musical más propio. Teniendo en cuenta que desde el análisis de partituras para violín y sus diversas técnicas, más el uso de métrica local (ritmo ecuatoriano), dará como resultado composiciones para el violín y también aportará al patrimonio intangible cultural, buscando el cambio de visión respecto a la ejecución basada en obras extranjeras de este instrumento.

CAPÍTULO 1

1. Marco teórico investigativo.

1.1 Problemática e Hipótesis

La construcción de una identidad es un proceso por el cual, el ser humano busca su propia definición como individuo, un sentido de pertenencia a un lugar o territorio, en torno a costumbres y tradiciones, que se forman y construyen constantemente. En este proceso, la cultura es un pilar fundamental para concebir ideas que, basadas en realidades, se resignifican y se reconstruyen en productos culturales tangibles o intangibles (música), teniendo en consideración que la identidad de un pueblo o nación recae sobre la propia música, la cual es creada, escuchada, aprendida, transmitida y ejecutada por los propios músicos para la sociedad, la cual, dentro de un territorio geográfico definido, formaría parte de su historia, características, idiosincrasia y patrimonio cultural. Con esta perspectiva, la música encuentra su eje central que la vincula como elemento fundamental dentro de la sociedad, haciendo posible que la identidad de un pueblo o nación, sea no sólo percibida, sino escuchada, para que pueda servir como un componente diferenciador frente a otras identidades y cargue consigo el discurso cultural y ancestral.

Esta carga cultural, también está presente en trabajos compositivos instrumentales, específicamente el violín, siendo el objeto de estudio de este proyecto de composición. Estas obras están basadas en ritmos ecuatorianos, que recogen las características del Ecuador, plasmadas en forma de partituras para un instrumento, cuyo origen es europeo. Estas partituras son el reflejo de un trabajo por querer mostrar el legado cultural de una nación por mucho tiempo, pero que ha caído en la problemática en cuanto a la ausencia de una identidad. Sin embargo, las composiciones para violín, basados en géneros ecuatorianos, se hayan rezagadas debido a la existencia de otras obras que forman parte del repertorio, casi inmutable y exigido para los instrumentistas de cuerda frotada. Gran parte de estas obras, tienen sus orígenes en Europa, puesto que es en esta región, dónde el violín tuvo su concepción y futuro desarrollo, y compositores como Juan Sebastian Bach, fueron un gran aporte para las futuras concepciones que, durante el desarrollo de este instrumento, conformaron el grupo de partituras que luego serían exigidas en la ejecución del violín, y que formarían las bases para la futura enseñanza de este instrumento de cuerda. Mientras en Europa, las concepciones sobre la identidad por medio de la música ya estaban establecidas y eran evidentes en composiciones basadas en danzas propias de las regiones de ese continente (*minuetos, zarabandas, gigas, entre otras*), así como un lenguaje musical propio, en Latinoamérica estos procesos apenas

comenzaban con el surgimiento de ideologías como el capitalismo, y la llegada de los conservatorios al Ecuador.

Estos últimos, fueron la cuna para que surjan los primeros referentes reconocidos, en cuanto a la composición de música que luego sería catalogada como nacional. A pesar de esto, muchos de estos compositores fueron pianistas, por lo que su atención estuvo centrada más para este instrumento. A partir de los siglos XIX y XX, las nuevas ideologías como el nacionalismo, se impregnaban en los trabajos musicales de referentes como Luis Humberto Salgado, Corcino Durán, entre otros, los cuales buscaban fusionar un lenguaje musical foráneo con elementos culturales propios; aunque el florecimiento de estas obras empezaba a crecer, su estancamiento fue poco a poco inevitable, haciendo que la producción de obras que involucren componentes ecuatorianos, fue quedando en segundo plano, por razones como el decaimiento del espíritu nacionalista y posiblemente porque la composición fue vista como un área de menor exigencia frente a la ejecución propia del instrumento. En este punto es necesario preguntarse *¿por qué el legado cultural de música ecuatoriana para el violín, no ha continuado su enriquecimiento?* Esta interrogante se aplica directamente al cuerpo medular a analizar en este proyecto investigativo, el cual se centra en composiciones para violín de características en solos y dúos, basadas en ritmos ecuatorianos.

El trabajo compositivo de obras musicales de este tipo de formato de solos y dúo, en este caso violín, y que contengan elementos ecuatorianos (ritmos), y que a su vez aporten al repertorio nacional de este instrumento, tiende a pasar desapercibido frente a la existencia de otras obras de características europeas y que son consideradas emblemáticas y necesarias dentro de la ejecución del violín. El bagaje musical instrumental ecuatoriano, y que tenga énfasis en el propio repertorio solista violinístico, es reducido. Esto se refuerza cuando referentes autóctonos y propios del territorio ecuatoriano, son en su mayoría pianistas y no violinistas, salvo ciertas excepciones como Enrique Espín Yépez.

Esta realidad, puede ser el punto de partida para no encontrar obras de violinistas para violinistas, que contengan los puntos antes expresados (técnicas propias del instrumento de cuerda y ritmos ecuatorianos). Un aspecto importante es la falta de interés tanto de autoridades, como de músicos y no músicos, sobre procesos que evidencian la existencia de una cultura viva en el propio territorio ecuatoriano. Esto se encuentra presente en el pueblo *Saraguro* el cual considera a la música como parte fundamental de su cosmovisión y desarrollo, teniendo en cuenta que el desarrollo cultural musical de este

pueblo indígena del Ecuador, se haya marcado por un proceso de apropiación cultural (violín y elementos de su pueblo), que hoy en día crean un producto cultural vivo, el cual se desarrolla dentro del territorio nacional ecuatoriano, y si bien, las obras ecuatorianas para violín existen, su repercusión, así como su ejecución no puede ser comparada con otras obras europeas, las cuales se hayan en el consciente colectivo de los instrumentistas por ser consideradas emblemáticas y trascendentales. Además de esto, la exploración en el área compositiva del violín con características ecuatorianas no ha continuado con un desarrollo exponencial, y evidencias como el violín de Saraguro, así como de sus creaciones y creadores, caen en una suerte de olvido y separación de todo aquello que la academia considera “intelectual” y “académico”.

1.2 Objetivo general y específicos

1.2.1 Objetivo general

Como objetivo general para este trabajo investigativo-compositivo, se propone: **Componer obras para violín en formatos de solos y dúos (violín y viola), basadas en ritmos ecuatorianos.** El fin principal de este objetivo es crear obras musicales para violín, instrumento foráneo y ajeno al contexto histórico del Ecuador, cuyo formato compositivo será en solo y dúo (violín y viola), composiciones que estarán desarrolladas a partir del estudio de técnicas violinistas en obras propuestas en esta tesis y una selección de ritmos ecuatorianos; buscando de esta manera aportar al repertorio violinístico y patrimonial de la música ecuatoriana. Para realizar esto se proponen los siguientes objetivos específicos:

1.2.2 Objetivos específicos

- Determinar los antecedentes teóricos y artísticos de obras ecuatorianas escritas para violín.
- Identificar, dentro de las principales escuelas pedagógicas europeas para violín, las técnicas que serán aplicadas en las obras a componer.
- Seleccionar los géneros (ritmos) musicales ecuatorianos sobre los cuales se trabajarán las obras.
- Analizar de forma general las estructuras melódico-armónica y rítmicas de cada composición, con el propósito de evidenciar los elementos europeos y ecuatorianos presentes en las obras.

1.3 Justificación del proyecto

Durante los antecedentes de este escrito, se evidenció el desarrollo escaso de obras con características propias de la música ecuatoriana (ritmos) para el violín, debido a que el trabajo compositivo para este instrumento ha continuado lentamente, tomando en cuenta el aporte al florecimiento del repertorio instrumental nacional, así como su interpretación y práctica, y aunque existen composiciones de referentes locales (véase el capítulo 2), estas han quedado rezagadas frente a obras extranjeras que son consideradas infaltables para la ejecución formal del instrumento de cuerda frotada en cuestión. A su vez, evidencias como el violín de Saraguro, reafirman la existencia de una *cultura viva* en cuanto al desarrollo técnico y compositivo del violín, que ha tomado como propio, elementos musicales ajenos a su contexto, y los ha desarrollado en conjunto con su propia cosmovisión. Para lo cual se propone la composición de obras en forma de solos y dúos, utilizando géneros ecuatorianos en conjunto con herramientas musicales compositivas europeas. Esto último refuerza a plenitud la pertinencia de este proyecto.

1.4 Metodología

Esta obedecerá al orden de cumplimiento de los objetivos específicos. En primer lugar, para determinar los antecedentes teóricos y artísticos se empleará la búsqueda documental histórica, la archivística y el análisis histórico-lógico con el objetivo de encontrar y estudiar en su contexto obras ecuatorianas escritas para violín o ensambles de cuerdas, y donde este instrumento tenga determinado protagonismo. Hasta el momento se han encontrado las siguientes partituras:

- **Danza Ecuatoriana** de Enrique Espín Yépez (obra para violín y piano)
- **Apamuy Shungo** de Guerardo Guevara (cuarteto de cuerdas)
- **Anhelo** de Luis Humberto Salgado (obra para violín y piano)

De forma paralela, se presentan obras de origen europeo, consideradas emblemáticas dentro del repertorio violinístico, con el fin de analizar las técnicas para violín que fueron empleadas en las mismas; siendo estas obras:

- **Chacona** de Johan Sebastian Bach
- **Capricho 24** de Niccóló Paganini
- **Tzigane** de Maurice Ravel
- **Passacaglia** de Haendel-Halvorsen
- **Der Erlkoning** de Schubert/Ernst

En ese sentido, para el levantamiento del estado de arte en temas relacionados con los estudios musicológicos de la música ecuatoriana, también se acude a la búsqueda documental y de archivos con la intención de hallar determinados conceptos y reflexiones que nos amparen en torno a la música ecuatoriana y su patrimonio sonoro. Algunos de estos hallazgos son:

Ketty Wong – La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador

Una mirada antropológica es lo que ofrece la autora a partir de su libro sobre el uso que se le da a la música regional, siendo esta llamada música nacional entre los períodos 1920-1950, según Wong. Así mismo, Wong ofrece un análisis crítico de varios ritmos considerados ecuatorianos, a nivel musical; de igual manera a autores, compositores e intérpretes.

Felipe Huiracocha – Repertorio musical tradicional y popular latinoamericano.

En este escrito, Huiracocha expone a detalle en primer lugar aquello que se entiende por música popular frente a música tradicional. Posteriormente presenta una descripción histórica de cada ritmo ecuatoriano, que va desde del albazo hasta el yumbo: su contexto histórico, estructura musical y segmentos en partituras de las formas básicas (ritmos y compases) de cada uno.

Juan Carlos Tepán – Actualización de obras musicales populares ecuatorianas en el contexto latinoamericano

En esta tesina de grado, Tepán realiza el análisis histórico y musical de tres géneros en específico: Albazo, San Juanito y Yaraví. A su vez expone elementos etnomusicológicos para el análisis de estructuras formales musicales.

Juan Mullo Sandoval – Música Patrimonial del Ecuador

En este escrito, Mullo propone un nuevo término que se refiere a lo patrimonial dentro del contexto musical. De igual manera, propone un análisis histórico antropológico de la música en el Ecuador como identidad de cada clase social.

Con el objetivo de identificar las escuelas y obras paradigmáticas cuyas técnicas que serán aplicadas en las obras a componer, se aplicará el proceso de análisis-síntesis para determinar, entre las escuelas y técnicas para violín, cuáles y con qué metodología (dosificación) aplicarlas en el proceso creativo. Aunque el objeto de la presente investigación no persigue fines pedagógicos, se considera pertinente la búsqueda de las técnicas europeas apropiadas al propósito creativo. Finalmente, para seleccionar los

géneros (ritmos) musicales ecuatorianos sobre los cuales se trabajarán las obras, se abordará desde los estudios historiográficos y musicológicos, dejando claras las pautas de los criterios de selección buscando el contraste como herramienta eficaz.

CAPÍTULO 2

2.1 Marco conceptual investigativo.

2.1.1 Entre el patrimonio, lo popular-tradicional y el nacionalismo:

La identidad de un pueblo o nación se llega a formar gracias a diversos factores que indican directa o indirectamente en su desarrollo; la música, como elemento intangible juega un papel fundamental en la concepción que tiene un territorio sobre su pasado, presente y futuro otorgando características que permiten la distinción frente a otras naciones. En el caso específico del Ecuador, esta identidad cultural se recrea desde la existencia de varios matices que otorgan un colorido enorme a partir de conceptos y elementos tales como la multiculturalidad, lo pluriétnico, que si bien, no forman parte del objeto de estudio de este proyecto investigativo, sí son importantes tener en cuenta para el posterior análisis de la variada percepción a nivel identitario del Ecuador y sus habitantes.

El tratar de sistematizar lo que conllevan todos los conceptos del título de este capítulo puede resultar ambicioso; sin embargo, poder entender a qué remite cada uno, nos permitirá vislumbrar de mejor manera aquello que entendemos como la música en el Ecuador y su papel en el constructo identitario individual y grupal. Se hace énfasis que, aunque la explicación de cada término no responde a un orden sugerido por teóricos o textos, estos sí se pretenden abordar en una secuencia que ayude a englobar y diferenciar los significados de cada uno de ellos. Continuando con la idea presentada inicialmente, la concepción de una identidad cultural tiene como punto de apoyo la música que es creada, escuchada, aprendida, transmitida y ejecutada por los propios músicos para la sociedad, la cual, dentro de un territorio geográfico definido y un contexto formaría parte de su historia, características, costumbres e idiosincrasia.

Empezando por este de los cuatro conceptos del título, se procederá a intentar explicar que se entiende por patrimonio. En el documento de la UNESCO Descubre tu Patrimonio. Preservemos nuestro futuro. Planes de manejo, un instrumento de gestión y participación del año 2003, citado por Juan Mullo Sandoval en su libro Música Patrimonial del Ecuador, se nos dice:

“[Patrimonio] Comprende los valores culturales y los significados sociales contenidos en la música y las artes del espectáculo; el lenguaje y la literatura; las tradiciones orales, la toponimia, los festivales, los ritos y las creencias; el arte culinario y la medicina tradicional, entre otros”¹

En primeras instancias, vemos como lo patrimonial, desde la perspectiva del concepto de la UNESCO citado por Mullo, otorga la característica de todo aquello que posee raíces orales que son transmitidas, y que, parafraseando, deben ser, por tanto, conservadas; sin embargo, Mullo plantea lo incompleto de este concepto debido a que no integra el elemento de identidad y la participación de los propios miembros de la sociedad, quienes pueden generar nuevas identidades. El punto de vista de Mullo, se explica a partir de la generación de transformaciones y nuevas expresiones culturales ideadas por los individuos de un territorio, las cuales tienen sus bases en *culturas vivas*, y cómo estas forman parte de una mixtura cultural, la cual otorga nuevas percepciones identitarias, que deben ser reconocidas dentro de un pueblo o nación. Por último, el patrimonio intangible debe ser cuidado y conservado, siendo esta una responsabilidad tanto del Estado como de los integrantes de dicho territorio, cuyos deberes se hallan en el cuidar, promover y velar por dichas expresiones culturales.

A continuación, se explorarán los conceptos de música tradicional y popular. Según Mullo, en su tratado *Repertorio musical tradicional y popular latinoamericano*, del año 2020, afirma que:

“[...] existen elementos sistémicos que definen lo “tradicional”, que se sustentan en ciertos valores y principios universales, en donde un sistema de pensamiento musical ya establecido desde tiempos pasados sirve de base para la construcción de un nuevo estilo².

En esta primera parte de la explicación de Mullo, se puede entender cómo la música tradicional se define a partir de su propia preexistencia, la cual es compartida (vía oral) y asimilada; pero que, sin ser estática, permite la construcción de nuevas expresiones artísticas, tal como ya exponía Mullo antes, para la conservación y prevalencia del *patrimonio* de una nación.

En una segunda parte, Mullo expone:

¹ Juan Mullo Sandoval “*Música Patrimonial del Ecuador*”. Ediciones La Tierra. Quito, Ecuador, julio de 2009. Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 23.

² Juan Mullo Sandoval “*Música Patrimonial del Ecuador*” ..., 125.

“[...] De alguna manera, es posible delimitar cuáles son las fronteras de lo tradicional en las músicas indígenas, negras o mestizas ecuatorianas, ya que, a finales del siglo XX, sufrieron grandes influencias culturales a partir de la modernización de la sociedad y el Estado nacional, proceso que se hace más evidente con la globalización.”³

Es decir, la música tradicional ha transfigurado su esencia hasta como la conocemos hoy; ya no se encuentra en su estado puro porque es el resultado de combinaciones y mixturas durante largos años. Huiracocha indica cómo la música *tradicional*, aquella que se transmitía de manera oral de generación en generación, es una fusión musical europea, africana e indígena. El estado más puro de las mismas, permitiría su conservación y por tanto su cuidado dentro del mismo patrimonio musical del país, siendo algunos: Aire típico, Albazo, Capishca, Chacarera, Chapisca, Cueca, Danzante, Huayno, Samba, Saya, Tonada, Yaraví, Yumbo, Galopera, entre otros.

De esto último Huiracocha afirma que:

El Ecuador, con sus cuatro regiones territoriales bien marcadas, cuenta con algunos géneros musicales tradicionales, los mismos que han sido retomados por los músicos actuales con la finalidad de darle otro estilo con fines comerciales, situación, que para nuestra heredad cultural es muy preocupante ya que ocasionará la pérdida de la música tradicional.⁴

Finalmente, Mullo explica que, durante el Encuentro Latinoamericano de Música y Tradición Oral realizado en Quito, los días 19 y 20 de julio de 2004, dentro de la agenda de actividades del proyecto Cartografía de la Memoria, se propuso el cumplimiento de dos estancias para que algo sea considerado tradicional en música a) lo tradicional como rasgo de culturas provenientes de sistemas no capitalistas de producción, sean o no indígenas y b) lo heredado de una memoria trabajada y compartida históricamente.⁵

Por otra parte, el término de música popular, citando a Ketty Wong, en su libro *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador del año 2010*, refiere que:

Este término también distingue la música de las clases populares de la música nacional de las élites. La palabra «popular» en MPE es utilizada aquí según

³ Felipe Gustavo Huiracocha Ganán, “*Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano*”. PDF en línea. 2020. Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador: EDILOJA Cia. Ltda., 13.

⁴ Felipe Gustavo Huiracocha Ganán “*Repertorio musical tradicional...*, 13 y 14.

⁵ Juan Mullo Sandoval “*Música Patrimonial del Ecuador*” ..., 25.

la connotación latinoamericana de «música del pueblo». que se difunde en las zonas rurales y urbanas a través de los medios alternativos de comunicación que están dirigidos hacia un público de estrato bajo⁶.

Por otra parte, Huiracocha expone que “el concepto de música popular es un gran abanico que abarca diferentes músicas en constante cambio”⁷. El autor también indica que:

Continuamente el panorama musical sigue creciendo incorporando nuevos grupos, artistas, géneros, subgéneros e híbridos de los ya existentes, que van ampliando el espectro de las músicas populares⁸.

Podemos entender entonces que tanto la música popular como su repertorio, han sufrido cambios para poder llegar a otros públicos, que, en contraste con la música tradicional, la música popular posee una característica de cambio constante, la cual se llega a conocer gracias a los medios de comunicación, pero que es considerada, desde una perspectiva clasista, como una música que no está dentro de las élites.

Finalmente, Mullo afirma que:

“[*música popular*], representa una situación de mixtura, asimetría y conflicto que, aunque incorpora la tradición, desmiente la imagen de unas manifestaciones “puras”, crecidas al margen de contaminaciones, intercambios y readaptaciones⁹.”

Contraponiendo los tres autores, aunque el uso de término popular, se emplea de manera genérica para señalar y englobar a un grupo grande de músicas que tiene gran aceptación social, esta puede entenderse como una clase de música “corriente”, la cual, gracias a los medios de comunicación masiva, logra introducirse en círculos sociales de bajos recursos. Desde esta posición, la música popular no es pura, puesto que se basa en unas raíces tradicionales, y además posee un estigma de marginación, el cual se fomenta con la idea de una escucha musical clasista, hablando en términos sociales.

Cabe señalar un punto importante. Mullo señala el término música popular tradicional, el cual, en palabras del autor es:

El producto de una serie de intercambios históricos y culturales, de dinámicas globales y locales que actualmente pueden ser relacionadas bajo el concepto

⁶ Ketty Wong Cruz, “*La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*”. PDF en línea. 2013. Quito, Ecuador. Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 32

⁷ y ⁸ Felipe Gustavo Huiracocha Ganán “*Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano*” ...,14

⁹ Juan Mullo Sandoval “*Música Patrimonial del Ecuador...*”, 25.

de lo patrimonial, en la medida que deben ser salvaguardadas y protegidas jurídicamente, por las políticas patrimoniales que el Estado nacional ofrece para nuestros bienes culturales.¹⁰

Por lo que es necesario preguntarse, *¿lo tradicional puede ser popular y lo popular puede ser tradicional?* La respuesta de esta interrogante en su primera parte es sí. Como ya se indagó antes, lo *tradicional* se forma con bases de herencia que han servido para que se generen a partir nuevas concepciones musicales que ocupan su espacio dentro de lo *popular*. Por otra parte, lo *popular* no puede ser considerado tradicional porque su esencia ha cambiado y transmutado de tal forma, que no se encuentra en un estado “puro”.

Esto permite el abordaje del último concepto presentado en este capítulo: el nacionalismo. Históricamente, surge como una corriente social ideológica en Ecuador, teniendo tres instancias de acuerdo con el historiador Enrique Ayala Mora:

La nación criolla (1830-1895), liderada por ecuatorianos de ascendencia española que ignoran a la «piel oscura de la sociedad»; la nación mestiza (1895-1960), que legitima a los indios, mestizos, cholos y afroecuatorianos como miembros de la nación; la nación multiétnica (desde la década de 1960), que reconoce la diversidad étnica y cultural como una de las fuentes de riquezas del Ecuador.¹¹

Wong, en su libro *La Música Nacional*, sostiene que:

El orgullo y la vergüenza son las dos caras de la moneda del sentimiento nacional. Ambos [sentimientos] muestran una fuerte identificación con el Estado y con la intimidad [que genera un sentimiento] de pertenencia¹².

Tomando esto como un punto de partida, vislumbramos cómo el nacionalismo se fomenta en una perspectiva a partir de un sentimiento, que busca un sentido de pertenencia y cercanía, en este caso, con el territorio. Wong expresa que:

Como todo constructo social. Las identidades nacionales son primero imaginadas y solo después pasan a ser articuladas, cuestionadas, negociadas, y expresadas en discursos y prácticas culturales.¹³

¹⁰ Juan Mullo Sandoval, “*Música Patrimonial del Ecuador ...*”, 24.

¹¹ Ketty Wong Cruz, “*La Música Nacional...*”, 45.

¹² Ketty Wong Cruz, “*La Música Nacional...*”, 24.

¹³ Ketty Wong Cruz, “*La Música Nacional...*”, 28.

Así mismo, Wong indica como el nacionalismo recae en la categoría de constructos sociales, los cuales se generan en un imaginario colectivo, y que luego de un proceso de asimilación, pasan a formar parte, por medio de la cultura, del identitario.

Si bien el nacionalismo como corriente ideológica, se integró a la música para luego ser conocido como un nacionalismo musical, es necesario entender la transmutación de la terminología. En primer lugar, la concepción de nacionalismo de acuerdo el musicólogo alemán Carl Dalhaus, el “espíritu del pueblo”, surge en el siglo XIX, y este se ligaba más a la idea de ser cosmopolita, es decir, estar en el mundo.

Fue con el desarrollo del capitalismo en la segunda mitad del siglo XIX cuando el nacionalismo comienza a concebirse como una expresión «introvertida» y «xenofóbica», y cuando las élites buscan en la música folclórica la representación del «espíritu del pueblo». ¹⁴

El concepto del nacionalismo como un grupo unificado cultural y lingüísticamente hablando, no se encuentra en el siglo XIX, puesto que, en este período, las élites ecuatorianas reconocían a los nacionales como un grupo de terratenientes, y las etnias como la mestiza, la indígena y la afroecuatoriana, eran aisladas para lograr mantener diferencias. Posteriormente, durante el siglo XX, el término de nacionalismo, pasaría a formar parte de otras corrientes artísticas (pintura y literatura), que marcaban las realidades sociales de los pueblos y comunidades aisladas y poco visibilizadas. En este siglo, la acuñación de la terminología de música nacional, de acuerdo con Wong, es incierta.

Durante este período, la música formó parte de este movimiento ideológico; aunque los jóvenes compositores del siglo XX incorporaron la perspectiva nacionalista en su música, esta difería de la ideología original y sus verdaderas intenciones. El método nacionalista en la música y su incorporación, nace gracias al italiano Domingo Brescia, un compositor que dio clases de esta materia en el Conservatorio Nacional de Música de Quito en la primera década del siglo XX.

De acuerdo a este nacionalismo musical, Wong añade que:

Cabe destacar que el nacionalismo musical que cultivaban los compositores académicos estaba divorciado de los movimientos sociales progresistas que surgían paralelamente en las otras artes ecuatorianas. [...] los compositores académicos creaban imágenes idílicas de la vida de los indígenas, [...] Las

¹⁴ y ¡Error! Marcador no definido. Ketty Wong Cruz, “*La Música Nacional...*”, 62 y 63.

primeras obras nacionalistas escritas para el formato de orquesta sinfónica describen episodios del período prehispánico, como el Ocaso del Tahuantinsuyo y la Consagración de las Vírgenes del Sol. Al escoger estos temas, los compositores académicos perpetúan representaciones sonoras del indio arqueológico y valiente tan admirado por las élites.¹⁵

Wong señala perfectamente cómo los compositores crean una división entre la música nacional académica y la propia música nacional; siendo la primera aquella que incorpora elementos folclóricos en la música “cultura” como una expresión de nacionalismo académico. De igual manera, recalca la importancia de la música folclórica, la cual denomina como la “piedra angular” de la música nacional, así como la exclusión de la misma en los conservatorios, debido a su carácter *popular y comercial*. Para Wong, la música nacional de las élites está asociada con imágenes de gente culta, sensible y decente¹⁶.

Es interesante como en el territorio nacional, desde la perspectiva de Wong, se utiliza el término música nacional para referirse a la música ecuatoriana, como si esta fuese un sinónimo; esto es algo que ocurre en Ecuador particularmente. Por último, la autora hace distinción de dos significados de música nacional:

La «música nacional» como un concepto genérico y descriptivo que alude a cualquier tipo de música que representa el sentimiento nacional de un pueblo, y el concepto prescriptivo de la música nacional ecuatoriana, que designa una antología de canciones compuestas en el período 1920-1950, las cuales han sido canonizadas como la música que representa el sentimiento nacional ecuatoriano.¹⁷

Recapitulando, no se puede hablar de conceptos como patrimonio, música popular, tradicional y nacionalista, sin pensar en la idea de la búsqueda de una identidad. Dicha identidad se desarrolla y construye gracias a elementos como la música, la cual toma componentes que ayudan a convertir concepciones e ideas en estructuras intangibles audibles.

Para el caso de patrimonio, se debe entender cómo todas las manifestaciones artísticas (música y otras artes) realizadas antes y durante el desarrollo cultural de una nación, entran en el constructo de un legado cultural, y que tanto el Estado como los

^{15, 16, y 17} Kitty Wong Cruz, “*La Música Nacional...*”, 65.

miembros de una nación son responsables de aceptar, cuidar y promover dichas manifestaciones artísticas, que son producto de una participación continua y constante de los miembros de una nación en cualquier período, tanto pasado como contemporáneo.

Dentro de este patrimonio se haya la propia música, la cual se puede catalogar como la música tradicional, misma que se fomenta en un pasado histórico, pero que es producto de una transformación de músicas que fueron transmitidas por vía oral, generación tras generación. Gracias al avance de las tecnologías, así como los medios de comunicación, la misma música tradicional cambiaría su esencia y formaría lo que se conoce como la música popular. Esta, tendría los elementos bases de la música tradicional, pero que no se hayan en un estado “puro”, lo cual originaría nuevos conceptos, géneros, y manifestaciones artísticas. Sin embargo, el estigma social frente a la música popular, por parte de las élites, haría de esta un reflejo de todo aquello que la sociedad desprecia, considerando a la música popular como parte de las clases más bajas de las áreas rurales y urbanas; incluyendo el hecho de percibir a los músicos populares como poco prolijos o no académicos.

Finalmente, y durante los siglos XIX y XX, el surgimiento de nuevas corrientes como el nacionalismo, ideología que surge como una manera de crear, por parte de las élites un “espíritu de pueblo”, y que luego formaría parte de otras áreas artísticas, generarían nuevos horizontes musicales. Este movimiento ideológico, haría que los músicos académicos, coloquen elementos del folclore musical en sus composiciones, haciendo que estos se alejen de la esencia principal del nacionalismo, dando paso a ideas como la música nacional, la cual enaltecía aspectos sociales y los idealizaba, algo que las élites aplaudían. Esto último, se entiende como una brecha creada por los propios músicos, con el fin de separar la música nacional académica, de la propia música nacional, cuyo origen real se haya en las danzas y músicas de las etnias y pueblos del Ecuador.

2.2 Antecedentes referenciales locales

2.2.1 Música violinística patrimonial

El repertorio de los instrumentos de cuerda frotada, específicamente violín, posee obras que pueden considerarse emblemáticas, ya que estas forman parte esencial de la ejecución en el desarrollo de cada instrumentista de cuerda. Este conjunto de obras en su mayoría, poseen características europeas debido a que en esta región fue donde se prestó con mayor interés la exploración compositiva para este instrumento: Italia, Alemania, Francia y Rusia, serían algunos de los países de mayor importancia para la generación y

florecimiento de un repertorio instrumental, en donde cada territorio desarrollaría composiciones con características musicales propias. Estas creaciones sonoras pasarían a formar parte, posteriormente, del repertorio base del violín; siendo las mismas tocadas e interpretadas en regiones como Latinoamérica, haciendo énfasis en Ecuador, que es donde se centra este escrito.

Este campo creativo-compositivo, fue también explorado a nivel nacional, en donde surgieron importantes referentes musicales quienes aportaron con su legado al repertorio del violín. Sin embargo, hoy en día, el trabajo compositivo nacional sigue siendo escaso y de poca ejecución a nivel académico, a pesar de una gran cantidad de instrumentistas que existen en esta área. Esto da paso a que se formule la siguiente interrogante: *¿Cómo contribuir para incrementar el repertorio musical nacional para violín?* Obras como los *Cuarenta y cuatro dúos de Béla Bartók*, son un ejemplo de cómo el estudio de la música regional folclórica de Europa del este, en conjunto con herramientas compositivas musicales, dieron origen, a creaciones que serían tomadas en cuenta dentro del repertorio del violín. Entrando al contexto de este escrito, a nivel regional, existen referentes que generaron composiciones entrelazando los dos aspectos antes mencionados: elementos autóctonos y herramientas musicales europeas. Entre estos referentes podemos encontrar a:

- **Enrique Espín Yépez**

Músico y compositor ecuatoriano, nacido en Quito el 19 de noviembre de 1926 y fallecido el 21 de mayo de 1997. Entre sus composiciones destacan los pasillos Pasiona y Confesión y obras dentro del repertorio académico del violín tales como Danza Ecuatoriana ¹⁸.

¹⁸ Maura Delia Cobos Sáenz de Viteri, “*El pasillo, parte fundamental del patrimonio cultural ecuatoriano y la necesidad de difundirlo en el ámbito nacional e internacional.*” (Tesis previa a la obtención del grado de Magíster en Ciencias Internacionales y Diplomacia, Universidad de Guayaquil Instituto Superior de Postgrado en Ciencias Internacionales “Dr. Antonio Parra Velasco” Guayaquil, 2017), 30.

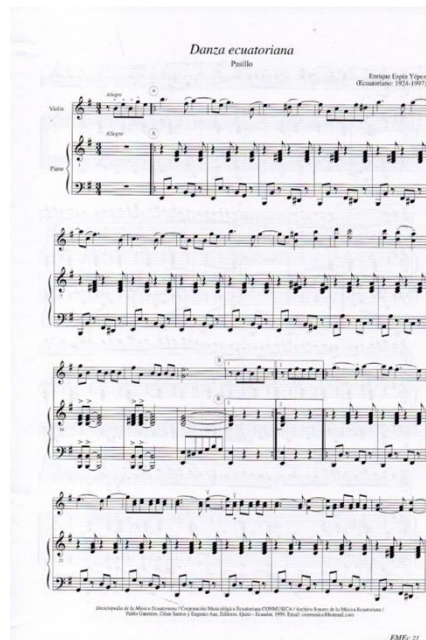


Figura 1. Espín Yépez, Danza Ecuatoriana. S.f.¹⁹

- **Gerardo Guevara**

La obra del maestro Guevara mantiene la esencia de la identidad ecuatoriana y al mismo tiempo demuestra la gran innovación a nivel académico en sus creaciones, que conjugan la forma musical tradicional-europea con la esencia de la música ecuatoriana. Sus hermosos pasillos: Se va con algo mío, El espantapájaros, y Despedida, reflejan esa innovadora riqueza musical, y le dan a este género un realce que va más allá de un poema musicalizado. Este compositor es un verdadero orgullo nacional. Otras obras importantes de su autoría son la suite Ecuador y Atahualpa²⁰. Cabe señalar que dentro del repertorio del maestro Guevara, se hayan composiciones para ensambles de cuerda.

¹⁹ Enrique Espín Yépez. *Danza Ecuatoriana*, s.f. Enciclopedia de la música ecuatoriana / Corporación de música ecuatoriana CONMUSICA / Archivo sonoro de la música ecuatoriana / Pablo Guerrero, César Santos y Eugenio Auz, Editores. Quito – Ecuador, 1999, consultado el 27 de agosto de 2021. <https://es.scribd.com/doc/288547391/Danza-Ecuatoriana-3>

²⁰ Maura Delia Cobos Sáenz de Viteri, “*El pasillo, parte fundamental del patrimonio cultural ecuatoriano...*”, 31.

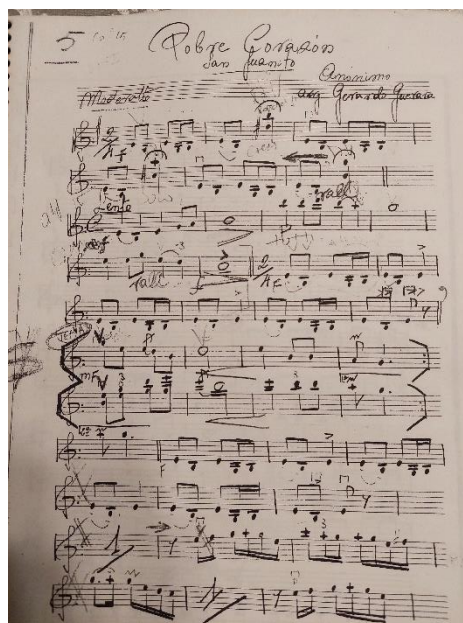


Figura 2. Gerardo Guevara, <<Pobre corazón, arreglo para cuarteto de cuerdas>>, fotocopia de la parte de primer violín, s. f.²¹

- **Luis Humberto Salgado**

Considerado un compositor modernista y nacionalista, se ganaba la vida tocando el piano en el cine mudo de la ciudad. Compuso la ópera Cumandá (1943-1954), Suite Coreográfica (1944-1946), Fantasía Andina (1945-1949), Estampas Serraniegas (1947) y Mosaico de Aires Nativos (1947), también la ópera Eunice (1956-1957). El pasillo Anheló (1956) es un ejemplo de música compuesta para violín.



Figura 3. Luis Humberto Salgado. *Anheló, pasillo*, 1956. Quito, Ecuador.²²

²¹ Gerardo Guevara, <<Pobre corazón, arreglo para cuarteto de cuerdas>>, fotocopia, s. f.²¹

²² Abigail Mishell Peralvo Sánchez, “Explorando y descubriendo el arte del violín con Luis Humberto Salgado. Concierto didáctico sobre el análisis estilístico, técnico e interpretativo de tres de sus obras”

Por otro lado, un caso que es importante nombrar es el referente al violín de Saraguro. De acuerdo a la tesis de Diego Andrade, para la obtención del título en Licenciatura en Ciencias de la Educación con mención en: Educación musical, expone que:

[...] los instrumentos de cuerda han sido una aportación fundamental al mestizaje del folklore americano. Introducidos tras la conquista fueron poco a poco evolucionando y fundiéndose en lo que hoy conocemos como típicos de cada país. Éstos se han visto enriquecidos con la genialidad indígena y su desarrollo ha marcado profundamente las vivencias de los pueblos Indoamericanos.²³

Andrade continúa diciendo que:

[...] se puede manifestar que la genialidad, ciencia y la capacidad del indígena han permitido que ellos mismos construyan sus violines, los cambios que se han hecho son: la caja de resonancia es más grande, la utilización del material como madera y otros que lo hacen diferente.²⁴

A partir de esto, se puede observar como este proceso de mestizaje fue transformando la cultura de este pueblo, a través de una imposición cultural que luego originaría una apropiación, dando paso a la creación de obras autóctonas, mediante el uso de instrumentos no regionales, así como de elementos musicales extranjeros. Esto último se encuentra presente en la música compuesta por el pueblo de Saraguro.

Andrade, citando a los miembros del Grupo Cultural “Rumiñahui” de Saraguro, 1990, afirma como para los integrantes:

La música es el homenaje a nuestra Pacha Mama (madre tierra), el ritmo se denomina Chaspishka procedente ancestral de los Incas, muy alegre y poco conocido en el contexto ecuatoriano y en el exterior. Antiguamente este ritmo era interpretado solo con violín y bombo, actualmente las agrupaciones musicales han fusionado este ritmo con la guitarra, el charango, instrumentos

(Tesis para la obtención del título en licenciatura Ciencias de la educación con mención en Educación musical). Quito – Ecuador, 2019. Consultado el 25 de agosto de 2021. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/16325>

²³ y ²⁴ Diego Fernando Andrade Minga, “*El análisis histórico y etnomusicológico del violín y su inserción en la música autóctona Saraguro de la parroquia San Lucas. Período 1980 – 2012.*” (Tesis para la obtención del título de Licenciado en Ciencias de la educación, mención Educación musical, Universidad Nacional de Loja (2015), 11.

de viento andino, bajo eléctrico, batería, pero en realidad no han perdido la esencia al momento de fusionarse.²⁵

Reforzando esta premisa, músicos como Edinson Chalán, compone obras en ritmo de chaspishka. Una de ellas, Kunan puncha, está hecha para violín, dos guitarras y cahschas, es una evidencia de cómo las composiciones del pueblo Saraguro contemplan elementos propios y ajenos a su cultura.

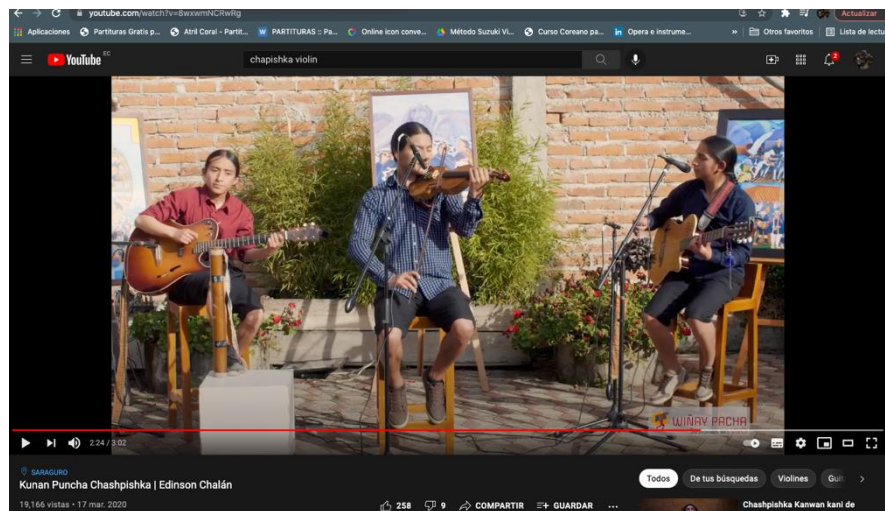


Figura 4. Edinson Chalán, << Kunan Puncha Chaspishka>>, Youtube, Edinson Chalán, publicado el 17 de marzo de 2020.²⁶

CAPÍTULO 3

3.1 Características del tema

Continuando con el reconocimiento del origen del violín, el cual es europeo, es necesario para este proyecto investigativo presentar a los referentes de esta región que, gracias a sus composiciones e interés en este instrumento, dieron origen a las bases para crear un repertorio emblema del violín. Estas partituras son interpretadas hoy en día y se consideran los pilares claves para un instrumentista solista de cuerda frotada. Así mismo, estas obras musicales sirvieron para generar estilos compositivos, así como de ejecución. Como propósito de esta tesis, se consideraron las obras:

- **Chacona** de Johan Sebastian Bach, de la Partita 2 en Dm para violín solo.
- **Capricho 24** de Niccóló Paganini, del Op. 1, 24 Caprichos para violín solista.

²⁵ Diego Fernando Andrade Minga, “El análisis histórico y etnomusicológico del violín...”,11.

²⁶ Edinson Chalán, “Kunan Puncha Chaspishka”, Youtube, Edinson Chalán, publicado el 17 de marzo de 2020, revisado el 29 de agosto de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8wxwmNCRwRg>

- **Tzigane** de Maurice Ravel, Rapsodia Concerto para violín y piano, posteriormente Ravel la orquestraría.
- **Passacaglia** de Haendel-Halvorsen, arreglo para dúo de cuerdas (violín y viola) de Halvorsen, basado en la Passacaglia para clavecín de Haendel.
- **Der Erlkoning** de Schubert/Ernst, arreglo para violin solista, basado en la aria para voz y piano

Cabe indicar que por motivos investigativos se pone interés en los elementos texturales, así como recursos rítmicos y tímbricos y técnicas extendidas.

3.1.1 Chacona de Bach

Conforme a lo expuesto por Marcelo Villacís Barrezueta en “Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2: Ciaccona en re menor, BWV 1004, de Johann Sebastián Bach”, Tesis previa a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales Ejecución Instrumental, especialidad Percusión:

[...] es el último movimiento de la Partita para violín solo No.2 de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). Es una de las obras más importantes del repertorio violinístico debido a su complejidad técnica, responsabilidad interpretativa y relevancia histórica.²⁷

Esta pertenece a un conjunto de obras llamadas *partitas* para violín solo, ya que no existe la presencia de un *bajo continuo*, característica esencial de la música en el período barroco. A pesar de esto se considera “auto-acompañada” gracias a que es el propio violín quien se acompaña. Villacís señala las siguientes partes como las más importantes dentro de la obra:

Estructura: “Dos secciones grandes, cuya división presenta una migración al modo mayor y una coda con materiales del tema.”²⁸

Trabajo compositivo: Maneja un tema con variaciones (A-A1-A2-A3...A), cada una de ellas enmarcadas generalmente en cuatro compases y en muchas de ellas, con elisión (la nota final de la variación, es el comienzo de la siguiente)²⁹

²⁷ y ²⁸ Marcelo Villacís Barrezueta, “Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2: Ciaccona en re menor, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach”. Tesis previa a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales Ejecución Instrumental, especialidad Percusión. Universidad de Cuenca Facultad de Artes carrera de Artes Musicales. Cuenca, Ecuador (2016). 18

²⁹ y ³⁰ Marcelo Villacís Barrezueta. “Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2...”, 20.

Construcción composicional: Usa la célula rítmica característica de la chacona tradicional [...] negra con punto y corchea; también por disminución (corchea con punto, semicorchea) y por aumentación (blanca y negra)³⁰



Figura 5. Tema principal de la Chacona. Johan Sebastian Bach.³¹



Figuras 6. 7. y 8. Células rítmicas principales (c. 1, c. 9, c. 91). Chacona. Johan Sebastian Bach.³²

Por último, Bach hace uso de estructuras texturales, que, de acuerdo con Villacís, estas son:

Monofonía: Sección melódica sin acompañamiento.



Figura 9. Chacona. Johan Sebastian Bach.³³

Heterofonía: Secciones melódicas con variaciones internas (registro, articulación)



Figura 10. Chacona. Johan Sebastian Bach.³⁴

Homofonía: Varias voces se trasladan de manera simultánea



Figura 11. Chacona. Johan Sebastian Bach.³⁵

³¹ y ³² Johan Sebastian, Bach Violin Partita No.2 in D minor, BWV 1004, 1720 Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879. Plate B.W. XXVII. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP01307-BWV1004.pdf>

^{33,34, 35, 36} y ³⁷ Johan Sebastian, Bach Violin Partita No.2 in D minor, BWV 1004.

Melodía con acompañamiento: Secciones melódicas en donde se haya una especie de acompañamiento



Figura 12. Chacona. Johan Sebastian Bach.³⁶

Polifonía: Secciones melódicas de varias voces de definición independiente y contrapuntística, pero con el mismo nivel de importancia.



Figura 13. Chacona. Johan Sebastian Bach.³⁷

Para las composiciones se hará uso de las siguientes herramientas:

1. Monofonía
2. Heterofonía
3. Homofonía
4. Melodía con acompañamiento
5. Polifonía

3.1.2 Capricho 24 de Paganini

Paganini es sin lugar a dudas uno de los mayores exponentes en el violín, y aunque su producción musical es limitada, esta es rica en aportes que hicieron tanto de él, como del violín, íconos del virtuosismo en el contexto musical, el cual trascendió hasta otros compositores e instrumentistas, generando una serie de leyendas a su alrededor. Conforme a lo que se presenta en el capítulo Los Caprichos para violín solo, op. I de Paganini y su reelaboración para piano de Schumann y Liszt: análisis de los caprichos 1 y 9, del proyecto investigativo (libro) “Investigación en la División de Arquitectura, Arte y” Diseño, de la Universidad de Guanajuato, México, escrito por Carlos Miguel Toc Polanco, Fabrizio Ammetto y Alejandra Bejar Bartolo, explican que:

Más problemática es la cuestión de la fecha de composición de los Caprichos. [...] la composición del nuevo «Op. 1» de los Caprichos se puede colocar alrededor de 1816. Resulta muy claro que Paganini consideraba los Caprichos como su primera obra ‘oficial’ impresa, por lo menos por el compromiso asumido por Ricordi de garantizar su difusión en Italia y en el extranjero. [...] los Caprichos trascienden abundantemente el propósito didáctico para el que Paganini los concibió. [...]. Los 24 Caprichos de Paganini representan un

5. Variedad de golpes de arco (stacatto, spicatto, ricochet, saltato, flautato, martelé)



Figura 18. Paganini. Capriccio 24 Variación VI y Variación II. 1820. Abram Yampolsky (1890-1956).⁴³

3.1.3 Tzigane de Ravel

Gitana o Tzigane de Maurice Ravel, es una obra importante dentro del repertorio violinístico romántico tardío, completada en 1924. Si bien su título puede referirse a un contexto etnográfico (raíces musicales gitanas), esta puede entenderse más como una *Rapsodia* para violín, basada en una rítmica propia del país europeo (Hungría), pero que no contiene ninguna danza o melodía tradicional del mismo. La composición comienza con una *cadenza* de casi cuatro minutos para el violín, en donde Ravel exige al intérprete, una calidad técnica de alto nivel. Esta gran *cadenza*, además de exponer motivos que posteriormente serán parte del desarrollo de la música, presenta ritmos característicos de la música gitana húngara, sin que se llegue a encasillar del todo en música puramente de esta región europea.

En un análisis y comparación musical, realizada por Mark William Minnich en *Tzigane de Maurice Ravel: La ejecución, práctica y la influencia "gitana"* (*Maurice Ravel's Tzigane: Performance practice and the "gypsy" influence*), Tesis en Teoría Musical e Historia para la obtención del título de Licenciado en Filosofía y Letras de la Escuela de Música de la Universidad Estatal de Pensilvania, 2015; demuestra cómo Tzigane de Ravel toma elementos propios de la música húngara y los reinterpreta. Estos elementos se hayan presentes en otras obras musicales: *Rapsodia Húngara 2* para piano de Franz Liszt y *Zigeunerweisen* de Pablo Sarasate. En este análisis es posible ver cómo Ravel gestiona los recursos rítmicos, en fusión con los compositivos, creando una obra en paralelismo con Liszt y Sarasate. Para fines investigativos, el centro de interés será exclusivamente la *cadenza* escrita por Ravel, en la cual se pueden observar similitudes en la utilización de recursos musicales compositivos, expuestos por Minnich.

El comienzo de la cadenza, demuestra la emulación de esquemas rítmicos de Liszt, en el uso de una apoyatura antes del primer tiempo, mientras que Ravel, utiliza el mismo concepto, convirtiendo a la apoyatura en parte del primer tiempo del compás.



Figura 19. Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano.⁴⁴



Figura 20. Franz Liszt, Hungarian Rhapsody No. 2.⁴⁵

Posteriormente, Ravel utiliza recursos técnicos que pueden hallarse con facilidad en los Caprichos para violín, Op. 1 de Paganini tales como:

Dobles y triples cuerdas:



Figura 22. Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano.⁴⁶

Armónicos:



Figura 23. Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano.⁴⁷

Arpeggios en escalas ascendentes y descendentes:



Figura 24. Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano.⁴⁸

⁴⁴ Maurice Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano (Paris: Durand & Co., 1924) [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP01611-Ravel_Tzigane_\(Violin_and_Piano_arrangement\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP01611-Ravel_Tzigane_(Violin_and_Piano_arrangement).pdf)
^{45, 46, 47, 48 y 49} Maurice Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano. (Paris: Durand & Co., 1924). [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP01611-Ravel_Tzigane_\(Violin_and_Piano_arrangement\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP01611-Ravel_Tzigane_(Violin_and_Piano_arrangement).pdf)

Octavas:



Figura 25. Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano (Paris: Durand & Co., 1924)⁴⁹

Uso de una sola cuerda:

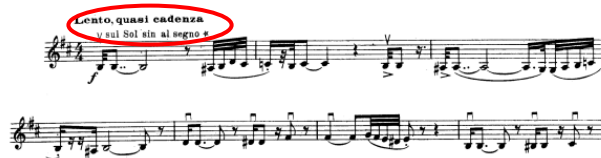


Figura 26. Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano.⁵⁰

Pizzicato de mano derecha:



Figura 27. Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano.⁵¹

Las herramientas que se utilizarán para la composición serán:

- 1.- La estructura cadencial de la primera parte de la obra
- 2.- Los elementos compositivos:
 - Dobles y triples cuerdas
 - Arpeggios en escalas descendentes y ascendentes
 - Uso de una sola cuerda
 - Octavas
 - Armónicos

3.1.4 Passacaglia de Händel-Halvorsen

La Passacaglia es una forma musical que se popularizó en el barroco, siendo Haëndel uno de los compositores que la utilizaría con gran éxito en su obra Suite 7 (HWV 732) y publicada en 1720 para clavecín. La obra consta de un tema al cual Händel genera una serie de variaciones, manteniendo la estructura armónica de principio a fin, con algunas modificaciones, siendo esta base de grados lo característico de una passacaglia. Al ser una obra compuesta originalmente para clavecín, se tomarán en cuenta el arreglo del violinista Halvorsen, así como las técnicas aplicadas.

⁵⁰ y ⁵¹ Maurice Ravel. Tzigane: Rapsodie de Concert pour Violon et Piano. (Paris: Durand & Co., 1924) [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP01611-Ravel_-_Tzigane_\(Violin_and_Piano_arrangement\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP01611-Ravel_-_Tzigane_(Violin_and_Piano_arrangement).pdf)

En primer lugar, Halvorsen respeta los siguientes elementos de la partitura original, hasta la variación 3:

Armonía: Halvorsen respeta los grados sobre la armonía original de Händel.



Figura 27. Händel- Suite 7 para clavecín, Passacaglia. 1720.⁵²

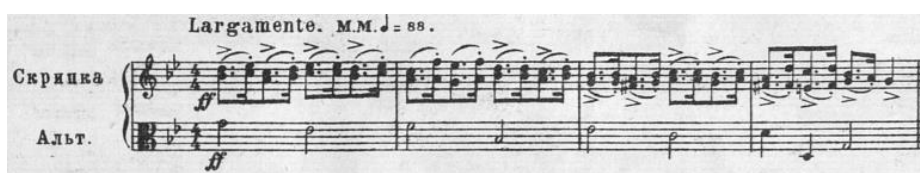


Figura 28. Halvorsen-Händel- Passacaglia para Violín y Viola. 1893.⁵³

Disposición de las voces: Halvorsen mantiene la disposición de las notas para las voces (violín y viola)

Uso del recurso de llamada-respuesta: Este recurso compositivo se haya presente desde la variación 3.

Sin embargo, Halvorsen utiliza diversos recursos y técnicas para los instrumentos de cuerda, que de acuerdo con el análisis realizado por Jessica Emery en texto La influencia del Passacaglia de Handel de Keyboard Suite No. 7 HWV 432 en el Passacaglia de Halvorsen en sol menor para violín y viola (The Influence of Handel's Passacaglia from Keyboard Suite No. 7 HWV 432 on Halvorsen's Passacaglia in G minor for Violin and Viola, son los siguientes:

Variaciones de tiempo:

Una característica única de Passacaglia de Halvorsen es el uso de cambios de tempo. Passacaglia de Handel no incluye ninguna variación en el tempo, mientras que Halvorsen incluye cinco cambios de tempo distintos y un stringendo (aceleración), [...] Largamente (negra = 88), hasta Andante. Las variaciones luego se aceleran gradualmente a través de cambios de tempo en la variación 13 (Piu mosso), variación 18 (Molto energico), variación 19

⁵² Händel- Suite 7 para clavecín, Passacaglia. 1720. Lemoine, n.d. Plate 21298 HL. P.1051. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP12247-Handel_-_Passacaglia_\(alt\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP12247-Handel_-_Passacaglia_(alt).pdf)

⁵³ Halvorsen-Händel- Passacaglia para Violín y Viola. 1893. Muzgiz, 1931. Plate M. 9894 Г

(Allegro con fuoco que incluye un stringendo al final) y variación 20 (Adagio).⁵⁴

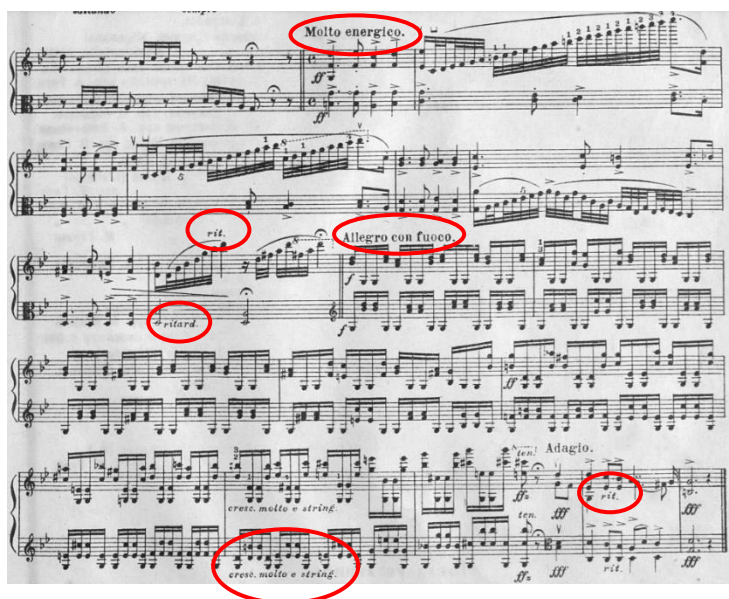


Figura 29. Halvorsen-Händel- Passacaglia para Violín y Viola. 1893.⁵⁵

Técnicas extendidas para violín y viola: Dentro de estas técnicas se hayan los armónicos artificiales, las extensiones, golpes de arco como el spicatto (técnica del romanticismo); así mismo el uso del ponticello para darle un efecto sonoro y textural en la variación 16.

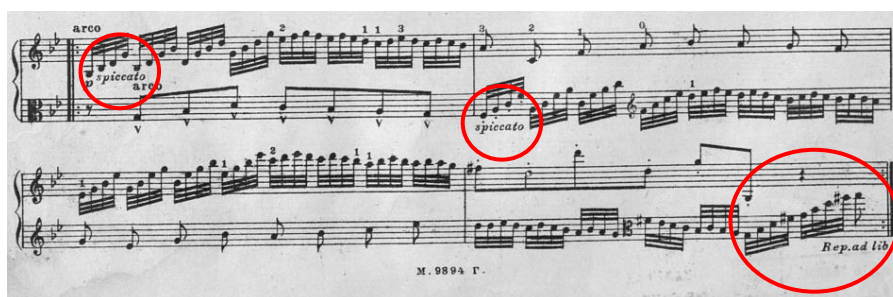


Figura 30. Halvorsen-Händel- Passacaglia para Violín y Viola. 1893.⁵⁶

Aunque estas dos técnicas que menciona la autora ayudan a fundamentar a la Passacaglia de Halvorsen como una obra adelantada a la época gracias a sus técnicas extendidas, el compositor hace uso democrático e igualitario con la viola, ya que este

⁵⁴ Jessica Emery, “The Influence of Handel’s Passacaglia from Keyboard Suite No. 7 HWV 432”. 2015 Belmont Undergraduate Research Symposium School of Music Moderator: Clare Sher Ling Eng April 16, 2015 12:00pm-2:00pm Inman Health Sciences Building 341 on Halvorsen’s Passacaglia in G minor for Violin and Viola. 5. <https://www.belmont.edu/burs/pdf/Music%20-%20Emery.pdf>

⁵⁵ y ⁵⁶, Halvorsen-Händel- Passacaglia para Violín y Viola. 1893.

Figura 31. Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854.
Moscow: Muzyka, 1974. Plate 8363.⁵⁷

Armónicos naturales y artificiales:



Figura 32. Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854.
Moscow: Muzyka, 1974. Plate 8363. ⁵⁸

Golpes de arco: Aunque la partitura no especifique un golpe en concreto, el más usual es el *spiccato*.

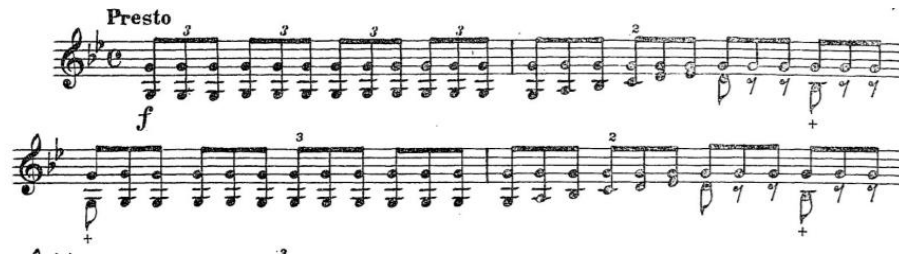


Figura 33. Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854.
Moscow: Muzyka, 1974. Plate 8363. ⁵⁹

Octavas, novenas y décimas:



Figura 34. Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854.
Moscow: Muzyka, 1974. Plate 8363. ⁶⁰

⁵⁷, ⁵⁸ ⁵⁹ y ⁶⁰ Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854. 39. Moscow: Muzyka, 1974. Plate 8363.

Melodía acompañada:



Figura 35. Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854.⁶¹

Pizzicato de mano izquierda:



Figura 36. Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854.⁶²

Trémolo mano izquierda:



Figura 37. Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854.⁶³

Las herramientas compositivas que se usarán para las composiciones serán:

1. Trémolo y pizzicato de mano izquierda
2. Melodía acompañada
3. Octavas, novenas y décimas
4. Armónicos

3.2 Selección de ritmos ecuatorianos

Después del análisis-síntesis de las técnicas para violín señaladas en las obras antes explicadas, se procede a la selección de los ritmos ecuatorianos, sobre los cuales se realizarán las composiciones en formato de solos y dúos (violín y viola). Para realizar

^{61, 62 y 63} Heinrich Ernst Grand Caprice sur 'Le Roi des Aulnes', Op.26. 1854. Moscow: Muzyka, 1974. Plate 8363.

este proceso se tomó en cuenta tres textos mencionados en la justificación de este proyecto investigativo (Wong, Mullo y Huiracocha). Así mismo de acuerdo a la bibliografía consultada, los géneros fueron escogidos por su importancia histórica en la música ecuatoriana considerada “nacional” durante el siglo XX. Sobre esto último, el argumento lo presenta el etnomusicólogo Juan Mullo al referirse que:

Los autores que han analizado los géneros musicales ecuatorianos, aceptan que el danzante y el yumbo pueden ser considerados junto al Yaraví, las bases estructurales de la denominada música nacional. Autores como Luis H. Salgado, Gerardo Guevara y otros compositores son quienes inician, por así decirlo estas hipótesis.⁶⁴

Fox incaico: Respecto a este ritmo ecuatoriano, Ketty Wong expresa que la diferencia entre las bases del fox trot y el fox incaico ecuatoriano, radica en el cambio de compás, siendo el del fox trot 2/4, mientras que el fox incaico pasa a un compás de 4/4; volviendo al ritmo más lento. La célula rítmica acompañante se determina de la siguiente forma:

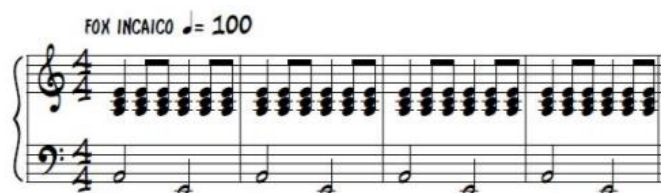


Figura 38. Felipe Huiracocha. Ritmo del Fox incaico. Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano. Cap. 3: Fórmulas básicas de acompañamiento musical latinoamericanas.⁶⁵

Yaraví: En lo concerniente al Yaraví, la autora dice que el mismo posee un carácter melancólico ya que el mismo era tocado para los difuntos. Así mismo su estructura musical es binaria y se escribe en un compás de 6/8. Generalmente posee dos partes: una lenta (Yaraví) y termina con una parte rápida (Albazo).



Figura 39. Felipe Huiracocha. Ritmo del Albazo. Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano. Cap. 3: Fórmulas básicas de acompañamiento musical latinoamericanas.⁶⁶

⁶⁴ Juan Mullo Sandoval “*Música Patrimonial del Ecuador...*”, 62.

⁶⁵ y ⁶⁶ Felipe Gustavo Huiracocha Ganán “*Repertorio musical tradicional...*”, 36.

Danzante: Con respecto al ritmo danzante, la autora afirma que la melodía del mismo en pentatónica (sin semitonos) y su compás binario de 6/8, consta del patrón rítmico de negra y corchea. Así mismo Wong expresa que el mismo consta de motivos cortos repetitivos con variaciones.



Figura 40. Felipe Huiracocha. Ritmo del Danzante. Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano. Cap. 3: Fórmulas básicas de acompañamiento musical latinoamericanas.⁶⁷

Yumbo: Ketty Wong asegura que el Yumbo es un ritmo más festivo, escrito en un compás binario de 6/8 y con un patrón rítmico contrario al Danzante; corchea y negra. A su vez, está escrito sobre una escala pentatónica (sin semitonos)



Figura 41. Felipe Huiracocha. Ritmo del Yumbo. Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano. Cap. 3: Fórmulas básicas de acompañamiento musical latinoamericanas.⁶⁸

Pasillo: Finalmente la autora indica sobre este ritmo que tiene sus raíces del vals europeo, siendo su compás $\frac{3}{4}$ y con un patrón rítmico de dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. Por otra parte, el esquema armónico suele ser sencillos, utilizando cadencias como la perfecta I-V-I / I-IV-V-I o la plagal I-IV-I; generalmente modulando a la dobla dominante en el tono mayor (sección B). Una diferencia de pulso se da por regiones, siendo en la costa más rápido que en la sierra.



Figura 42. Felipe Huiracocha. Ritmo del pasillo. Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano. Cap. 3: Fórmulas básicas de acompañamiento musical latinoamericanas.⁶⁹

⁶⁸, ⁶⁹ y ⁶⁸ Felipe Gustavo Huiracocha Ganán, “Repertorio musical tradicional...”,36.

3.3 Técnicas planificadas para su uso en composiciones

Posterior al análisis formal de las técnicas de violín en las obras mencionadas en el punto 3.2 del capítulo 3, se procederá a enlistar aquellas que se planean usar a lo largo de las cinco composiciones propuestas en este proyecto investigativo, teniendo así:

- Dobles, triples y cuádruples cuerdas
- Golpes de arcos como el detasché, stacatto, spicatto, legato, ricochet, tenuto.
- Armónicos naturales y artificiales
- Terceras, sextas, octavas y quintas
- Uso de una sola cuerda
- Trinos
- Arpeggios y escalas
- Cambios de tiempo, ritardandos, rubatos y accelerandos.
- Timbres agudos con posiciones altas
- Pizzicato
- Golpe de caja

CAPÍTULO 4

4. Herramientas para el análisis de las composiciones a nivel melódico-armónico y rítmico

Posterior al estudio de técnicas violinísticas y la selección de ritmos ecuatorianos, llevados a cabo en el capítulo 3, se continuará con el autoanálisis formal de cada composición realizada en este proyecto de tesis. Lo que se busca con el autoanálisis de las obras compuestas, es poder indagar en perspectivas sobre la configuración de cada pieza musical y presentar conclusiones y reflexiones que ayuden al proceso creativo-compositivo, desde el planteamiento de la idea, hasta su plasmado en las partituras. Por esta razón se toma en consideración, el cuaderno de campo utilizado para componer, ya que en este se encuentran los bocetos y primeras ideas para las obras creadas.

Dentro de este autoanálisis se tiene que considerar que el violín es un instrumento melódico casi en su totalidad; sin embargo, el trabajo armónico del mismo, aunque no es de gran porcentaje, si existe durante la ejecución de técnicas como dobles, triples y cuádruples cuerdas, así como melodías auto acompañadas. Finalmente, para el trabajo rítmico, se especifica los ritmos que se utilizaron, así como una clara diferenciación de sus células rítmicas. Gracias a este análisis, se podrá conocer el estado real de cada obra y su estructura, mostrando de esta manera un posible camino para el proceso creativo-

compositivo, teniendo claro que no existe un solo camino para componer, pero si presentar el que se usó para esta tesis. Cabe indicar que, durante el desarrollo de las obras, estas fueron influenciadas por otras composiciones que no están referenciadas en el capítulo 3 de esta tesis; sin embargo, si se explican en el siguiente capítulo (5), las cuales no interrumpieron la metodología propuesta. Con todo lo antes mencionado, se procede a culminar en el orden antes establecido, los objetivos específicos de esta tesis, alcanzado el objetivo general: **Componer obras para violín en formatos de solos y dúos (violín y viola), basadas en ritmos ecuatorianos.**

5. Análisis formal melódico-armónico y rítmico de las composiciones

Para este proceso analítico, se tomará en cuenta las estructuras principales de cada composición, y también, las técnicas violinísticas antes mencionadas.

5.1 “La Guerrera” – Fox incaico para violín solo

Célula rítmica: 

La estructura del Fox incaico se basa en: *cadenza – desarrollo del género ecuatoriano – reexposición de la cadenza*. Este comienzo con una cadenza está basado en la estructura compositiva de Maurice Ravel en su partitura “Tzigane”. Dentro de esta primera parte (cadenza), se tomó como base los inicios de las obras de **Henryk Wieniawski**, violinista polaco del período romántico en la música, específicamente de la obra: 15 Variaciones de un tema original para violín y piano, Op. 15.

Seinem Freunde RAYMUND DREYSCHOCK, Konzertmeister in Leipzig, gewidmet. 1

Originalthema mit Variationen.

Henri Wieniawski, Op. 15.

Violino.

Maestoso.



Figura 43. Henryk Wieniawski, Op. 15. Originalthema mit Variationen.⁷⁰

También se toma en cuenta el comienzo de la Chacona de Bach, la cual fue presentada de forma analítica en este proyecto. Las técnicas que se emplearon fueron:

- a.- Dobles, triples y cuádruples cuerdas

⁷⁰ Henryk Wieniawski, Originalthema mit Variationen. Vienna: Universal Edition, No.3051, n.d. Plate VA 3183. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP572756-PMLP17389-Wieniawski_VariationsOnAnOriginalTheme_vln.pdf

- b.- Escalas y arpeggios ascendentes
- c.- Octavas



Figura 44. Pedro Carrillo Barros, "La Guerrera", Fox incaico para violín solo. Fuente propia.⁷¹

- d.- Heterofonía
- e.- Melodía con acompañamiento



Figura 45 y 46. Pedro Carrillo Barros, "La Guerrera", Fox incaico para violín solo. Compases 13, 19 y 20. Fuente elaboración propia.⁷²

En el desarrollo del género ecuatoriano, se respetó su célula rítmica y su tiempo en el metrónomo. Las técnicas usadas en esta sección fueron:



- f.- Dobles y triples cuerdas
- g.- Golpe de arco (spicatto-legato)

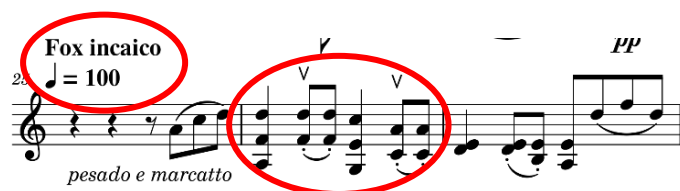


Figura 47. Pedro Carrillo Barros, "La Guerrera", Fox incaico para violín solo. Fuente elaboración propia.⁷³

- h.- Pizzicato mano izquierda

^{71, 72, 72 y 73} Pedro Carrillo Barros, "Composición de obras en formato de solos y dúos para violín y viola, basadas en géneros ecuatorianos". 2022. Previo la obtención del Título de: Licenciado en Artes Sonoras y Musicales. Universidad de las Artes. Ecuador, Guayaquil.

i.- Escalas ascendentes y descendentes



Figura 48. Pedro Carrillo Barros, " La Guerrera", Fox incaico para violín solo.
Fuente elaboración propia.⁷⁴

j.- Uso de una sola cuerda



Figura 49 Pedro Carrillo Barros, " La Guerrera", Fox incaico para violín solo.
Fuente elaboración propia.
75

k.- Armónicos de quinta



Figura 50. Pedro Carrillo Barros, " La Guerrera", Fox incaico para violín solo.
Fuente elaboración propia.⁷⁶

l.- Armonía

Para el desarrollo armónico se planteó la composición en la tonalidad de La menor armónica, siendo recalcada con la séptima alterada de la escala (sol#).



Figura 51. Pedro Carrillo Barros, " La Guerrera", Fox incaico para violín solo.
Fuente elaboración propia.⁷⁷

Durante el desarrollo del Fox Incaico, se expone un intercambio modal al tercer grado menor siendo esta Do menor (dórico), apoyado con el uso de triples cuerdas. Este intercambio modal a menor se lo realiza con el fin de generar énfasis tanto rítmicamente como a nivel textural, creando tensión. El juego armónico se mantiene en ascensión con grados deatonícos a la tonalidad menor (Dm – Eb), variando con un Fa# en el compás 40, que es donde se utiliza una cadencia V7 – V aún en la

^{74, 75 y 76} Revisar los anexos de esta tesis para más información.

tonalidad menor. Finalmente se utiliza una cadencia de V7 – I con la ayuda del Sol# para resolver nuevamente a La menor, la tonalidad original.



Figura 52. Pedro Carrillo Barros, "La Guerrera", Fox incaico para violín solo. Fuente elaboración propia.⁷⁸

5.2 "La Muerte y La Reina" Yaraví para violín solo.

Célula rítmica:

Para el Yaraví la estructura que se empleó fue una pequeña exposición de la base rítmica, con pizzicato en los primeros compases, para luego dar paso a un cambio de compás (6/8 a 4/4). Aunque esta sección de 4/4 es cadenciosa, se apega más a la estructura del concierto para violín en Sol menor de Max Bruch.



Figura 51. Max Bruch, Violin Concerto No. 1, Op. 26.⁷⁹

Las técnicas para violín que se emplearon fueron:

- Pizzicato
- Arpeggios ascendentes y descendentes
- Dobles y triples cuerdas retomando el arco (talón)



⁷⁸ Revisar los anexos de esta tesis para más información.

⁷⁹ Max Bruch, Violin Concerto No. 1, Op. 26. Leipzig: C.F.W. Siegel, n.d.(ca.1879). Plate 5803. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP455735-PMLP10695-Violin_Concerto_No.1,_Op.26_\(Bruch,_Max\)_Solo_Violin.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP455735-PMLP10695-Violin_Concerto_No.1,_Op.26_(Bruch,_Max)_Solo_Violin.pdf)

Figura 52. Pedro Carrillo Barros, " La Muerte y La Reina", Yaraví para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸⁰

d.- Monofonía



Figura 53. Pedro Carrillo Barros, " La Muerte y La Reina", Yaraví para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸¹

e.- Melodía con acompañamiento



Figura 54. Pedro Carrillo Barros, " La Muerte y La Reina", Yaraví para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸²

f.- Spicatto de doble cuerda entre las cuatro cuerdas, influenciado de la obra de Franz Kreisler, Preludio y Allegro para violín y piano.



Figura 55. Pedro Carrillo Barros, " La Muerte y La Reina", Yaraví para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸³


g.- Mantenimiento del tiempo en Yaraví,  junto con golpes de arco como el spicatto suelto o legato.



Figura 56. Pedro Carrillo Barros, " La Muerte y La Reina", Yaraví para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸⁴

80, 81, 82, 83, 84 Revisar los anexos de esta tesis para más información.

h.- Arpeggiato, técnica de arpeggios con golpe de arco en ricochet ligado. Con esta técnica efectista, se buscó utilizar el recurso armónico en el violín al utilizar las cuatro cuerdas de este y realizar combinaciones de dedos, formando así acordes. Para el comienzo se empleó un acorde sin quinta, pero con sexta aumentada para luego llegar a un Re menor; modulando con un Fa# posterior a Sol menor nuevamente y finalizando de con acordes cromáticos progresivos que se acercaban a la tonalidad inicial.



Figura 57. Pedro Carrillo Barros, "La Muerte y La Reina", Yaraví para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸⁵

5.3 "Arrullo para una niña" - Danzante para violín solo

Célula rítmica: 

Para el caso del danzante la estructura se configura como: *cadenza – danzante – cadenza con coda*, teniendo fragmentos de gran expresividad y emotividad, por lo que esta composición es más melódica que armónica. Una vez más se utiliza el paso entre los compases de 4/4 a 6/8, y las técnicas usadas para esta obra son:

a.- Pregunta y respuesta: Un pequeño diálogo en el compás 2 en donde los pizzicatos responden a las dos corcheas anteriores a estos con acento. Discurso que se mantiene hasta el compás 8.



Figura 58. Pedro Carrillo Barros, "Arrullo para una niña", Danzante para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸⁶

b.- Agudos: Estos funcionan desde el punto de vista melódico.



Figura 59. Pedro Carrillo Barros, "Arrullo para una niña", Danzante para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸⁷

^{85, 86 y 87} Revisar los anexos de esta tesis para más información.

c.- Golpe de caja: Esta técnica efectista se realiza golpeando la caja del violín con el dedo índice de la mano izquierda.



Figura 60. Pedro Carrillo Barros, “Arrullo para una niña”, Danzante para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸⁸

d.- Armonía: Aunque la obra no se aleja de su centro tonal (Fa menor), se toma en cuenta que mucha de la música para violín solista no contiene tantos bemoles en la armadura, esto debido a la comodidad en lectura y ejecución. Sin embargo, existen pequeñas modulaciones al quinto grado de la escala (Do mayor), generando un movimiento sutil pero significativo, con el fin de resolver nuevamente a Fa menor.

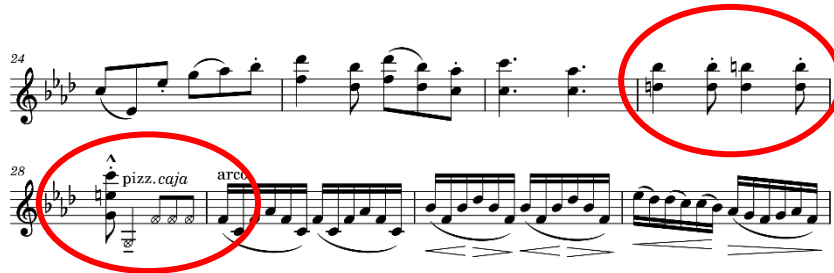


Figura 61. Pedro Carrillo Barros, “Arrullo para una niña”, Danzante para violín solo. Fuente elaboración propia.⁸⁹

e.- Para el ritmo del danzante, se mantuvo la célula original 



Figura 62. Pedro Carrillo Barros, “Arrullo para una niña”, Danzante para violín solo. Fuente elaboración propia.⁹⁰

5.4 “Resurrección” - Yumbo para violín y viola.

Célula rítmica: 

Debido a la naturaleza de esta composición (dúo), se planteó la independencia de voces, así como la importancia democratizar las mismas, logrando intercalar entre ambos

^{88 y 89, 90 y 91} Revisar los anexos de esta tesis para más información.

instrumentos (violín y viola) tanto el ritmo y la melodía. La estructura del Yumbo es: Introducción lenta-tema del Yumbo-Reexposición-Variación del tema introductorio en forma reducida-Coda, utilizando la misma para su posterior análisis. Esta estructura está influenciada a partir del arreglo del compositor Gerardo Guevara del tema Apamuy Shungo.

Durante la introducción en Adagio, se utiliza el recurso del canon para la presentación de cada instrumento, logrando destacar cada instrumento.

Las técnicas usadas para la introducción de este dúo son:

- a) Dobles y triples cuerdas.



Figura 63. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola. Fuente elaboración propia.⁹¹

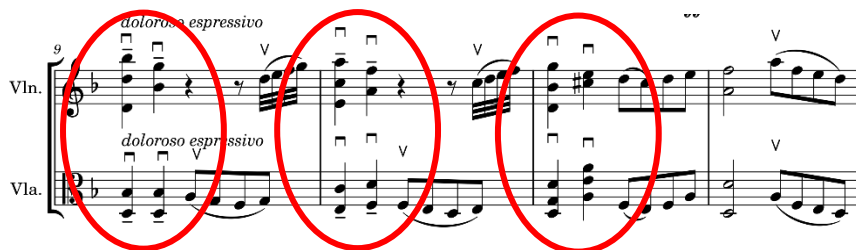


Figura 64. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola. Fuente elaboración propia.⁹²

- b) Golpe de arco legato



Figura 65. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola. Fuente elaboración propia.⁹³

⁹² y ⁹³ Revisar los anexos de esta tesis para más información.

- c) Nota pedal. Esta técnica de característica armónica, emula las notas pedal usadas por Bach en sus obras barrocas.



Figura 66. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola.
Fuente elaboración propia.⁹⁴


- d) Para el desarrollo del  Yumbo, este se presenta posterior a la resolución de un acorde dominante sin séptima y con la quinta repetida, en la que ambos instrumentos (violín y viola) exponen la célula rítmica con una dinámica de forte. Posterior a esto, el tema, con golpe de arco en spicatto, lo introduce la viola con anacrusa, mientras que el violín mantiene el ritmo de yumbo con dobles cuerdas. Este tema luego pasa al violín siendo la viola la responsable de la parte rítmica. Este juego de voces y protagonismo, será usado a lo largo del yumbo.



Figura 67. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola.
Fuente elaboración propia.⁹⁵

⁹⁴ y ⁹⁵ Revisar los anexos de esta tesis para más información.

El desarrollo del yumbo cuenta con una parte A-B que modula a Sib mayor y luego retorna a Re menor, posterior continúa con la parte A' o reexposición del tema el cual es la fusión del tema A con B. Otro aspecto importante en rítmica, es el uso de hemiolas (compases 30, 31, 34, 35), en contraste con el ritmo binario del yumbo.

2

Yumbo
♩. = 100

A

Vln. *ff* *mf*

Vla. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *mf*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vln. *pp* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Vln. *sf* *mp* *sf* *mp* *sf* *mp* *f* *mp* *f*

Vla. *ff* *mf*

B

Figura 68. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola.
Fuente elaboración propia.⁹⁶

⁹⁶ Revisar los anexos de esta tesis para más información.

44

Vln.

Vla.

49

Vln.

Vla.

54

Vln.

Vla.

59

Vln.

Vla.

Figura 69. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola.
Fuente elaboración propia.⁹⁷

Luego de esto, se presenta una reexposición del tema de la introducción con el tempo en Adagio, pero con una estructura en compás de 6/8 y de característica reducida, en donde el violín presenta el tema, mientras la viola mantiene un trémolo y viceversa. Posteriormente, se exponen tres compases en trémolo al unísono con los acordes IV^m – III-V, para culminar con una coda en ritmo de yumbo comenzando por la viola y terminando junto con el violín, la composición.

⁹⁷ Revisar los anexos de esta tesis para más información.

Figura 70. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola. Fuente elaboración propia.⁹⁸

Figura 71. Pedro Carrillo Barros, “Resurrección”, Yumbo para violín y viola. Fuente elaboración propia.⁹⁹

5.5 “Lágrimas” – Pasillo para violín solo

Célula rítmica:

Para la composición del pasillo se tomó como influencia la obra compuesta por Enrique Espín Yépez, Romanza - Pasillo "Homenaje a Vieuxtemps", obra original compuesta por Espín Yépez para violín y piano, en la cual crea una cadenza que luego da apertura al tema del pasillo. Este sería conocido más tarde con el nombre de Pasional.

Figura 71. Pedro Carrillo Barros, “Lágrimas”, Pasillo para violín solo. Fuente elaboración propia.¹⁰⁰

⁹⁸ y ⁹⁹ ¹⁰⁰ Revisar los anexos de esta tesis para más información.

Para la segunda parte de la composición, se trabajó en el pasillo, continuando en la tonalidad de Do menor, siendo esta armónica, una característica propia de los pasillos ecuatorianos. La estructura del mismo se basa en la forma A-B-A, siendo la parte B contrastante, al realizar un intercambio modal a una tonalidad mayor (Sol mayor) el quinto grado de Do menor. Las técnicas usadas para este pasillo fueron

Dobles, triple y cuádruples cuerdas.

Octavas.

Golpe de arco spiccato.

Mordentes

Figura 72. Pedro Carrillo Barros, “Lágrimas”, Pasillo para violín solo. Fuente elaboración propia.¹⁰¹

Finalmente, la sección B vuelve a modular a Do menor, y con dal segno al fine, culmina el pasillo. Para la parte rítmica se respetó la célula rítmica del pasillo, siendo el propio violín quien se acompaña tanto en ritmo como en armonía.

¹⁰¹ y ¹⁰² Revisar los anexos de esta tesis para más información.

Figura 73. Pedro Carrillo Barros, “Lágrimas”, Pasillo para violín solo. Fuente elaboración propia.¹⁰²

5. Conclusiones y Recomendaciones

Se puede concluir que el componer una obra para violín, no posee un camino definido para llevar a cabo, sin embargo, se reconoce que el conocimiento previo del instrumento (técnica), así como del bagaje a nivel de repertorio, influyen significativamente al proceso creativo-compositivo. De igual forma, el definir aspectos antes de comenzar a crear una obra (ritmo-técnicas a usar-formato-tonalidad) son algunos elementos que permiten crear bases para la obra y su composición, sin que estas representen una limitante.

Otro aspecto importante a considerar durante el proceso creativo de esta tesina, se da a partir de la reflexión y estudio previo de los ritmos ecuatorianos, siendo estos en su mayoría de naturaleza binaria y de tempo movido y rápido, lo cual se abordó en las composiciones desde la contraposición entre un compás cuaternario (4/4) y binario (6/8), como herramienta compositiva para generar estabilidad y un desarrollo previo al ritmo ecuatoriano.

Aunque la armonía, tal como se indicó en el capítulo 4, no es un elemento protagonista en el violín como instrumento solista, la misma puede ser perfectamente justificada y ejecutada a través de técnicas violinística (dobles, triples, cuádruples cuerdas, melodías auto acompañadas) teniendo en consideración que debe existir un nivel técnico previo para que estas puedan cumplir su función.

El objetivo principal de esta tesis se consiguió a partir del cumplimiento sistematizado de los objetivos específicos, los cuales definieron una posible vía para llevar a cabo la creación de las cinco obras. A su vez, el análisis previo de obras compuestas, permitieron tener una influencia clara para plasmar nuevas ideas creativas, sin que las mismas se vean afectadas, o impidan establecer una identidad compositiva.

Con la composición de estas cinco obras se logró también aportar al repertorio solista del violín, fusionando elementos técnicos con rítmica local, generando obras que no buscan ser catalogadas en ideologías como el nacionalismo, o un neo-nacionalismo, sino que reflejen un trabajo investigativo y musical que tengan como producto final, composiciones que aporten al patrimonio cultural intangible del Ecuador.

Por último, se recomienda continuar con la investigación en cuanto a la generación de nuevas obras para violín solista, que contengan elementos propios, así como el trabajo

en el área compositiva, recordando que el desarrollo y mantenimiento de lo patrimonial es una responsabilidad colectiva. Finalmente, el desarrollar una investigación en el violín de Saraguro, ya que en esta se haya las bases para promover y continuar un legado cultural musical que ha quedado invisibilizado.

Bibliografía

- Andrade Minga, Diego Fernando. *“El análisis histórico y etnomusicológico del violín y su inserción en la música autóctona Saraguro de la parroquia San Lucas. periodo 1980 – 2012”*. Tesis de grado previo a la obtención del título de licenciado en ciencias de la educación Mención: Educación Musical. Loja, Ecuador, 2015.
- Cobos Sáenz, Maura Delia. *“El pasillo, parte fundamental del patrimonio cultural ecuatoriano y la necesidad de difundirlo en el ámbito nacional e internacional”*. Tesis de grado previo a la obtención del grado de magíster en ciencias internacionales y diplomacia. Guayaquil, Ecuador, 2017.
- Huiracocha Ganán, Felipe Gustavo. *“Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano”*. PDF en línea. 2020. Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador: EDILOJA Cia. Ltda.
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *“Música Patrimonial del Ecuador”*. PDF en línea. 2009. Fondo editorial Ministerio de Cultura. Ediciones La Tierra, Ecuador. 2009.
- Peralvo Sánchez, Abigail Mishell. *“Explorando y descubriendo el arte del violín con Luis Humberto Salgado. Concierto didáctico sobre el análisis estilístico, técnico e interpretativo de tres de sus obras”*. Tesis para la obtención del título en licenciatura Ciencias de la educación con mención en Educación musical). Quito – Ecuador, 2019.
- Tepán Tamay, Juan Carlos. *“Actualización de obras musicales populares ecuatorianas en el contexto contemporáneo”*. Tesina de grado previo a la obtención del título de licenciado en instrucción musical. Facultad de Artes, Escuela de Música. Cuenca, Ecuador. 2011.
- Toc Polanco, Carlos Miguel, Ammetto, Fabrizio y Bejar Bartolo, Alejandra. *“Los Caprichos para violín solo, Op. 1 de Paganini y su reelaboración para piano de Schumann y Liszt: análisis de los nos. 1 y 9”* en Investigación en la División de Arquitectura, Arte y Diseño (Francisco Javier González Compeán -María Isabel de Jesús Téllez García, coords.), Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2019, [ISBN978-607-441-677-0].

Villacís Barrezueta, Marcelo. “*Edición Crítica para Marimba de la Partita No. 2: Ciaccona en re menor, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach*”. Tesis previa a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales Ejecución Instrumental, especialidad Percusión. Universidad de Cuenca Facultad de Artes carrera de Artes Musicales. Cuenca, Ecuador (2016).

Wong Cruz, Ketty. “*La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*”. PDF en línea. 2013. Quito, Ecuador. Casa de la Cultura Benjamín Carrión.

Bibliografía en inglés

Emery, Jessica. “*The Influence of Handel’s Passacaglia from Keyboard Suite No. 7 HWV 432*”. 2015 Belmont Undergraduate Research Symposium School of Music Moderator: Clare Sher Ling Eng April 16, 2015 12:00pm-2:00pm Inman Health Sciences Building 341 on Halvorsen’s Passacaglia in G minor for Violin and Viola.

Otras fuentes consultadas

www.youtube.com

www.imslp.com

www.museodelpasillo.ec

Anexos

Violín Solo

"LA GUERRERA"

- fox incaico para violín solo -

Pedro Carrillo Barrios Op. 1

Maestoso ♩ = 55

ff risoluto

tenuto

p

f

ff

8

12

sul G

tenuto

string.

18

mp

mf

21

Tempo primo

ff risoluto

sf

ff

25

Fox incaico

♩ = 100

pesado e marcato

mf

29 **Tempo primo**
poco rit..

33 *f p f*

37 1. 2. *pp poco animato cresc.*

41 *molto rit.* 1. 2. *(cresc.) f* 8 ③

44 **Fox incaico**
♩ = 100
pesado e marcato
pizz. V pizz. V V pizz. V pizz. V

48 *pizz. V V corde III & II....*
poco rit..

51 *mf* *pizz. f*
arco tr tr tr

55 *f* *Lento 8* *p* *molto rit.*
II corde I corde

61 **Tempo primo**
ff risoluto
p

65 *V* *string...* *tenuto*

68 *ff* *V* *V* *V* *V* *V* *V* *2* *1*

72 ① ④ 3 8 ② ③

74 **Tempo primo** *ff* *risoluto* *tr* *sf* *ff* *V*

Violín Solo

"LA MUERTE Y LA REINA"

- yaraví para violín solo -

Pedro Cavilla Barros Op. 2

Yaraví
♩. = 40

pizz.

1. 2.

p pesante
a piacere arco

poco rit.

tenuto

risoluto

tranquillo

con furia

Meno mosso

poco a poco string

24

26 *apasionato* ***ff***

29 *sul G* **Yaraví** $\text{♩} = 40$ *simile*
molto rit *poco gliss* ***f pesante***

33 *tr* *tr* *a tempo*

37 *a tempo* *poco rit*

41

45 *tr* *animato quasi danzante*
p

49 *a tempo* ***p cresc.***

52 *molto rit* ***ff***
(cresc.)

57 *sul G*
 ③ *pesado* ② *a piacere*

62 *arpeggiato*
mp *mf* *f*

67 *ff* *mf*

72 *ff* *mf* *f* *mf cresc.*

77 *(cresc.)* *Tempo primo* *molto rit*

80 *ff* *apasionatto* *sul G* *poco gliss*

83 *Presto agitato*

2

40 *triquilo e dulce*
molto rit *mf*

44 *f*

48 **Poco piú lento**
pizz.
pp misterioso

52 *caja* *sf* *caja* *sf*

55

59 **Molto tranquilo** **Tempo de cadenza**
pp *poco rit* *arco* **Enérgico e decidido**
ff

64 *pizz.* *arco* *pizz.*
p *ff* *p*

67 *molto rit*

69 *mf recitando* *pp* *fff con forza e pesado*

"RESURRECCIÓN"

- gamba para violín y viola -

Patricio Casilla Barros Op. 4

Adagio

Violín

Viola

Violín

Viola

Violín

Viola

Violín

Viola

Violín

Viola

mp

mp

mf

mf

ff

ff

doloroso espressivo

doloroso espressivo

a piacere

rubato

sfp

ff

sfp

sfp

sfpp

Yumbo
♩. = 100

20

Vln. *ff* *mf*

Vla. *ff*

24

Vln. *ff*

Vla. *mf*

29

Vln. *ff*

Vla. *ff*

34

Vln. *pp* *ff*

Vla. *mf* *ff*

38

Vln. *sf* *mp* *sf* *mp* *sf* *mp* *f* *mp* *f*

Vla. *ff* *mf*

44

Vln. *pizz.*

Vla. *mf* *f*

49

Vln. *arco* *ff*

Vla. *mf* *pizz.*

54

Vln. *sf* *mp* *sf* *mp* *sf* *mp* *f* *mp*

Vla. *arco* *ff*

59

Vln. *f*

Vla. *mf*

63

Tempo primo de adagio

Vln. *molto espressivo* *sfp* *sf* *sf* *sfp*

Vla. *sfp* *molto espressivo* *sfp* *sf* *sf* *sfp*

4

Yumbo
♩. = 110

70

Vln.

Vla.

pp *mf* *f* *mf* *fff*

mf *f* *mf* *fff*

The image shows a musical score for two parts: Violin (Vln.) and Viola (Vla.). The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 110. It begins at measure 70. The Violin part starts with a whole rest in measure 70, then enters in measure 71 with a half note chord (F3, A2) marked *mf*. In measure 72, it plays a half note chord (F3, A2) marked *f*. In measure 73, it plays a half note chord (F3, A2) marked *mf*. In measure 74, it plays a half note chord (F3, A2) marked *fff*. The Viola part starts in measure 70 with a half note chord (F3, A2) marked *pp*. In measure 71, it plays a half note chord (F3, A2) marked *mf*. In measure 72, it plays a half note chord (F3, A2) marked *f*. In measure 73, it plays a half note chord (F3, A2) marked *mf*. In measure 74, it plays a half note chord (F3, A2) marked *fff*. Both parts end in measure 74 with a half note chord (F3, A2) marked *fff*. The score includes dynamic markings (*pp*, *mf*, *f*, *fff*), articulation marks (accents), and a fermata over the final measure.

Violín Solo





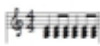

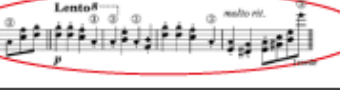

"LÁGRIMAS"

- pasillo para violín solo -







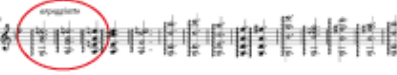
Pedro Cavilla Barros Op. 5

con furia
ff
recitativo
ad libitum
ad libitum
Pasillo
♩ = 100
rit.....
mf
cantabile
ff
1. 2.
Fine
poco rall
a tempo
molto rit seconda volta
festivo
ff
pp


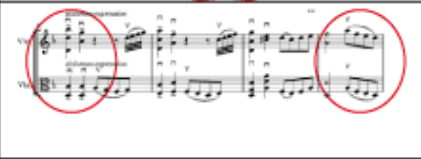


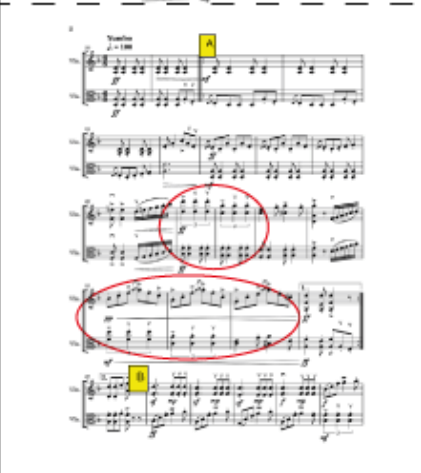
Cuadros de análisis de obras

"LA GUERRERA" - FOX INCAICO PARA VIOLÍN SOLO	
OBRAS / COMPASES	ANÁLISIS
	<p>codenza – desarrollo del género ecuatoriano – reexposición de la codenza. Este comienza con una codenza está basada en la estructura compositiva de Maurice Ravel en su partitura "Tzigane".</p>
	<p>a.- Dobles, triples y cuádruples cuerdas b.- Escalas y arpeggios ascendentes c.- Octavas</p>
	<p>d.- Heterofonía e.- Melodía con acompañamiento</p>
	<p>f.- Dobles y triples cuerdas g.- Golpes de arco: spiccato legato, legato Se mantiene la célula rítmica </p>
	<p>h.- Uso de una sola cuerda</p>
	<p>h.- Armónicos de quinta</p>
	<p>i.- Armonía, se expone un intercambio modal al tercer grado menor siendo esta Do menor (dórico), apoyado con el uso de triples cuerdas. Este intercambio modal a menor se lo realiza con el fin de generar énfasis tanto rítmicamente como a nivel textural, creando tensión</p>

"LA MUERTE Y LA REINA" - YARAVÍ PARA VIOLÍN SOLO

OBRAS / COMPASES	ANÁLISIS
	<p>La estructura que se empleó fue una pequeña exposición de la base rítmica, con pizzicato en los primeros compases, para luego dar paso a un cambio de compás (6/8 a 4/4). Aunque esta sección de 4/4 es cadenciosa, se apega más a la estructura del concierto para violín en Sol menor de Max Bruch.</p>
	<p>a.- Pizzicato b.- Arpeggios ascendentes y descendentes c.- Dobles y triples cuerdas retomando el arco (talón)</p>
	<p>d.- Monofonía e.- Melodía con acompañamiento</p>
	<p>f.- Spiccato de doble cuerda entre las cuatro cuerdas, influenciado de la obra de Franz Kreisler, Preludio y Allegro para violín y piano.</p>
	<p>g.- Mantenimiento del tempo en Yaraví, junto con golpes de arco como el spiccato suelto o legato. </p>
	<p>h.- Arpeggiato, técnica de arpeggios con golpe de arco en ricochet ligado. Con esta técnica efectista, se buscó utilizar el recurso armónico en el violín al utilizar las cuatro cuerdas de este y realizar combinaciones de dedos, formando así acordes. Para el comienzo se empleó un acorde sin quinta, pero con sexta aumentada para luego llegar a un Re menor; modulando con un Fa# posterior a Sol menor nuevamente y finalizando de con acordes cromáticos progresivos que se acercaban a la tonalidad inicial.</p>

"ARRULLO PARA UNA NIÑA" - DANZANTE PARA VIOLÍN SOLO	
OBRAS / COMPASES	ANÁLISIS
<p>Energico e decidido</p> <p>Danzante ♩ = 55 mf marcato</p>	<p>Cadenza – danzante – cadenza con coda, teniendo fragmentos de gran expresividad y emotividad, por lo que esta composición es más melódica que armónica. Una vez más se utiliza el paso entre los compases de 4/4 a 6/8, y las técnicas usadas para esta obra son:</p> <p>a.- Pregunta y respuesta: Un pequeño diálogo en el compás 2 en donde los pizzicatos responden a las dos corcheas anteriores a estos con acento. Discurso que se mantiene hasta el compás 8.</p>
<p>mp molto dolce</p>	<p>b.- Agudos: Estos funcionan desde el punto de vista melódico.</p>
<p>caja</p>	<p>c.- Golpe de caja: Esta técnica efectista se realiza golpeando la caja del violín con el dedo índice de la mano izquierda</p>
	<p>d.- Armonía: Aunque la obra no se aleja de su centro tonal (Fa menor), se toma en cuenta que mucha de la música para violín solista no contiene tantos bemoles en la armadura, esto debido a la comodidad en lectura y ejecución. Sin embargo, existen pequeñas modulaciones al quinto grado de la escala (Do mayor), generando un movimiento sutil pero significativo, con el fin de resolver nuevamente a Fa menor</p>
<p>Danzante ♩ = 55 mf marcato</p>	<p>e.- Para el ritmo del danzante, se mantuvo la célula original</p>

"RESURRECCIÓN" - YUMBO DÚO PARA VIOLÍN Y VIOLA	
OBRAS / COMPASES	ANÁLISIS
<p style="text-align: center;">"RESURRECCIÓN" <i>grace, poco rubato y stile</i> <i>And. Cantabile</i></p> 	<p>Durante la introducción en Adagio, se utiliza el recurso del canon para la presentación de cada instrumento, logrando destacar cada instrumento. Las técnicas usadas para la introducción de este dúo son:</p>
	<p>a) Dobles y triples cuerdas b) Golpe de arco legato</p>
	<p>c) Nota pedal. Esta técnica de característica armónica, emula las notas pedal usadas por Bach en sus obras barrocas.</p>
<p style="text-align: center;">Yumbo <i>ff</i></p> 	<p>d) Para el desarrollo del Yumbo, este se presenta posterior a la resolución de un acorde dominante sin séptima y con la quinta repetida, en la que ambos instrumentos (violín y viola) exponen la célula rítmica con una dinámica de forte. Posterior a esto, el tema, con golpe de arco en spiccato, lo introduce la viola con anacrusa, mientras que el violín mantiene el ritmo de yumbo con dobles cuerdas. Este tema luego pasa al violín siendo la viola la responsable de la parte rítmica. Este juego de voces y protagonismo, será usado a lo largo del yumbo</p>
	<p>El desarrollo del yumbo cuenta con una parte A-B que modula a Sib mayor y luego retorna a Re menor, posterior continúa con la parte A' o reexposición del tema el cual es la fusión del tema A con B. Otro aspecto importante en rítmica, es el uso de hemiolas (compases 30, 31, 34, 35), en contraste con el ritmo binario del yumbo</p>

"RESURRECCIÓN" - YUMBO DÚO PARA VIOLÍN Y VIOLA

OBRAS / COMPASES	ANÁLISIS
<p>The musical score is presented in two systems. The first system consists of three staves: Violin I (Vi.), Violin II (Vi.), and Viola (Vla.). The second system also consists of three staves: Violin I (Vi.), Violin II (Vi.), and Viola (Vla.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Two specific sections are highlighted with yellow boxes and labeled 'A' and 'B'. Section 'A' is located in the first system, and Section 'B' is located in the second system. The score concludes with a section titled 'Tengo primo de adagio' and another section titled 'Tengo'.</p>	<p>Luego de esto, se presenta una reexposición del tema de la introducción con el tempo en Adagio, pero con una estructura en compás de 6/8 y de característica reducida, en donde el violín presenta el tema, mientras la viola mantiene un trémolo y viceversa. Posteriormente, se exponen tres compases en trémolo al unísono con los acordes IVm – III-V, para culminar con una coda en ritmo de yumbo comenzando por la viola y terminando junto con el violín, la composición.</p>

"LÁGRIMAS" - PASILLO PARA VIOLÍN SOLO	
OBRAS / COMPASES	ANÁLISIS
 <p>Violín Solo "LÁGRIMAS" pasillo para violín solo Allegro Quasi Adagio Op. 17</p>	<p>Para la composición del pasillo se tomó como influencia la obra compuesta por Enrique Espín Yépez, Romanza - Pasillo "Homenaje a Vieuxtemps", obra original compuesta por Espín Yépez para violín y piano, en la cual crea una cadenza que luego da apertura al tema del pasillo. Este sería conocido más tarde con el nombre de Pasional</p>
 <p>Partido 4/4 = 100 Moderato</p> <p>B</p>	<p>Para la segunda parte de la composición, se trabajó en el pasillo, continuando en la tonalidad de Do menor, siendo esta armónica, una característica propia de los pasillos ecuatorianos. La estructura del mismo se basa en la forma A-B-A, siendo la parte B contrastante, al realizar un intercambio modal a una tonalidad mayor (Sol mayor) el quinto grado de Do menor. Las técnicas usadas para este pasillo fueron Dobles, triple y cuádruples cuerdas, Octavas, Golpe de arco spiccato, Mordentes</p>
 <p>Pasillo 4/4 = 100 Crescendo</p>	<p>Finalmente, la sección B vuelve a modular a Do menor, y con dal segno al fine, culmina el pasillo. Para la parte rítmica se respetó la cétula rítmica del pasillo, siendo el propio violín quien se acompaña tanto en ritmo como en armonía</p>

Reb = Mi / Sol / Sib

10/11/22
19/10

* E07 Danzante Fm!! 4 → 6

F07

Cb07

* G07 20/02/2021
Danzante

Ab07

A07 Segni suonello

Bb07 22/11/21
F. Depina con Pizz tema del principio.

B07 Yumbo! (Dm) 23/11/21

Sordina? canon.

Nota Pedal
Yumbo in Dm
La nota

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of several staves. The notation includes chords, melodic lines, and rhythmic markings. Annotations in Italian provide context and performance instructions. The score is written on aged paper with some corrections and additions.

20/12/2021
 Fin Sanguate

607
 Abo7
 A07
 Bbo7
 B07

22/12/21
 Et. Repetir con Pizz tema del principio.

Yumbo! (Dm) 23/12/21

Sordina? canon.

Nota pedal
 Yumbo en Dm
 pensar la nota

The image shows a handwritten musical score for five horns, labeled 607, Abo7, A07, Bbo7, and B07. The score is written on five staves. At the top, there is a date '20/12/2021' and the instruction 'Fin Sanguate'. The first staff (607) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Abo7) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (A07) has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Bbo7) has a bass clef and a key signature of two flats. The fifth staff (B07) has a bass clef and a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations: '22/12/21' and 'Et. Repetir con Pizz tema del principio.' on the fourth staff; 'Yumbo! (Dm) 23/12/21' on the fifth staff; 'Sordina?' and 'canon.' above the second and third staves; and 'Nota pedal', 'Yumbo en Dm', and 'pensar la nota' at the bottom right. The notation includes triplets and other rhythmic figures.

Am o C 1^a célula - Fox - Re-exposición " 29/11/2021

↑ Fox incario? √ R? Hca

Conectar cadencia

IDEA PARA FOX 30/11/2021

en 3^{va} Retorno cadencia

Fox incario (Pizz mano izquierda) Decamellor

7 Araví Cm → Dm² célula 12/ Dic/ 2021 III y I cunle

Acorde? D Mayor

13/ Dic/ 2021

un mango mello

repetir n v n v Tr dr

15/ Dic/ 2021

Arpeggios

Recop pare. Presto || Fin.

Cm parillo → 3 → Cm *Passato* + 4 → 27/ Dic / 2021

Tema

29/12/21

→ Allegro in Cm

✓ Volver al Cm →