



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

## Facultad de Artes

### Maestría en Educación Musical

Guía didáctica de recursos compositivos utilizados en obras de música ecuatoriana aplicables a la enseñanza de la composición

Trabajo de titulación previo a la obtención del título del título de Magíster en Educación Musical

#### **AUTOR:**

Pablo Fernando Velasco Carvajal

C.I.: 0103444238

Correo electrónico: plinski1810@hotmail.com

#### **DIRECTOR:**

Magíster Jorge Alfredo Ortega Barros

C.I.: 0105188817

Cuenca-Ecuador

16/7/2021



## Resumen

**Introducción:** El presente trabajo se ha desarrollado en el contexto de la propuesta pedagógica, a través del ofrecimiento de actividades guiadas, en las cuales se incluye una base teórica que referencia conceptos y ejemplificaciones de aquellos recursos y elementos condicientes a la práctica de la composición y la creación musical, enmarcados en la conjugación de influencias estilísticas europeas con la estética histórica nacional ecuatoriana. **Objetivos:** se pretende proponer una guía con contenidos teóricos y prácticos, que recogen actividades que estimulan las capacidades creativas y compositivas de los alumnos en formación musical, y cuyas técnicas de realización están fundamentadas en referentes bibliográficos que combinan la tradición universal composicional con la estética nacional ecuatoriana. **Materiales y método:** Dentro del trabajo se incluye un método compuesto de diez actividades devenidas del marco teórico que expone las bases teóricas necesarias para su desarrollo. Cada actividad ofrece una descripción, un objetivo y las tareas prácticas de desarrollo aplicable. **Conclusiones y Recomendaciones:** En el presente trabajo de base teórica y propuesta pedagógica, se concluye que, el fomento de abordajes compositivos que conjugan estéticas tradicionales europeas con estéticas de carácter nacional, podría representar un valioso factor que pudiera estimular la habilidad creativa de los músicos en formación, enfocando dicha labor en el rescate de los valores intangibles de nuestras culturas locales. La recomendación del trabajo sugiere una necesaria implementación formal de guías similares al respecto de la habilidad compositiva en instituciones de educación superior, al tratarse de un ejercicio que compromete a las estéticas de las cuales sus ejecutores se ven rodeados con la atención al entorno social y cultural en el cual se contemplan sus desarrollos.

**Palabras claves:** Composición. Ecuador. Recursos. Guía. Nacional.



## Abstract

**Introduction:** This work has been developed in the context of the pedagogical proposal, through the offering of guided activities, which include a theoretical base that references concepts and exemplifications of those resources and elements conducive to the practice of composition and musical creation, framed in the conjugation of European stylistic influences with the Ecuadorian national historical aesthetic. **Objectives:** it is intended to propose a guide with theoretical and practical content, which includes activities that stimulate the creative and compositional capacities of students in musical training, and whose production techniques are based on bibliographic references that combine the universal compositional tradition with national aesthetics. Ecuadorian. **Materials and method:** The work includes a method made up of ten activities derived from the theoretical framework that exposes the theoretical bases necessary for its development. Each activity provides a description, an objective, and the applicable development tasks. **Conclusions and Recommendations:** In the present theoretical-based work and pedagogical proposal, it is concluded that the promotion of compositional approaches that combine traditional European aesthetics with national aesthetics could represent a valuable factor that could stimulate the creative ability of musicians in training, focusing this work on rescuing the intangible values of our local cultures. The recommendation of the work suggests a necessary formal implementation of similar guidelines regarding compositional ability in higher education institutions, as it is an exercise that compromises the aesthetics of which its executors are surrounded with attention to the social and cultural environment in which its developments are contemplated.

**Keywords:** Composition. Ecuador. Resources. Guide. National



## Índice general

Resumen .....	2
Abstract.....	3
Índice general.....	4
Índice de gráficos .....	8
Dedicatoria.....	17
Agradecimiento.....	17
Introducción.....	18
Justificación.....	23
Objeto de estudio .....	24
Objetivos .....	24
Objetivo general.....	24
Objetivos específicos .....	24
Capítulo 1 .....	25
1. La composición académica en el Ecuador .....	25
1.1. La creación del Conservatorio Nacional de Música .....	25
1.2. La composición musical en la primera mitad del siglo XX .....	26
1.3. Nacionalismo musical y composición académica. ....	30
1.4. Importancia de la obra de Luis Humberto Salgado.....	31
1.5. La composición musical en la segunda mitad del siglo XX.....	33
1.6. Enseñanza de elementos compositivos en las Asignaturas impartidas en el nivel tecnológico del Conservatorio Superior “José María Rodríguez” .....	35
Capítulo 2 .....	39
2. Formas musicales clásicas utilizadas por compositores ecuatorianos en el transcurso del siglo XX.....	39
2.1. El Concierto .....	39
2.2. La Sinfonía .....	40
2.3. La Sonata .....	41
2.4. La Obertura .....	41
2.5. La Suite .....	42
2.6. La Música vocal .....	43
Capítulo 3 .....	45
3. Ritmos mestizos ecuatorianos utilizados en el contexto de la composición de música académica .....	45
3.1. El <i>Pasillo</i> .....	45



3.2.	El <i>Albazo</i> .....	45
3.3.	El <i>Capishca</i> .....	46
3.4.	El <i>Fox incaico</i> .....	46
3.5.	La <i>Tonada</i> .....	47
3.6.	La <i>Bomba</i> .....	47
3.7.	El <i>Pasacalle</i> .....	47
3.8.	El <i>Yaraví</i> .....	48
3.9.	El <i>Sanjuanito</i> .....	48
3.10.	El <i>Danzante</i> .....	49
3.11.	El <i>Yumbo</i> .....	49
Capítulo 4	.....	50
4.	Guía didáctica de recursos musicales compositivos utilizados en obras de compositores ecuatorianos aplicables a la enseñanza de la composición.....	50
4.1.	Armonía.....	50
4.1.1.	Cadencias. ....	50
4.1.2.	Cadencia Auténtica Perfecta.....	51
4.1.3.	Cadencia Auténtica Imperfecta.....	55
4.1.4.	Cadencia Plagal .....	57
4.1.5.	Cadencia Rota .....	58
4.1.6.	Semicadencia .....	59
	Actividad A. Uso de cadencias dentro del estilo Nacional.....	61
	Descripción:.....	61
4.1.7.	Dominantes Secundarias.....	64
	Actividad B. Uso de Dominantes Secundarias dentro del estilo Nacional.....	66
4.1.8.	Modulación .....	68
4.1.9.	Modulación a tonalidades vecinas.....	68
4.1.10.	Modulación modal .....	70
	Actividad C. Uso del recurso Modulación en el ejercicio compositivo. ....	72
4.2.	Contrapunto.....	75
4.2.1.	El Canon .....	75
4.2.2.	Fuga.....	76
	Actividad D. Uso elementos contrapuntísticos en el ejercicio compositivo. ....	78
4.3	Sintaxis musical .....	81
4.3.1.	Motivo.....	81
4.3.2.	Semifrase.....	83



4.3.3.	La Frase .....	83
4.3.4.	El Periodo .....	84
	Actividad E. Uso del recurso Sintaxis Musical en el ejercicio compositivo. ....	85
4.4.	Principios de dodecafonía.....	89
	Actividad F. Uso del recurso “Escritura Dodecafónica” .....	94
4.5.	Técnicas de desarrollo motivico.....	96
4.5.3.	Imitación .....	96
4.5.4.	Transposición .....	97
4.5.5.	Progresión .....	99
4.5.6.	Inversión Melódica.....	99
4.5.7.	Retrogradación.....	101
4.5.8.	Retrogradación Invertida .....	102
4.5.9.	Aumentación y Disminución .....	102
4.5.10.	Permutación.....	103
4.5.11.	Contracción y Expansión .....	104
4.5.12.	Interpolación y Omisión .....	105
4.5.13.	Fragmentación .....	106
	Actividad G. Uso de las técnicas del desarrollo motivico. ....	107
4.6.	Clasificación de la frase musical según su comienzo .....	109
4.6.1.	Tético.....	109
4.6.2.	Anacrúsico.....	109
4.6.3.	Acéfalo .....	110
	Actividad H. Desarrollo de abordaje compositivo con manejo de la clasificación de la frase musical, según su comienzo.....	111
4.7.	Escalas Pentatónicas .....	113
4.7.1.	Escala Pentafónica Mayor.....	113
4.7.2.	Escala Pentafónica Menor.....	113
4.7.3.	Escala Pentafónica Neutra .....	114
	Actividad I. Abordaje compositivo a través del uso de Escalas Pentatónicas.....	117
4.8.	Ornamentos Musicales .....	119
4.8.1.	Notas de Paso.....	119
4.8.2.	Anticipación .....	120
4.8.3.	Retardo.....	121
4.8.4.	Apoyatura.....	121
4.8.5.	Escapatoria.....	122



4.8.6. Bordadura .....	122
Actividad J. Uso de ornamentos musicales en el abordaje compositivo. ....	124
Conclusiones y Recomendaciones .....	126
Referencias bibliográficas .....	128
Anexos.....	132



## Índice de gráficos

Gráfico 1. Fórmula rítmica del Pasillo.....	45
Gráfico 2. Fórmula rítmica de la Tonada.....	45
Gráfico 3. Fórmula rítmica del Capishca.....	46
Gráfico 4. Fórmula rítmica del Fox Incaico.....	46
Gráfico 5. Fórmula rítmica de la Tonada.....	47
Gráfico 6. Fórmula rítmica de la Bomba.....	47
Gráfico 7. Fórmula rítmica del Pasacalle.....	48
Gráfico 8. Fórmula rítmica del Yaraví.....	48
Gráfico 9. Fórmula rítmica del Sanjuanito.....	49
Gráfico 10. Fórmula rítmica del Danzante.....	49
Gráfico 11. Fórmula rítmica del Yumbo.....	49
Gráfico 12. Resolución obligada del tritono.....	52
Gráfico 13. Acorde en estado fundamental.....	52
Gráfico 14. Ejemplo de cadencia perfecta.....	53
Gráfico 15. Ejemplo de cadencia perfecta tomado del Sanjuanito “Chaquíñan” del compositor Corsino Durán.....	54
Gráfico 16. Ejemplo de cadencia perfecta tomado del Pasillo “Tu y Yo” del compositor Francisco Paredes Herrera.....	54
Gráfico 17. Tríada en estado fundamental y sus respectivas inversiones.....	55
Gráfico 18. Ejemplo de la fundamental en la parte intermedia e inferior del acorde.....	55
Gráfico 19. Ejemplo de acordes de la cadencia en inversión.....	55
Gráfico 20. Ejemplo de cadencia imperfecta tomado del Pasillo “Despedida” de Gerardo Guevara.....	56
Gráfico 21. Ejemplo de cadencia imperfecta tomado de la obra "María entre las olas" del compositor Luis Pauta Rodríguez.....	56
Gráfico 22. Cadencia Plagal.....	57
Gráfico 23. Ejemplo de cadencia plagal tomado del Pasillo “Al besar de un pétalo” del compositor Marco Tulio Hidrobo.....	57
Gráfico 24. Ejemplo de cadencia plagal tomado del yumbo "Apamuy Shungo" del compositor Gerardo Guevara Viteri.....	58
Gráfico 25. Cadencia rota.....	58





Gráfico 26. Ejemplo de cadencia rota tomado de la Romanza Ecuatoriana "Añoranzas" del compositor Corsino Durán.....	59
Gráfico 27. Ejemplo de cadencia rota tomado del Pasillo "Pasional" del compositor Enrique Espín Yépez. ....	59
Gráfico 28. Semicadencia. ....	59
Gráfico 29. Ejemplo de semicadencia tomado del Pasillo "Confesión" del compositor Enrique Espín Yépez. ....	60
Gráfico 30. Dominantes secundarias aplicadas a una progresión armónica. ....	64
Gráfico 31. Ejemplo de dominante secundaria tomado del pasillo "Al oído" del compositor Carlos Guerra Paredes.....	64
Gráfico 32. Ejemplo de dominante secundaria tomado de la obra "Albazo" del compositor Leonardo Cárdenas Palacios. ....	65
Gráfico 33. Ejemplo de semicadencia tomado del Pasillo "La Oración del Olvido" del compositor Carlos Solís Moran. ....	65
Gráfico 34. Patrón armónico utilizado en la música ecuatoriana. ....	68
Gráfico 35. Notas comunes entre la relativa mayor y menor. ....	68
Gráfico 36: Ejemplo de modulación a tono vecino tomado del Sanjuanito "Pobre Corazón" del compositor Carlos Garzón Ubidia.....	69
Gráfico 37. Ejemplo de modulación a tono vecino tomado del Pasacalle "Chola Cuencana" del compositor Rafael Carpio. ....	69
Gráfico 38. Ejemplo de modulación a tono vecino tomado del Capishca "Por eso te quiero Cuenca" del compositor Carlos Ortiz Cobos. ....	70
Gráfico 39. Modo mayor y menor comparten la misma tónica. ....	70
Gráfico 40. Ejemplo de modulación modal tomado del Pasillo "Beatriz" del compositor Carlos Bonilla Chávez. ....	71
Gráfico 41. Repetición exacta de la melodía en diferente lapso.....	75
Gráfico 42. Ejemplo de canon tomado de la Segunda Suite Sinfónica del compositor Corsino Durán.....	76
Gráfico 43. Ejemplo de fuga tomado de la Segunda Suite Ecuatoriana del compositor Corsino Durán.....	77
Gráfico 44. Ejemplo de motivo tomado de la obra "Aldita" del compositor Luis Humberto Salgado.....	81



Gráfico 45. Extracción rítmica del motivo de la obra "Aldita" del compositor Luis Humberto Salgado.....	81
Gráfico 46. Fragmento de la obra "Aldita" del compositor Luis Humberto Salgado.....	82
Gráfico 47. Ejemplo de motivo tomado de la obra "Yumbo" del compositor Leonardo Cárdenas Palacios. ....	82
Gráfico 48. Extracción rítmica del motivo de la obra "Yumbo" del compositor Leonardo Cárdenas Palacios. ....	82
Gráfico 49. Fragmento de la obra Yumbo del compositor Leonardo Cárdenas Palacios.....	83
Gráfico 50: Ejemplo de semifrase tomado del Pasillo "El alma en los labios" del compositor Francisco Paredes Herrera. ....	83
Gráfico 51: Ejemplo de frase tomado del Pasillo "El alma en los labios" del compositor Francisco Paredes Herrera. ....	84
Gráfico 52. Ejemplo de periodo tomado del Pasillo "El alma en los labios" del compositor Francisco Paredes Herrera. ....	84
<i>Gráfico 53. Numeración de las notas en la escala cromática. ....</i>	<i>89</i>
Gráfico 54. P0 de la serie dodecafónica.....	90
Gráfico 55. Retrogradación de la serie dodecafónica. ....	90
Gráfico 56. Inversión de la serie dodecafónica.....	90
Gráfico 57. Inversión de la serie con cambios en el registro. ....	90
Gráfico 58. Retrogradación invertida de la serie dodecafónica. ....	91
Gráfico 59. Serie dodecafónica transportada 3 semitonos.....	91
Gráfico 60. Forma prima de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis Humberto Salgado. ....	92
Gráfico 61. Retrogradación de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista del compositor Luis Humberto Salgado. ....	92
Gráfico 62. Inversión de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis Humberto Salgado. ....	92
Gráfico 63. Retrogradación invertida de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis H. Salgado.....	92
Gráfico 64: Fragmento del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis Humberto Salgado. .	92
Gráfico 65. Fragmento del primer movimiento del primer cuarteto de cuerdas del compositor Gerardo Guevara Viteri.....	96



Gráfico 66. Ejemplo de imitación tomado del concierto para violín del compositor Jorge Oviedo Jaramillo.....	97
Gráfico 67. Extracto rítmico de un fragmento de la obra "Danza Ecuatoriana" del compositor Enrique Espín Yépez.....	97
Gráfico 68. Ejemplo de transposición diatónica tomada del Pasillo "El Espantapájaros" del compositor Gerardo Guevara.....	98
Gráfico 69. Ejemplo de transposición diatónica tomado del Pasillo "Danza Ecuatoriana" del compositor Enrique Espín Yépez.....	98
Gráfico 70. Ejemplo de transposición real tomado del Pasillo "Pasional" del compositor Enrique Espín Yépez.....	98
Gráfico 71. Ejemplo de transposición real tomado de la obra "Sanjuanito de mi pueblo" del compositor Gerardo Guevara.....	98
<i>Gráfico 72. Ejemplo de transposición real tomado del Albazo "Fiesta" del compositor Gerardo Guevara Viteri.....</i>	<i>99</i>
<i>Gráfico 73. Ejemplo de transposición real tomado del Pasillo "Danza Ecuatoriana" del compositor Enrique Espín Yépez.....</i>	<i>99</i>
<i>Gráfico 74. Ejemplo de Inversión tonal sobre un fragmento del "Zapateado ecuatoriano" del compositor Rafael Ramos.....</i>	<i>100</i>
<i>Gráfico 75. Comparación interválica de los intervalos al realizar una transposición tonal.....</i>	<i>100</i>
<i>Gráfico 76. Ejemplo de Inversión real sobre un fragmento de la obra "Zapateado ecuatoriano" del compositor Rafael Ramos.....</i>	<i>101</i>
<i>Gráfico 77. Original y retrógrado de un fragmento melódico.....</i>	<i>101</i>
<i>Gráfico 78. Retrógrado de un fragmento melódico.....</i>	<i>101</i>
<i>Gráfico 79. Original y retrogradación aplicada a un fragmento del Pasillo "Reír llorando" del compositor Carlos Amable Ortiz.....</i>	<i>102</i>
<i>Gráfico 80. Original y retrogradación invertida de un fragmento del Pasillo "Reír llorando" del compositor Carlos Amable Ortiz.....</i>	<i>102</i>
<i>Gráfico 81. Multiplicación y división del valor de las figuras musicales.....</i>	<i>103</i>
<i>Gráfico 82. Aumentación y disminución aplicado a la Tonada "Poncho verde" del compositor Carlos Armando Hidrobo.....</i>	<i>103</i>
<i>Gráfico 83. Ejemplo de aumentación tomado de la obra "La última oportunidad" de Pablo Velasco.....</i>	<i>103</i>



Gráfico 84. Ejemplo de disminución tomado de la obra "La última oportunidad" de Pablo Velasco. ....	103
Gráfico 85. Ejemplo de permutación tomado de la Suite Ecuatoriana #2 del compositor Segundo Luis Moreno. ....	104
Gráfico 86. Ejemplo de permutación tomado de la Suite Ecuatoriana #2 del compositor Segundo Luis Moreno. ....	104
Gráfico 87. Motivo extraído del tango "Arrabal Quiteño" del compositor Juan Pablo Sanz. ....	104
Gráfico 88. Ejemplo de expansión tomado del Pasillo "Quiteña ilusión" de la compositora Lidia Noboa Irigoyen. ....	105
Gráfico 89. Ejemplo de expansión tomado del Pasillo "Quiteña ilusión" de la compositora Lidia Noboa Irigoyen. ....	105
Gráfico 90. Ejemplo de interpolación tomado del Pasillo "Sé que me matas" del compositor Enrique Ibáñez Mora. ....	105
Gráfico 91. Ejemplo de omisión tomado del divertimiento para cuerdas #1 del compositor Gerardo Guevara Viteri. ....	106
Gráfico 92. Ejemplo de omisión tomado del Pasillo "Manabí" del compositor Francisco Paredes Herrera. ....	106
Gráfico 93. Ejemplo de fragmentación tomado del Pasillo "Reír llorando" del compositor Carlos Amable Ortiz. ....	106
Gráfico 94. Ejemplo de fragmentación tomado del Albazo "Solito" del compositor Enrique Espín Yépez. ....	106
Gráfico 95. Ejemplo de comienzo tético tomado del Pasillo "Almas Gemelas" del compositor Ángel Leónidas Araujo. ....	109
Gráfico 96. Ejemplo de comienzo tético tomado del Sanjuanito "Pobre corazón" del compositor Guillermo Garzón. ....	109
Gráfico 97. Ejemplo de comienzo anacrúsico tomado del Pasillo "Quiero verte Madre" del compositor Carlos Rubira Infante. ....	109
Gráfico 98. Ejemplo de comienzo anacrúsico tomado del Danzante "Vasija de barro" del compositor Luis Alberto Valencia. ....	110
Gráfico 99. Ejemplo de comienzo acéfalo tomado del Pasillo "Sobre las olas" del compositor Francisco Paredes Herrera. ....	110



Gráfico 100. Ejemplo de comienzo acéfalo tomado del Pasillo "Invernal" del compositor Nicasio Safadi. ....	110
Gráfico 101: Escala pentatónica mayor. ....	113
Gráfico 102. Escala pentatónica menor. ....	113
Gráfico 103. Escala pentatónica neutra. ....	114
Gráfico 104. Ejemplo de pentafonía menor tomado del Fox incaico "Vasija de Barro" de G. Benítez y L. A. Valencia. ....	114
Gráfico 105. Ejemplo de pentafonía menor tomado del Sanjuanito "Penas mías" del compositor Cristóbal Ojeda Dávila. ....	115
Gráfico 106. Ejemplo de pentafonía menor tomado de la obra "Sanjuanito de mi pueblo" del compositor Gerardo Guevara. ....	115
Gráfico 107. Ejemplo de pentafonía menor tomado del Yaraví "Tristes alegrías" del compositor Corsino Durán. ....	116
<i>Gráfico 108. Ejemplo de pentafonía menor tomado del Sanjuanito "Anacu ruju" de Corsino Durán. ....</i>	<i>116</i>
Gráfico 109. Notas de paso. ....	119
Gráfico 110. Notas. ....	119
Gráfico 111. Ejemplo de notas de paso tomado del Pasillo "Olvidemos el pasado" del compositor Abilio Bermúdez. ....	120
Gráfico 112. Ejemplo de nota de paso tomada del Pasillo "El verso imposible" del compositor Nicasio Safadi. ....	120
Gráfico 113. Ejemplo de anticipación tomado del Pasillo "Manabí" del compositor Francisco Paredes Herrera. ....	120
Gráfico 114. Ejemplo de retardo tomado del Pasillo "Manabí" del compositor Francisco Paredes Herrera. ....	121
Gráfico 115. Ejemplo de apoyatura tomado del Pasillo "Myosotis" del compositor Sixto María Durán. ....	121
Gráfico 116. Ejemplo de apoyatura tomado del Pasillo "El aguacate" del compositor César Guerrero. ....	121
Gráfico 117. Ejemplo de escapatoria tomado del Pasillo "La ventana del olvido" del compositor Guillermo Garzón. ....	122
Gráfico 118. Ejemplo de bordadura superior tomado del Sanjuanito "Penas mías del compositor Cristóbal Ojeda Dávila. ....	122



Gráfico 119. Ejemplo de bordadura inferior tomado del Pasillo "Sí, pero calla" del compositor Nicasio Safadi. .... 123

Gráfico 120. Ejemplo de lo que no es una bordadura. .... 123

Gráfico 121. Análisis del porqué no es una bordadura. .... 123



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Pablo Fernando Velasco Carvajal en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Guía didáctica de recursos compositivos utilizados en obras de música ecuatoriana aplicables a la enseñanza de la composición", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 16 de julio de 2021



---

Pablo Fernando Velasco Carvajal

C.I: 0103444238



## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Pablo Fernando Velasco Carvajal, autor del trabajo de titulación "Guía didáctica de recursos compositivos utilizados en obras de música ecuatoriana aplicables a la enseñanza de la composición", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 16 de julio de 2021

---

Pablo Fernando Velasco Carvajal

C.I: 0103444238





## **Dedicatoria**

Este trabajo está dedicado a mi familia y amigos, por ser las personas con las que puedo contar siempre.

## **Agradecimiento**

Agradezco a mi familia por su apoyo constante, sobre todo a Adrián y “Sebas” como parte fundamental en mi vida. Mi eterna gratitud a las personas que ayudaron a llevar adelante este trabajo y de manera muy especial a Santiago Vanegas, Jackeline Gutiérrez y Jorge Ortega, grandes amigos y compañeros de vida.



## Introducción

La creación musical es una actividad estrechamente vinculada a la pedagogía, para la que se requiere una amplia serie de conocimientos y técnicas que permitan canalizar de manera eficiente los recursos creativos del compositor. Muchos de estos recursos generalmente son adquiridos por los compositores de música popular de forma intuitiva, como resultado de las influencias musicales a las que el compositor se ha visto expuesto de manera consciente o inconsciente. En este sentido, podemos encontrar un gran número de compositores ecuatorianos cuyas creaciones se basan en ritmos mestizos, los mismos que son fruto de la influencia musical europea recibida desde la época de la colonia (Muñoz Sanz, 1938). Como consecuencia de la falta un sistema de un registro musical previo a la conquista y del influjo europeo al que se ve sometido pensamiento creativo de los compositores ecuatorianos a partir de la conquista y en la colonia, al momento son pocos los vestigios de la música indígena precolonial que han llegado hasta nuestros días, conservándose en notación musical solo música propia de la época colonial (Godoy Aguirre, 2012).

Hacia el siglo XIX, los compositores populares del Ecuador enfocaron sus habilidades creativas y compositivas en las estéticas sacras, cuyas ideas se alineaban al pensamiento religioso, sin embargo, poco a poco dicha tendencia creativa musical fue desarrollando otros contextos estéticos; por su parte, y a pesar de la tendencia, la música indígena se mantuvo siempre presente en esta ejercitación compositiva musical, dando como resultado un producto copioso en ritmos mestizos, dentro de los cuales podemos mencionar: el *pasacalle*, el *sanjuanito*, el *albazo*, el *capishca*, la *tonada*, el *pasillo*, el *fox incaico*, el *danzante*, entre otros (Godoy Aguirre, 2012).

Desde esos tiempos, una de las formas más comunes de composición consistía en generar, sobre los ritmos mestizos, una melodía que a menudo estaba basada en un texto a la



cual se complementaba de un acompañamiento armónico (Sandoval,2009). Esta manera de componer no implicaba recursos compositivos demasiado elaborados.

Esta manera de componer se mantuvo como la vigente hasta la formación del primer conservatorio, momento en el cual los primeros compositores escolásticos llevaron a la música “mestiza” ecuatoriana a un plano diferente dado que se introdujo el estudio los géneros y de técnicas musicales propios de música académica europea, como la armonía, el contrapunto, etcétera. Así, se produjo una reformulación del pensamiento musical ecuatoriano y de sus productos musicales (Guerrero Gutiérrez, 2005).

Sin embargo, y a pesar de que el primer conservatorio fue fundado en el año de 1900 y que se han formado varios músicos y compositores de gran importancia, no es hasta años recientes se implementa en el país una oferta académica artística seria y sistematizada, razón por la cual no resulta extraño que formación autodidacta sea común en la esfera compositiva (Guerrero Gutiérrez, 2005). En este mismo sentido, debemos anotar que, para difundir el producto de las actividades compositivas es necesario que los artistas creadores tengan acceso a agrupaciones musicales con la capacidad y la disponibilidad para ejecutar los nuevos aportes. Si bien es cierto que en la actualidad existe una mayor apertura por parte de las instituciones musicales para la ejecución de obras de compositores nacionales, aún es clara la preferencia por parte de músicos, directores y directivos, de incluir dentro de los repertorios obras pertenecientes al canon imperante dentro de la cultura occidental.

No se puede dejar de mencionar que, es innegable la trascendencia que algunos compositores ecuatorianos han alcanzado, como es el caso del compositor Luis Humberto Salgado [1903 – 1977], quien a pesar de que su formación como compositor fue realizada en el país y de manera autodidacta, cuenta con una gran variedad de obras de cámara, solistas, orquestales, entre otras; dentro de las cuales se exploran muchas técnicas compositivas comprendidas desde el tonalismo hasta técnicas más vanguardistas como el dodecafonismo,



microtonalismo, entre otras, demostrando además un gran dominio de los géneros musicales tanto clásicos como ecuatorianas (Aizaga, 2004). También es importante destacar el gran aporte de compositores como Corsino Durán, Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Gerardo Guevara, entre otros, y además, señalar que la enseñanza de la composición académica en el Ecuador pudiera haber estado sujeta a textos literarios que, si bien es cierto, podrían resultar muy valiosos, sin embargo estos están elaborados desde un contexto diferente al de la realidad musical ecuatoriana, puesto que estos generalmente fundamentan sus contenidos especialmente en la herencia musical europea como; un ejemplo de lo anterior se cita con:

- Arnold Schoenberg, en su libro *Fundamentos de la Composición Musical* basa sus contenidos principalmente en las sonatas para piano de Beethoven (Schoenberg, 1994).
- Vicent Persichetti, en su libro *Armonía del Siglo XX* describe contenidos procedentes de las obras de: Béla Bartók, Arthur Berger, Pierre Boulez, Alberto Ginastera, Paul Hindemith, entre otros (Persichetti, 1985).
- Samuel Adler, en su libro *El Estudio de la Orquestación* usa en sus ejemplos fragmentos de obras de Tchaikovsky, Bartók, Schubert, Gluck, Bruckner, etcétera (Adler, 2006).

Como se observa en los ejemplos anteriores, estos libros se basan de manera casi exclusiva en obras de compositores europeos y norteamericanos, siendo excepcional que se muestren piezas de autores latinoamericanos (principalmente Ginastera, Villa-Lobos y Chávez) y donde es absolutamente inexistente una representación ecuatoriana.

Tras una revisión extensa de la literatura musical, evidenciamos que aún son escasos los textos con función docente donde se recopilen extractos de obras ecuatorianas para ejemplificar contenidos de contrapunto, armonía, etcétera; los cuales resultan ser tópicos indispensables para la formación del músico profesional.



Con base en todo lo señalado anteriormente, el presente trabajo propone plantear una perspectiva de enseñanza de la técnica compositiva desde el enfoque contextual de la música ecuatoriana, tomando en cuenta además, el bagaje archivológico existente en el Ecuador, con una amplia catalogación de su producción musical; esta circunstancia académica permitirá recabar en una fuente rica en recursos compositivos que desde luego, ameritaría ser estudiados por las nuevas generaciones interesadas en el estudio de la composición musical, resultando necesaria una selección de obras originales de compositores ecuatorianos con relevante material compositivo utilizado, a través del cual, se realice un análisis integral formal, armónico, melódico, orquestal y contrapuntístico; este proceso concretará la síntesis de los recursos compositivos utilizados y posteriormente, enfocarlos en una propuesta de enseñanza pedagógica de la composición musical.

Es importante señalar que, la música mestiza ecuatoriana cuenta con características que marcan su identidad, esto se debe a la fusión entre los elementos musicales europeos y los de la música indígena. La parte europea se encuentra sobre todo en los relacionado con sistema tonal funcional, es decir, lo que abarca el ámbito de su desarrollo armónico, mientras que, elementos componentes de la música indígena, se lo pueden encontrar en el ámbito de su melodía que por lo general se percibe su base en la pentafonía indígena. Ahora bien, dentro de los aspectos de la rítmica en cambio, se puede apreciar el encuentro ambas culturas, razón por la cual existe una gran similitud entre los ritmos mestizados ecuatorianos con varios ritmos europeos. Todo lo anterior mencionado, infiere que la música ecuatoriana cuenta con características sonoras importantes que ameritan ser investigadas y aplicadas a la enseñanza de la composición musical.

La presente guía metodológica está elaborada con base en contenidos que se abordan en asignaturas contempladas en los diseños curriculares de las carreras ofertadas por el Conservatorio Superior “José María Rodríguez” de la ciudad de Cuenca, Ecuador, como son:



Armonía General, Formas Musicales y Contrapunto, fundamentando su propuesta en la recopilación de material bibliográfico que aborda el análisis de composición clásica. A partir de dicha propuesta, se exponen aspectos que abordan perspectivas analíticas de las mencionadas asignaturas sobre las obras de compositores ecuatorianos y sus ritmos tradicionales, con lo cual se pretende ofrecer una propuesta pedagógica que albergará orientaciones de enseñanza compositiva musical, permitiendo, además, contrastar la relevancia de la música nacional ecuatoriana frente a la música tradicional occidental.



## Justificación

El ejercicio de la composición constituye una disciplina fundamental del arte musical, con un importante desarrollo en los últimos años dentro de la Educación Musical en el Ecuador; este hecho supone la necesidad de atender rigurosamente espacios metodológicos y creativos que orienten de forma didáctica, propuestas que guíen la enseñanza de esta disciplina de manera formal, pues, si bien es cierto que en el campo compositivo existen valiosos tratados como: “*Fundamentos de la composición musical*”, de Arnold Schoenberg (Schoenberg, 1994); “*Tratado de composición musical*”, de Joaquín Turina (Turina, 1977); “*Composición Musical: Tratado de Contrapunto y Fuga*” de Juan Lleys (Lleys, 1850), por citar algunos; también lo es que, la práctica local de la composición, amerita una ordenanza que evoque las características propias de la escritura de los compositores ecuatorianos. Desde esta inferencia, se propone una guía que sustenta sus contenidos en obras de compositores ecuatorianos, con el fundamento y la necesidad de aplicar en la enseñanza de la composición académica en nuestro país, pedagogía que ha venido desarrollándose a partir de tópicos de un contexto histórico-cultural europeo en su gran parte.

A partir de lo anterior, y, considerando que ha transcurrido más de un siglo desde que se formalizó el estudio de la música académica en el país, además de que actualmente ya se dispone de un considerable número de obras creadas en el marco de nuestra realidad cultural ecuatoriana, se plantea que la presente guía didáctica se convierta en un aporte para la pedagogía y los ámbitos de la enseñanza compositiva, teniendo en consideración que hasta la fecha no existe un material orientativo que recopile y sistematice recursos compositivos orientados de una forma didáctica, por lo que con este trabajo se pretende marcar un punto de partida para la realización de futuras investigaciones sobre esta temática.



## **Objeto de estudio**

El objeto de estudio del presente trabajo se enfocará en el proceso enseñanza - aprendizaje del ejercicio compositivo.

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

Elaborar y brindar una guía didáctica que recopile los diversos recursos compositivos utilizados por compositores ecuatorianos en sus obras, además, mostrar la operatividad de su aplicación en el contexto del proceso de enseñanza-aprendizaje compositivo.

### **Objetivos específicos**

- Diagnosticar el proceso de enseñanza aprendizaje de la composición en Ecuador.
- Fundamentar teóricamente el proceso de enseñanza aprendizaje de la composición utilizando los recursos compositivos de los compositores ecuatorianos.
- Elaborar una guía didáctica utilizando los recursos compositivos de los compositores ecuatorianos para el proceso de enseñanza aprendizaje de la composición en el Ecuador.





## Capítulo 1

### 1. La composición académica en el Ecuador

#### 1.1. La creación del Conservatorio Nacional de Música

Antes de abordar el tema de la composición académica en el Ecuador, es necesario tener conocimiento de cuál fue el acontecimiento histórico que marcó el principio de la creación de obras musicales mediante la utilización de técnicas pertenecientes a la música clásica europea; este hecho referencial nos traslada al periodo presidencial de Gabriel García Moreno, presidente del Ecuador en dos periodos, el primero desde abril de 1861 hasta agosto de 1865, y el segundo desde agosto de 1869 hasta agosto de 1875, periodos en donde se presentaron cambios significativos en la educación como el apoyo a la música y a las bellas artes, creando para ello el *Protectorado de artes y oficios*, el *Conservatorio Nacional de Música* y la *Escuela de pintura y escultura* (Tobar Donoso, 1940).

La creación del Conservatorio de música se llevó a cabo en el año de 1870 bajo decreto ejecutivo dado el 28 de febrero de ese mismo año, en el marco del segundo periodo de gobierno del presidente García Moreno. El Conservatorio comenzó a funcionar el 3 de marzo para lo cual se contaba con una planta de maestros que fueron traídos desde Roma, para esto se nombró como primer director al músico francés Antonio Neumane, nacido en la ciudad de Córcega, que realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Milán en donde obtuvo el título de profesor de música. Cabe mencionar que Neumane es el creador de la música del *Himno Nacional del Ecuador*. El periodo de Antonio Neumane como director del Conservatorio fue muy corto debido a su fallecimiento en el año 1872, al año siguiente de asumir su cargo al frente de la institución.

Posterior a la muerte de Neumane, asumió el cargo de director Juan Agustín Guerrero, quien hasta entonces cumplía las funciones de subdirector y profesor de piano de dicha



institución. Guerrero asumió de manera interina la dirección hasta la llegada a la ciudad de Quito del maestro Francisco Rosa quien se desempeñaba como profesor del conservatorio de Milán.

García Moreno, poseedor de una gran sensibilidad hacia las artes, apoyó a este tipo de actividades, pero luego de su muerte ocurrida el 6 de agosto de 1865, el Conservatorio se introdujo en una etapa de crisis económica debido al recorte presupuestario desencadenados en la presidencia de Antonio Borrero, lo que obligó al cierre sus puertas, el cual duró 23 años hasta que en el gobierno del General Eloy Alfaro el Conservatorio fue refundado. Con este evento nace el subsistema de educación artística, cuyo objetivo era el de brindar una formación dirigida a este campo profesional. El primer director en la reapertura del Conservatorio de música fue el maestro Italiano Enrique Marconi, quien falleció en el año de 1903 sucediéndole el compositor italiano Domingo Brescia y luego Pedro Traversari (Walker, 2010).

## **1.2. La composición musical en la primera mitad del siglo XX**

A principios del siglo XX en el gobierno del presidente Eloy Alfaro, se reabrió el conservatorio de música fundado en primera instancia por el presidente García Moreno, el mismo que fue posteriormente clausurado por atravesar una serie de problemas económicos luego de asumir la presidencia el Sr. Antonio Borrero. En su reapertura el conservatorio contó con una planta de profesores en gran parte extranjeros, en su mayoría italianos, entre los que destaca el nombre de Domingo Brescia, quien llegó al Ecuador en el año de 1903 y un año después fue nombrado director del conservatorio de Quito, y al mismo tiempo se desarrolló como profesor en la cátedra de composición. Brescia destaca por ser el primer compositor europeo que incluyó en sus creaciones elementos nativos propios de los pueblos autóctonos del Ecuador, llegando a crear varias obras sinfónico-corales entre las que se destaca la *Sinfonía Ecuatoriana*. En el estreno de una de sus obras en el año de 1909, Segundo Luis Moreno que



fue discípulo de Brescia lo alaga y coloca a la obra de Brescia a la altura de la música nacional rusa de los cinco.

A partir de los aportes de Brescia, se percibió un desarrollo estético notable que llevó a la música indígena a un nivel académico destacado, demostrando que la música ecuatoriana representaría una fuente de recursos de la cual la composición académica puede hacer uso. Este personaje abandonó el país en el año de 1911 debido a una gran tensión política existente, la que desembocó en la renuncia del General Alfaro por causa de una revuelta popular. Cabe señalar que, dentro de los manuscritos del compositor Carlos Amable Ortíz, se referencia que durante el periodo que Brescia residió en el Ecuador, influyó de una manera significativa a sus estudiantes y sobre todo a Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala, los que ayudaron a desarrollar las pautas que potenciarían a los compositores nacionalistas en la primera mitad del siglo XX.

Otro músico y compositor italiano importante en la música académica del Ecuador fue Pedro Traversari, quien se integró al conservatorio nacional en el gobierno de Alfaro para la conformación de la planta de profesores. Traversari formó parte de la primera generación de músicos nacionalistas del Ecuador y fue poseedor de una gran cantidad de obras enmarcadas dentro de lo académico por las técnicas compositivas utilizadas, pero su creación se basó en la música indígena no solo del Ecuador sino de otras partes de Sudamérica como Chile y Perú. Entre sus obras se encuentran: 22 danzas de música indígena, Aires chilenos antiguos, Romances y cantos incaicos, una colección de cantos escolares *Canto a Bolívar*, *Himno pentafónico de la raza indígena*, *Himno del 24 de mayo*, *Cumandá o La virgen de las selvas*, *La profecía de Huiracocha*, *Kizkiz o El último exponente del alma incaica*, *Los hijos del Sol*, *La Araucana*, *Poema de la raza vencida*, entre otros. También fue autor de varias obras de literatura musical como: *Tratado Práctico de Teoría General de la Música*, *Método Ilustrado de Caligrafía Musical*, *Sinopsis de las Relaciones de la Escala General Temperada*, *Historia*



*General Ilustrada de la Música Indígena y Popular de los Países Americanos, La Arqueología Americana en la Civilización Moderna, Tratado de Musicología, Tratado de Folklore Ecuatoriano* (Avilés Pino, 2014).

En el año de 1911 luego de la partida de Domingo Brescia, toma la dirección del conservatorio Sixto María Durán, ilustre músico y compositor quien se haría cargo del conservatorio en tres ocasiones. A Durán se lo ubica como uno de los precursores del nacionalismo musical ecuatoriano que llevaría a la música indígena a un nivel académico. Este personaje guardaba un gran respeto tanto por la música popular como por la música académica, ya que consideraba que ambos géneros son dignos de admiración y respeto; la música popular poseedora de belleza en su simplicidad y la música académica muy grandiosa y sabia.

Durán buscó en su obra indigenista hacer un planteamiento sonoro en el que se conjugara el sonido de los instrumentos ancestrales (de la flauta de caña o el rondador), con la pentafonía andina expresada en el sanjuanito o el yaraví. Es muy probable que a través de estos géneros se propusiera crear un modelo que resumiera lo ecuatoriano en la música académica; el sanjuanito y el yaraví vendrían a ser la denominada nacionalidad de la música ecuatoriana, con cuyas esencias quizá quería dotar de un sello particular a la música académica ecuatoriana. Durán consideraba al sanjuanito y al yaraví géneros muy importantes por la riqueza que estos poseían en cuanto a pentafonía se refiere, y buscó una sonoridad en base a la utilización de instrumentos indígenas como la flauta de caña y el rondador, y de esta manera conseguir un color propio que identifique a la denominada música académica ecuatoriana (Guerrero, 2013).

De la escuela compositiva de Brescia podemos nombrar a uno de sus discípulos más destacados como es Francisco Salgado Ayala, que a más de compositor fue un notable intérprete del piano. Salgado Ayala muy conocido y admirado en la sociedad quiteña debido a que obtuvo fama al desenvolverse como maestro de capilla, es allí cuando podemos apreciar algunas de sus composiciones anteriores a sus estudios con Domingo Brescia. Recién en el año



de 1905, cuando ya contaba con más de veinte años, Salgado se matricula en el conservatorio refundado por Eloy Alfaro, en donde tuvo como profesor al Italiano Domingo Brescia del cual fue muy influenciado. Sus primeras composiciones académicas tuvieron que ver directamente con la tradición europea, esto se debe a que compuso numerosas obras como valeses, romanzas, minuetos y polonesas; pero paralelamente también comenzó a incursionar en géneros ecuatorianos como aires típicos, pasillos, sanjuanitos y yaravíes. Posteriormente compuso una sinfonía con motivo de conmemorar el primer centenario de la batalla del Pichincha, la misma que la interpretó la banda del Regimiento de Artillería Bolívar que ese entonces estaba bajo su dirección. En 1931 dirigió la Orquesta de la Compañía Nacional de Opera, en 1937 fue electo director del Conservatorio Nacional; cargo que lo desempeñó por un tiempo aproximado de 2 años, luego de esto se vio obligado a renunciar debido a que el alumnado no se acostumbró a la rigidez de los métodos que acostumbraba hacer uso. Su producción fue extensa y variada, la cual fue ordenada y corregida haciendo uso del tiempo libre que tenía luego de jubilarse (Guerrero Gutiérrez, 2005).

No se puede dejar al margen a Segundo Luis Moreno, originario de Cotacachi; también discípulo del Italiano Brescia, quien se trasladó hacia Quito en el año de 1905 para realizar sus estudios en el Conservatorio Nacional. Este personaje se destacó tanto por su obra compositiva como por su faceta de investigador. Sus composiciones por lo general se basaban en manifestaciones populares e indígenas de la música ecuatoriana, que los expresó mediante la utilización de la orquestación europea. Entre su obra compositiva destacan: *Suite Ecuatoriana*, basada en una plegaria religiosa indígena y el último en yaraví. La elegía orquestal *Perdón*, está basada en un canto religioso y varias colecciones de danzas populares. A esto se suma un gran número de obras fruto de su faceta como investigador (Guerrero Gutiérrez, 2005).

También en la historia de la composición del Ecuador podemos encontrar el nombre de Alberto Moreno, quien incursionó en el campo de la composición desde cuando era niño. Entre



sus composiciones tenemos las siguientes: Texto y música para el cuadro escénico *Ofrenda a las Flores*; Los cuadros bíblicos *Ruth y María Magdalena, La Minga, Escena Campestre*. También escribió tres ballets, himnos, romanzas, nocturnos, serenatas, barcarolas, rondeñas y otras piezas de danza. Compuso el drama lírico *Flor de Pichaví* (Guerrero Gutiérrez, 2005).

Un compositor clave en la composición académica ecuatoriana es el Maestro Luis Humberto Salgado, que a pesar de que murió en el año de 1977, se lo puede clasificar dentro de los compositores pertenecientes a la primera mitad del siglo XX, puesto que gran cantidad de su obra fue creada en este periodo. Por su gran importancia y su extensa obra compositiva lo veremos con detalle más adelante.

### **1.3. Nacionalismo musical y composición académica.**

Del libro *Música para todos: Una introducción al estudio de la música* de Manuel Castro Lobo, vale citar el siguiente concepto de nacionalismo “Se conoce como nacionalismo musical a aquella manifestación que se inicia en Europa en el cual los compositores utilizan como fuente de inspiración en sus obras, el folclor de sus respectivos países o regiones” (Castro Lobo, 2003). Si bien es cierto que el nacionalismo tiene como fuente de recursos a la música popular de un país, también lo es que, el nacionalismo está sustentada teóricamente desde un contexto europeo, modelo actualmente implementado principalmente en los conservatorios. En América Latina el nacionalismo empieza en la medida en que la influencia de la tradición de la música académica europea llega a esta región, ya sea por la visita de músicos europeos o por el viaje de músicos latinoamericanos a Europa con objetivos de la realización de sus estudios musicales. A partir de este hecho, se observa la valoración de las expresiones musicales populares. Los compositores que se forjan dentro de este tipo de formación, propenden a la generación de otra visión para la creación musical, visión relacionada directamente con la forma europea de componer.



En el Ecuador hasta la segunda mitad del siglo XIX la tendencia compositiva era de imitar géneros europeos como *valeses*, *mazurkas*, *pasodobles*, entre otros; géneros que no mantenían una relación estrecha con el sentir nacional. Ahora, dentro de la realidad ecuatoriana podemos encontrar mucha variedad de géneros musicales tales como: El *yaraví*, el *sanjuanito*, el *albazo*, la *tonada*, el *aire típico*, el *pasillo*, entre otros. El nacionalismo en el Ecuador prácticamente tiene su origen en la primera década del siglo XX, cuanto después de la reapertura del Conservatorio Nacional de Música, se empieza a incursionar en estos ritmos. Mucho tiene que ver la llegada de profesores europeos especialmente de Italia, quienes llevaron a la música popular del Ecuador a un nivel diferente al utilizar tanto la orquestación como las técnicas compositivas propias de la música académica europea. Como producto de la creación del Conservatorio Nacional de Música se encuentra la primera generación de compositores nacionalistas en las que destacan varios nombres como: Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado Ayala, Pedro Traversari y Ángel Honorio Jiménez que llevaron a la música autóctona a un plano sinfónico (Mullo Sandoval, 2009)

Luego de esta generación surgen nuevos compositores con propuestas vanguardistas en donde el nacionalismo toma otros rumbos. Se empiezan a utilizar nuevas formas de composición como el dodecafonismo, música aleatoria, música atonal, serialismo, microtonalismo entre otros, destacándose nombres de compositores como Mesías Maiguashca, Luis Humberto Salgado, Arturo Rodas, Juan Campoverde, Gerardo Guevara, entre otros.

#### **1.4. Importancia de la obra de Luis Humberto Salgado**

El compositor y músico Luis Humberto Salgado fue hijo del destacado compositor Francisco Salgado Ayala. Luis Humberto es considerado por muchos el compositor académico más importante del Ecuador. Empezó su preparación musical muy pequeño con su padre, pero luego se matriculó en el conservatorio de música, lugar en donde realizó sus estudios



especializándose en el piano, brindando un recital en el año de 1928 con motivo de su graduación.

La obra de Salgado marca un antes y un después en la forma de hacer música nacionalista, esto se debe a que su creación musical abarca un amplio espectro de estilos compositivos en donde se puede apreciar obras de corte dodecafónico, microtonal, neoclásico, atonal, electrónica y aleatoria; a esto se suma el gran conocimiento que poseía de la música indígena ecuatoriana, lo que le permitió trasladar la música autóctona del Ecuador a un nivel técnico diferente. Una característica importante de Salgado es que siempre trataba de mantenerse actualizado en lo referente a tendencias compositivas, esto lo lograba gracias al apoyo de su hermano que por su carrera diplomática viajaba a menudo y en cada uno de sus viajes le enviaba libros y grabaciones de música contemporánea. Salgado tenía una forma muy peculiar de componer y hacer nacionalismo, generalmente realizaba viajes constantes al campo, lugar en donde recolectaba melodías vernáculas con el fin de incluirlas en sus obras (Wong Cruz, 2004). Entre sus principales obras tenemos:

- La *Suite Atahualpa* que fue su primera gran obra compuesta en su juventud en el año de 1933, esta obra se la estrenó en la ciudad de Washington en el año de 1940, y consta de tres movimientos, la obertura anuncia las Visiones Proféticas de Viracocha. El segundo movimiento es la Fiesta del Sol y el tercero La Tragedia en Cajamarca.
- La *Suite Fiesta de Hábeas Corpus* en la aldea, obra con la que ganó el Concurso de Composición organizado por la Sociedad de Música de Cámara de Buenos Aires en el año de 1941.
- *Consagración de las Vírgenes del Sol*, concierto para piano, en el año de 1942.
- Opera *Cumandá* (1943-1954).
- *Suite Coreográfica* (1944-1946).





- *Fantasía Andina* (1945-1949).
- *Estampas Serraniegas* (1947).
- *Mosaico de Aires Nativos* (1947).
- La Ópera *Eunice* (1956-1957).
- *Sanjuanito futurista* para piano.
- *Fantasía* para dos pianos (1948), con esto obtuvo el Primer Premio del Concurso de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- *Poema Sinfónico* con motivo del terremoto de Ambato (1949).
- En 1952 editó *Música Vernácula Ecuatoriana*, micro estudio en 16 páginas donde expuso sus postulados teóricos sobre la evolución y el nacionalismo musical en el Ecuador.
- *Tercera Sinfonía* en estilo rococó (1954).
- *Seis Fases Rapsódicas* (1957).
- *Sexta Sinfonía* para cuerdas, timbales y quadrivium (1968).
- *Séptima Sinfonía* en homenaje al bicentenario del nacimiento de Beethoven (1970).
- *Octava Sinfonía* (1972).
- *Sinfonía Sintética No.2* (1975).

La creación compositiva de Luis Humberto Salgado es muy amplia, su catálogo consta de: 8 Sinfonías, 4 Operas, 7 Conciertos y 3 Operetas, entre otros. Dentro de la música popular destacan los pasacalles El Estudiante provinciano, Quiteño de Quito, el Farrista Quiteño, Mi cielo Andino. Falleció en el año de 1977.

### **1.5. La composición musical en la segunda mitad del siglo XX**

En la segunda mitad del siglo XX encontramos una serie de compositores, algunos de ellos con su formación musical en el extranjero y otros realizados en el interior del país, de los cuales muchas veces esta formación era de manera autodidacta.



Un compositor muy importante que destaca en la segunda mitad del siglo XX es Gerardo Guevara Viteri, con formación musical realizada en Francia, quien además de compositor también se formó como director de orquesta, coros y pianista. Su estadía en Francia por 12 años le permitió familiarizarse con la música europea, lo que se refleja claramente en su creación musical, aquí se puede apreciar la música popular ecuatoriana conjugada con elementos de la música europea. Son varios los géneros musicales ecuatorianos que Guevara ha utilizado para sus obras, tales como el *pasillo*, el *sanjuanito*, el *danzante*, el *yaraví*, la *tonada*, entre otros. En la actualidad su música forma parte del repertorio de muchos instrumentistas y agrupaciones de música académica (Guerrero Gutierrez, 2002).

Otro compositor muy importante en la segunda mitad del siglo XX es Mesías Maiguashca quien se caracteriza por su incursión en la música contemporánea, que en busca de un horizonte musical más amplio tuvo que emigrar a Estados Unidos, Argentina y Alemania, para realizar estudios especializados en música. Maiguashca fue alumno de Luis Humberto Salgado, quien fue una gran influencia en su carrera como compositor. En su estadía en el extranjero se relacionó con varios iconos de la música contemporánea como: Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Alberto Ginastera, Ricardo Malipiero, Luigi Dallapiccola entre otros. Además, fue alumno de Stockhausen y tuvo la oportunidad de trabajar junto a él, lo que le marcó y le ayudó a definir su personalidad musical. Maiguashca se caracteriza por buscar sus propias sonoridades para sus obras, lo que le lleva a construir sus propias herramientas e instrumentos (Guerrero Gutiérrez, 2005).

La música de vanguardia también se hace presente con el compositor quiteño Arturo Rodas, quien luego de terminar sus estudios formales en el conservatorio, toma clases con Gerardo Guevara y luego con el compositor francés José Berghmans, con quién más adelante tendría la oportunidad de trabajar. Luego obtuvo una beca del gobierno francés y la UNESCO con la cual estudió composición en la *École Normale de Musique* de París. Además, en su



formación se ha relacionado con grandes compositores de la música vanguardista como: Mesías Maiguashca, Phil Wachsmann, Michèle Reverdy, Pierre Boulez, Gerard Grisey, Guy Reibel y Iannis Xenakis (Guerrero Gutiérrez, 2005).

En el Ecuador, también nos es posible encontrar compositores de música académica con una formación autodidacta como es el caso de Marcelo Ruano Guerrón nacido en la ciudad de Tulcán. Su composición se la puede situar bajo los cánones de la música contemporánea, ecuatoriana y latinoamericana. Sus composiciones cubren un gran espectro de formatos que van desde agrupaciones grandes como sinfónica, formatos de cámara hasta instrumentos solistas. Ruano, ha cumplido funciones en la docencia, dictando clases de composición en Quito, Cuenca y Costa Rica (Guerrero Gutiérrez, 2005).

#### **1.6. Enseñanza de elementos compositivos en las Asignaturas impartidas en el nivel tecnológico del Conservatorio Superior “José María Rodríguez”**

En el Conservatorio Superior “José María Rodríguez” existen algunas asignaturas en donde se abordan elementos muy necesarios para la elaboración de una composición musical los cuales se encuentran contemplados en la presente guía metodológica. A continuación, un cuadro de contenidos utilizados en la presente guía, extraídos de sílabos del Conservatorio Superior “José María Rodríguez”.

<b>Carrera</b>	<b>Ciclo</b>	<b>Asignatura</b>	<b>Contenidos de la asignatura que se abordan en la Guía Metodológica</b>
Instrumentista	Primero	Armonía	Cadencias. Tipos y funciones Conclusivas: - Auténtica perfecta e imperfecta - Plagal - Suspensivas: - Semicadencia Rota - La cadencia frigia
Instrumentista	Primero	Formas Musicales	- El Periodo Musical - El inciso - El motivo - El tema - La semifrase - La frase



			<ul style="list-style-type: none"><li>- El periodo</li><li>- Técnicas de desarrollo motivico</li></ul>
Instrumentista	Cuarto	Armonía	<ul style="list-style-type: none"><li>- Dominantes secundarias básicas</li><li>- Notas extrañas al acorde (el escape, la bordadura, la nota de paso, la nota pedal, la anticipación, la apoyatura)</li></ul>
Instrumentista	Quinto	Armonía	<ul style="list-style-type: none"><li>- Cadencia II-V-I</li><li>- Introducción a dominantes y subdominantes secundarias</li><li>- Acorde de la familia de dominante: dominantes secundarias</li><li>- Modulaciones frecuentes</li></ul>
Instrumentista	Sexto	Armonía	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escala pentáfona</li><li>- Dodecafonía</li></ul>

El compositor Arnold Schoenberg en su faceta de docente planteó un tratado de enseñanza de la composición titulado *Fundamentos de la Composición Musical*, en este libro Schoenberg contextualiza sus contenidos con una profundización en las sonatas de Beethoven, ya que creyó pertinente que estas obras constituirían una fuente de recursos compositivos dignas de ser analizadas y puestas al servicio de la enseñanza (Schoenberg, 1994). Este libro se enfoca básicamente en el estudio de la morfología, abordando contenidos referentes a la elaboración de temas y el abordaje de formas tanto pequeñas y grandes. Con esto Schoenberg quiso resolver varios problemas técnicos muy comunes en el campo de la composición musical.

A diferencia de lo planteado por Schoenberg, con la presente guía metodológica se pretende cubrir las necesidades cognitivas propuestas en las asignaturas técnicas mediante una contextualización enfocada a la música ecuatoriana, ya que los elementos que se pueden encontrar en el análisis de obras de compositores ecuatorianos constituyen una fuente de recursos que pudieran servir para de la enseñanza de la composición, lo que permitirá dar una visión adicional a los estudiantes además de proporcionar una visión que pueda equiparar la importancia de la música del Ecuador con la occidental. Los contenidos abordados corresponden a las asignaturas de Armonía, Contrapunto y Formas Musicales.



Esta guía metodológica aborda la enseñanza de elementos compositivos desde tres planos: la armonía, el contrapunto y las formas musicales, que son asignaturas que se dictan dentro de las asignaturas teóricas en el Conservatorio Superior “José María Rodríguez” y son útiles para iniciar al estudiante en la composición debido a que los contenidos son progresivos y de fácil comprensión. Estos 3 planos se los detalla a continuación.

La asignatura de Armonía General está compuesta por contenidos que son útiles no solo en el campo de la composición sino en la ejecución de cualquier instrumento, ya que la armonía es la clave para poder explicarnos el funcionamiento no solo del sistema tonal funcional, sino de otros sistemas que poseen unos mecanismos similares tales como el modalismo, la armonía mediante la formación de escalas sintéticas, pentafonía y hexafonía, círculo de terceras o segundas, entre otros. También nos ayudará a la comprensión de otras propuestas con funcionamiento diferente como es el caso puntual del dodecafonismo en donde se trata de poner fin a sistemas que poseen un nivel jerárquico en su sistema armónico.

Otra asignatura muy importante es el Contrapunto, con esta asignatura se pretende dotar a los estudiantes de estrategias que le permitan desde realizar un análisis, hasta la aplicación en la composición de pequeños fragmentos y la realización de arreglos musicales. Esta asignatura está estrechamente ligada a la Armonía, razón por la que no pueden ser abordadas de manera aislada ya que debe existir un equilibrio entre el movimiento de las voces y el sistema armónico.

La Forma Musical constituye también una asignatura muy importante debido a que aborda la estructura de la música. En esta asignatura no solo se pretende dotar a los estudiantes de materiales para poder realizar de manera acertada un análisis musical, sino también les imparte técnicas mediante las cuales los alumnos sean capaces de plantear y desarrollar ideas musicales de forma coherente mediante la utilización eficiente de técnicas de desarrollo



motívico que con un equilibrado con la parte emotiva se pueda llegar a la elaboración de obras musicales significativas.



## Capítulo 2

### 2. Formas musicales clásicas utilizadas por compositores ecuatorianos en el transcurso del siglo XX

#### 2.1. El Concierto

Es una forma musical compuesta por varios movimientos que consiste en la interacción entre uno o varios instrumentos con la orquesta. Se puede diferenciar dos tipos de concierto, el *concerto grosso* y el concierto clásico para solista. El *concerto grosso* es originario de la Italia barroca perteneciente al siglo XVII, requiriéndose para su ejecución que la orquesta este dividida en dos grupos: un *concertino* y el *tutti*. El *concertino* consiste en un grupo reducido de solistas, mientras que el *tutti* que consiste en una orquesta (Bas, 1947).

El concierto clásico se ubica en el siglo XVIII. Este, a diferencia del *concerto grosso*, tiene como característica que la parte protagónica está a cargo de un solista, por lo general único, que interactúa con toda la orquesta. En un principio, el instrumento preferido para los compositores era el violín, pero con el tiempo se fueron incluyendo a otros instrumentos como el piano, el clarinete, etcétera (Bas, 1947).

De lo revisado por el autor de este trabajo, esta forma musical dentro del contexto de la composición en el Ecuador no ha tenido mayor impacto, siendo escasos los compositores que han incursionado en este género. El compositor más relevante que dentro de su catálogo cuenta con un número considerable de conciertos es Luis Humberto Salgado, aunque en la actualidad encontramos compositores que también han incursionado sobre esta forma musical, como: Gerardo Guevara, Jorge Oviedo y Rafael Saula Sanango (Guerrero Gutiérrez, 2005).

A continuación, enumeramos los principales conciertos de compositores mencionados en el párrafo anterior del Ecuador:



Tabla 2. Conciertos escritos por compositores ecuatorianos.	
Compositor	Título
Luis Humberto Salgado	La consagración de las vírgenes del sol – concierto para piano y orquesta. Concierto fantasía en estilo nacional para piano y orquesta. Concierto para violín y orquesta en Mi mayor. Concierto para piano y obligado de arpa. Concierto para corno y orquesta. Concierto para violonchelo y orquesta. Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta.
Jorge Oviedo Jaramillo	Concierto para violín y orquesta. Concierto para piano y orquesta.
Rafael Saula Sanango	Concierto de violín, violín y piano <i>Promesas</i> . Concierto N.2 para 2 violines y orquesta <i>Madre del Rocío</i> .
Fuente: (Guerrero Gutiérrez, 2005).	

## 2.2. La Sinfonía

Es una forma musical originaria del siglo XVII creada para ser ejecutada por una orquesta y concebida desde la forma sonata, cuya evolución le ha permitido convertirse en un género orquestal muy relevante. Está conformada por 4 movimientos contrastantes entre sí (Dionisio, 1992).

Este género al igual que el concierto no ha ocupado un rol preponderante en el quehacer de los compositores ecuatorianos, siendo el compositor de mayor protagonismo en la creación de sinfonías el quiteño Luis Humberto Salgado. A continuación, listamos las sinfonías de este compositor (Wong Cruz, 2004).

- 1949. *Primera Sinfonía, Andina* en sol menor revisada en 1972 y rebautizada *Sinfonía de los Ritmos vernáculos*.
- 1953. *Segunda sinfonía, Sintética No.1*, en Re menor.
- 1955. *Tercera sinfonía, Sobre un tema Rococó A-D-H-G-E*, en Re mayor.
- 1957. *Cuarta sinfonía, Ecuatoriana* en Re mayor.
- 1958. *Quinta sinfonía, Neo-Romántica*.





- 1968. *Sexta sinfonía*, para cuerdas y timbales.
- 1970. *Séptima sinfonía*, dedicada a Beethoven, en Mi menor.
- 1972. *Octava sinfonía*, en Mi menor, dedicada al Sesquicentenario de la Batalla del Pichincha.
- 1977. *Novena sinfonía, Sintética N. 2*, en Re mayor.

### 2.3. La Sonata

Es una composición instrumental, que si bien se originó en la época barroca se desarrolló ampliamente en el periodo clásico y romántico. Se encuentra elaborada para ser ejecutada, generalmente, por uno o dos instrumentos y constituida por tres a cuatro movimientos. Existe una relación entre la sonata instrumental y otros géneros musicales, principalmente en cuanto a la estructura interna de su primer movimiento denominado *forma sonata*. Así tenemos que, por ejemplo, el concierto es básicamente una sonata para instrumento solista y la sinfonía una sonata escrita para orquesta (García del Busto, 2012).

El compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado es que más ha incursionado en este género teniendo dentro de su catálogo de obras 3 sonatas (Wong Cruz, 2004).

### 2.4. La Obertura

En su origen, la *Obertura* era un género musical que se debía a dos ideas básicas: a) la primera, que se trata de una pieza orquestal y b) la segunda, que tiene como objetivo el preceder a una obra de mayor magnitud. Así, una obertura en principio antecedió a una *Ópera*, *Ballet* u *Oratorio*, cumpliendo un papel introductorio, pero con el desarrollo de la historia, este género musical evolucionó para convertirse en una obra independiente, de un solo movimiento denominada *Obertura de concierto* (Zamacois, 1960). El compositor e historiador Segundo Luis Moreno cuenta en su catálogo de obras la obertura titulada *10 de Agosto*, compuesta en el año 1911. Otro compositor que cuenta en su catálogo de obras con una obertura es William



Panchi, cuya obertura se titula *Obertura Equinoccial*. También el compositor Leonardo Cárdenas compuso una obertura titulada *La llamada* (Guerrero Gutiérrez, 2005).

## 2.5. La Suite

Es una de las primeras formas musicales originarias de la Edad Media y consistía en el encadenamiento de varias danzas con ritmos distintos pero relacionadas por su tonalidad, pudiendo cambiar de modalidad. Tuvo su apogeo durante la etapa del barroco y, aunque en un principio el tipo de danzas que se incluían en este género era más o menos arbitrario (incluyéndose la *Alemanda*, el *Courante*, la *Zarabanda* y la *Giga*), con su evolución se convirtió en una recopilación de cualquier tipo de danzas (Dionisio, 1992).

Esta forma ha contado con cierta preferencia entre los compositores ecuatorianos, probablemente por su versatilidad y por su estructura, hecha a base de danzas, géneros por de más abundantes dentro de la música mestiza ecuatoriana (Guerrero Gutiérrez, 2005). Entre los compositores que han explotado este género tenemos a: Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado, Segundo Luis Moreno, Corsino Durán, Rafael Saula Sanango, entre otros.

A continuación, se detalla la obra dentro de este género de los compositores mencionados anteriormente.

Tabla 3. <i>Suites</i> escritas por compositores ecuatorianos.	
Compositor	Obra
Francisco Salgado	Suite <i>Cantos de mi tierra</i> .
Luis Humberto Salgado	Suite coreográfica (ballet). Suite Ecuatoriana.
Segundo Luis Moreno	Suite Ecuatoriana No. 1. Suite Ecuatoriana No. 2. Suite Ecuatoriana No. 3.
Rafael Saula Sanango	Suite Sinfónica <i>La Escaramuza</i>
Corsino Durán	Suite <i>Chirimía</i> . Primera suite sinfónica <i>Ritmos y melodías de mi tierra</i> . Segunda Suite Sinfónica.
Fuente: Tomado de Guerrero Gutierrez, 2002 y Guerrero Gutiérrez, 2005.	



## 2.6. La Música vocal

En esta sección nos referimos a las formas musicales compuestas para ser interpretadas con la voz humana, sea como solista o en un conjunto coral. Dentro de este grupo tenemos a: la *Ópera*, la *Opereta*, la *Cantata*, el *Réquiem*, la *Zarzuela*, el *Lied* y el *Oratorio* (Ingram Jaén, 2002).

A la *Ópera* se la conoce como una obra teatral, cantada y con acompañamiento orquestal. Aparece a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en Italia, desde donde se difunde posteriormente a toda Europa (Dionisio, 1992).

La *Opereta* se deriva de la ópera y hace su aparición en el siglo XIX como un género dramático musical satírica que consta de diálogos, tanto hablados como cantados, sobre una trama inimaginable y disparatada. Su decadencia se da en los años 20 del siglo XX (Dionisio, 1992).

El *Réquiem* es una misa fúnebre. Consta de: *Introito*, *Kyrie*, *Ofertorio* y *Comunión*, difiriendo de la misa común por la carencia de *Gloria* y el *Credo*. Desde el clasicismo varios compositores han escrito sobre esta forma destacando sobre todo Mozart (Dionisio, 1992).

Dentro de los autores ecuatorianos, es Luis Humberto Salgado quien cuenta con una representación destacada dentro de estos géneros vocales. A continuación, se enumeran algunas de las composiciones vocales de este compositor:

- Opereta. *Ensueño de amor*.
- Ópera. *Cumandá*.
- Cantata. *Amerindia*.
- Cantata. *Alma nativa*.
- Ópera. *Eunice*.
- Cantata. *Aidita*.



- Ópera. *El centurión*.
- *Misa Solemne* en Re mayor para coro y orquesta.
- *Misa Solemne* para coro y orquesta (4 movimientos).
- Ópera. *El Tribuno*.

### Capítulo 3

## 3. Ritmos mestizos ecuatorianos utilizados en el contexto de la composición de música académica

### 3.1. El *Pasillo*

Este género, según el cronista Alejandro Andrade Coello, surge en el Ecuador en la última parte del siglo durante el gobierno de Ignacio Veintimilla XIX. El *Pasillo* se deriva del vals europeo, más exactamente del vals austriaco. La palabra *Pasillo* según el musicólogo Guillermo Abadía, se deriva de la palabra paso, siendo el *Pasillo* un diminutivo de esta (Morales, 2014). El *Pasillo* nace como baile de salón, pero con el transcurso del tiempo ha ido sufriendo modificaciones que tienen mucho que ver con la ubicación geográfica a la que pertenecen sus compositores (Wong, 2012).

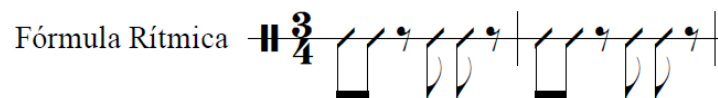


Gráfico 1. Fórmula rítmica del *Pasillo*.

### 3.2. El *Albazo*

El *Albazo* pertenece a la zona andina del Ecuador y tiene como antecesor al Yaraví. Su nombre puede derivarse del alba (amanecer), y se lo utiliza para anunciar las fiestas populares generalmente interpretada por las bandas de pueblo predominando en este tipo de composiciones el modo menor y escrita en un compás de 6/8. La tradición del *Albazo* se mantiene en las provincias de Chimborazo, Pichincha, Tungurahua (Guerrero Gutiérrez, 2002).

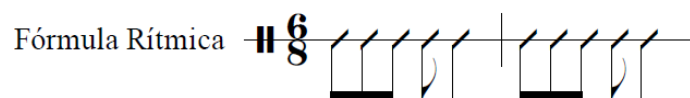


Gráfico 2. Fórmula rítmica de la *Tonada*.

### 3.3. El *Capishca*

Su nombre proviene del quichua *capina* que significa exprimir. El *Capishca* es un ritmo bailable de origen mestizo proveniente de la provincia de Chimborazo que, generalmente, está elaborada en tonalidad menor en compás de 6/8, teniendo una gran similitud con el *Albazo*. Este ritmo se le interpreta sobre todo en la provincia del Azuay, lugar de donde provienen *Capishcas* muy populares como *El baile del arroz quebrado* del compositor Luis Pauta Rodríguez que, según el compositor y pianista cuencano Rubén Mosquera Crespo, este es uno de los primeros *Capishcas* que se han compuesto. Otro *Capishca* muy popular es *Por eso te quiero Cuenca*, del compositor Carlos Ortiz Cobos. También es muy popular en la provincia de Chimborazo y otras provincias del centro del Ecuador (Godoy Aguirre, 2012). Este género posee algunas variantes rítmicas, siendo la más común es la siguiente:

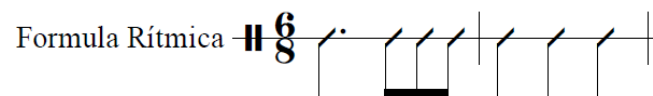


Gráfico 3. Fórmula rítmica del *Capishca*.

### 3.4. El *Fox incaico*

El *Fox incaico* es un ritmo mestizo de principios del siglo XX y tiene cierta relación con del *Fox-trot* norteamericano. Es un baile de ritmo cortado y alegre, originario de los Estados Unidos de América, y que estuvo de moda a principios del siglo XX. Este ritmo se caracteriza por ser lento con una melodía de carácter triste, compuesto en 2/4 o 4/4. En la segunda mitad del siglo XX tomó un color pentafónico que es el que en la actualidad identifica a este ritmo (Mullo Sandoval, 2009).

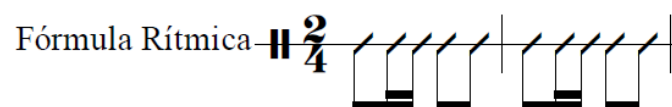


Gráfico 4. Fórmula rítmica del *Fox Incaico*.

### 3.5. La *Tonada*

Es un ritmo mestizo de carácter alegre que, por lo general, se encuentra en tonalidad menor y se escribe en un compás de 6/8. Tiene su origen en las tonadillas españolas con una gran similitud con la *Tonada chilena*, que a diferencia de la ecuatoriana se escribe en modo mayor. La *Tonada* podría tratarse de una variación del *Danzante* establecida por los mestizos según el compositor Gerardo Guevara, a diferencia de Luis Humberto Salgado que lo encuentra semejante al *Yaraví* (Chicaiza Iza, 2015).

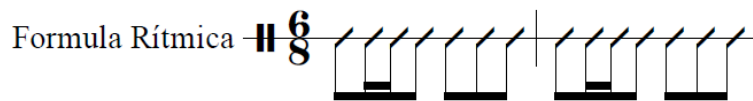


Gráfico 5. Fórmula rítmica de la *Tonada*.

### 3.6. La *Bomba*

Es un ritmo alegre afro-ecuatoriano propio de la provincia de Imbabura y más exactamente del Valle del Chota. Nace de los africanos que llegaron a este territorio en calidad de esclavos trayendo consigo toda su herencia musical que la plasmaron en sus instrumentos y en sus ritmos. En un principio, el baile que se ejecutaba con esta música era prohibido, por lo que tuvo que hacerse a escondidas, aunque en el siglo XIX la práctica se hizo pública. La *Bomba*, se ejecuta con un tambor construido de un tronco que a sus extremos se la cubre con cuero de chivo (Rosero,2019).



Gráfico 6. Fórmula rítmica de la *Bomba*.

### 3.7. El *Pasacalle*

El *Pasacalle* es una danza alegre con textos que cantan a las ciudades y provincias del Ecuador. Es común que todas las ciudades y provincias tengan un himno y un *Pasacalle* como música representativa de cada lugar. Este ritmo, por lo general, se encuentra escrito en un

compás de 2/4 y en una tonalidad menor. El nombre *Pasacalle* proviene de “pasar la calle” en relación a los músicos ambulantes que lo ejecutaban mientras pasaban por las calles interpretando este ritmo. El *Pasacalle* proviene del Pasodoble español, con el que tiene gran similitud, pero adaptado a las características de la música regional, obteniendo así su sonoridad característica (Guerrero Gutiérrez, 2005).



Gráfico 7. Fórmula rítmica del Pasacalle.

### 3.8. El Yaraví

El *Yaraví* es un ritmo mestizo que, tradicionalmente significa “el canto que habla de los muertos”, razón por la que tiene un carácter triste y melancólico. Se deriva del Yaraví incaico originario en el Perú, pero en nuestro país adquiere, como característica especial, la introducción al final de una fuga con ritmo de *Albazo* (D’Harcour, 1925).

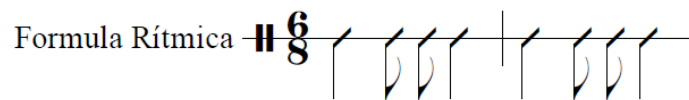


Gráfico 8. Fórmula rítmica del Yaraví.

### 3.9. El Sanjuanito

El *Sanjuanito* es un género alegre y originario de la provincia de Imbabura. Según Segundo Luis Moreno, su nombre se debe a que se danzaba el 24 de junio en los festejos del natalicio de San Juan Bautista. Se ejecuta durante las festividades mestizas e indígenas del Ecuador por lo que ha adquirido distintas connotaciones. Así, para el pueblo indígena significa unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra; en cambio que, para el mestizo es un ritmo que representa alegría e identidad nacional (Godoy Aguirre, 2012).



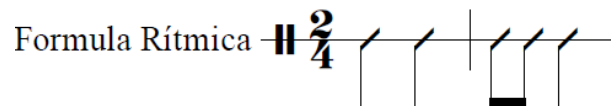


Gráfico 9. Fórmula rítmica del Sanjuanito.

### 3.10. El *Danzante*

El *Danzante* es un ritmo indígena y mestizo, escrito en compás de 6/8 en modo menor y de tempo lento, por lo que tiene un carácter triste. Su rítmica, al parecer se consolidó a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado, de acuerdo a los escritos realizados por Francisco Salgado Ayala y Luis Humberto Salgado, antes de esta época el *Danzante* consistía en un golpe corto seguido por uno largo, pero con el paso del tiempo, este se influenció con otros ritmos mestizos quedando constituido su rítmica por un golpe largo seguido de uno corto (Guerrero Gutiérrez, 2002).

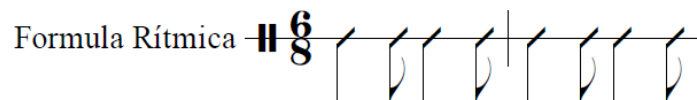


Gráfico 10. Fórmula rítmica del *Danzante*.

### 3.11. El *Yumbo*

Es un ritmo representativo de la región oriental, con origen prehispánico y, tradicionalmente, se lo interpreta con un tamborcillo y un pito. *Yumbo* significa “danzante disfrazado que baila en las fiestas” (Chicaiza Iza, 2015), aunque para otros el yumbo significa “brujo”. También se tiene conocimiento que existía en una etnia que habitó en el noroccidente de la provincia del Pichincha. Al igual que el *Danzante*, este ritmo ha sufrido transformaciones debido a las múltiples influencias recibidas por otros ritmos hasta llegar a ejecutarse como actualmente se hace, con un golpe corto junto a un golpe largo (Guerrero Gutiérrez, 2005).

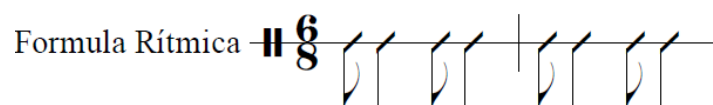


Gráfico 11. Fórmula rítmica del *Yumbo*.



## Capítulo 4

### 4. Guía didáctica de recursos musicales compositivos utilizados en obras de compositores ecuatorianos aplicables a la enseñanza de la composición.

Introducción.

El presente trabajo, inserta en su contenido la siguiente *Guía Didáctica con uso de Recursos Compositivo* diseñada por su autor, la cual, despliega una base teórica que revela el concepto necesario para la realización del conjunto de actividades prácticas que orientan al músico en formación, en la ejercitación de los abordajes compositivos en el marco del estilo Nacional. Cada concepto deviene en una actividad que expone un objetivo enfocado, y propone una orden lineal que solicita un desarrollo práctico.

La propuesta de esta guía, propende a la profundización de sus lineamientos que podrían desarrollarse en futuros trabajos de características similares.

#### 4.1. Armonía

##### 4.1.1. Cadencias.

Las cadencias en el campo de la armonía tonal funcional son el camino que nos permiten llegar hacia los puntos de reposo, las mismas que nos indican el final de una idea musical, llámese esta frase, periodo o simplemente el final de la obra. Para esto, existe un orden jerárquico en los acordes que se forman con cada uno de los grados de la escala tanto en el modo mayor como en el menor. En consecuencia, los acordes están divididos en grados primarios (que corresponden al IV, V y I) y los secundarios (los grados restantes). Cabe mencionar que en el jazz y la música popular el uso del segundo grado en lugar del cuarto es muy utilizado, al punto de pudiendo llegar a considerar al II como un grado principal.

La manera de la aplicación de este material pertenece al sistema denominado *tonal*, cuyo manejo en el Ecuador se inicia en la época de la colonia, a la vez que se dejó en plano



secundario, a las manifestaciones musicales indígenas. En sus inicios, el sistema tonal estaba estrechamente ligado a la música religiosa pero luego, en la época republicana podemos encontrar una extensa producción de música popular compuesta en base al sistema tonal funcional. Con la fundación del primer conservatorio de música en el gobierno del presidente García Moreno, la composición musical se amplió a otro contexto dado que este sistema estaba íntimamente relacionado con la producción de música académica (Godoy Aguirre, 2005).

La parte medular del sistema tonal funcional lo constituyen las distintas formas de cadencias que, en algunos tratados, se las clasifica en 3 tipos: a) la cadencia perfecta, b) la cadencia plagal y c) la cadencia rota. Otros tratados mencionan la cadencia adicional y la cadencia imperfecta que, si bien son muy similares, tienen algunas particularidades.

#### **4.1.2. Cadencia Auténtica Perfecta**

Es una fórmula que nos permite llegar a la tónica mediante el uso de la dominante. Cabe recalcar que la característica del acorde de dominante es el uso de la séptima menor que junto con la tercera del acorde forman un intervalo de quinta disminuida o cuarta aumentada, a este intervalo se lo conoce con el nombre de tritono, y tiene como característica principal la propiedad de ser armónicamente inestable, razón por lo que requiere ser resuelto (movimiento obligado de las voces). Generalmente su resolución se lo realiza hacia un intervalo de tercera o sexta. La tercera del acorde de dominante se la resuelve de forma ascendente hacia la fundamental del acorde de tónica y la séptima se la conduce en forma descendente hacia la tercera del acorde de tónica (Díaz González, 2002). En el gráfico 12, podemos observar la resolución de este intervalo tanto en el modo mayor como menor.

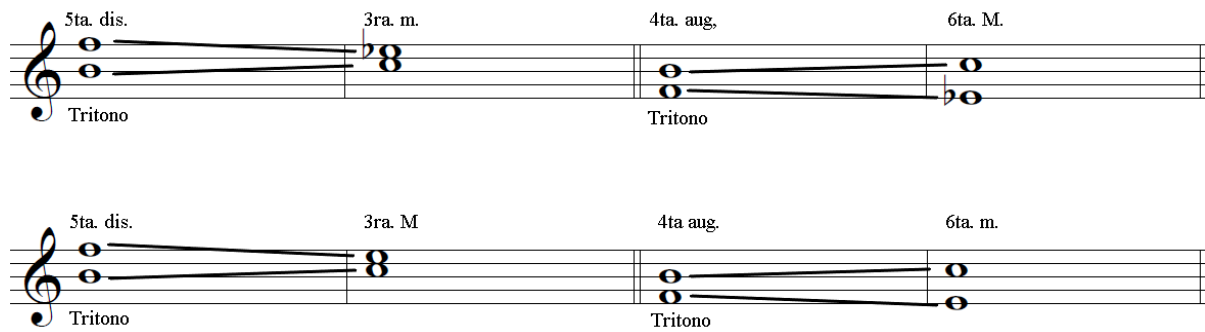


Gráfico 12. Resolución obligada del tritono

Esta resolución obligada del tritono se utiliza sobre todo en los enlaces de la armonía coral ya que, en el contexto instrumental y sobre todo en la música popular y el jazz, el manejo del tritono tiene una connotación diferente en el momento de realizar una continuidad armónica, teniendo un mayor peso sobre todo el enlace por medio de notas comunes.

La cadencia perfecta tiene como característica que tanto el acorde de dominante como el de tónica, deben encontrarse en estado fundamental; es decir, que la raíz o fundamental del acorde debe ubicarse en la parte inferior del acorde. En el gráfico 13, se indica la estructura de un acorde de tres voces (tríada) en estado fundamental.

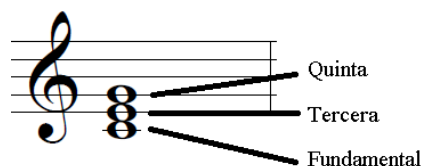
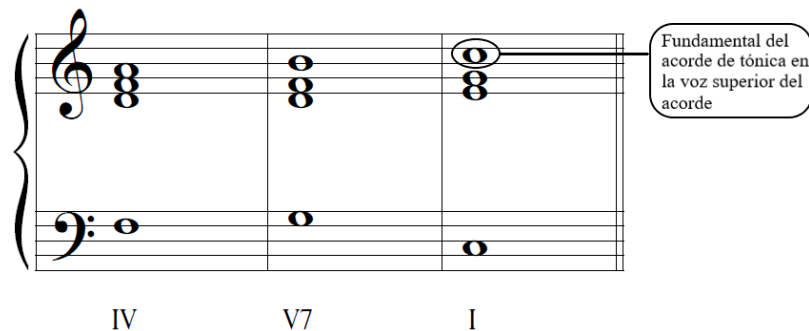


Gráfico 13. Acorde en estado fundamental.

Por otro lado, la cadencia auténtica perfecta consiste en la relación V-I; es decir, la tónica debe estar antecedida por el acorde de dominante. Por lo general, a esta forma cadencial se la concibe como IV-V-I pero, en ocasiones, se puede prescindir de la subdominante recayendo el protagonismo de esta cadencia en la relación V-I. Además, la cadencia auténtica perfecta tiene la característica de ser conclusiva; es decir, de causar una sensación de final, ya sea de un fragmento o de una obra completa. Otra condición que se debe cumplir para poder

considerar a una cadencia como auténtica perfecta es que todos los acordes que conforman esta cadencia tienen que encontrarse en estado fundamental, con la raíz del acorde de tónica debe estar ubicada en la parte superior del acorde (Díaz González, 2002). En el gráfico 14 se muestra la cadencia auténtica perfecta en la tonalidad de Do mayor, en donde están presentes todas las características antes indicadas.



Fundamental del acorde de tónica en la voz superior del acorde

Gráfico 14. Ejemplo de cadencia perfecta.

La utilización de esta cadencia perfecta e imperfecta con la ausencia de la subdominante (V-I) es muy común en la música nacional, esta sonoridad es muy característica de sus géneros, lo mismo que el estar marcados por progresiones armónicas predeterminadas por el mestizaje de la música europea y la indígena. La ausencia de la subdominante podría afectar la estructura de esta cadencia para ser reconocida como auténtica perfecta, pero existen otros factores que pueden pesar en el momento de denominar a esta cadencia como perfecta o imperfecta. Entre estos factores tenemos el hecho de que el acorde de dominante se presente en estado fundamental y que la voz de la tónica se encuentre en la parte superior en el acorde de tónica. A continuación, algunos ejemplos de géneros mestizos ecuatorianos en donde la dominante no se encuentra precedida por la subdominante sino por otros grados.

Ejemplo:

Gráfico 15. Ejemplo de cadencia perfecta tomado del Sanjuanito “Chaquiñan” del compositor Corsino Durán

Ahora, en el siguiente gráfico se presenta un fragmento que pertenece al pasillo *Tu y yo*, en donde podemos observar la presencia de la cadencia auténtica perfecta, con la particularidad de que la subdominante habitual (IV) es reemplazada por el segundo grado, recurso sonoro muy utilizado a partir del siglo XX en el jazz y géneros populares. Esta cadencia al escucharla podremos apreciar que su sonoridad es determinadamente conclusiva.

Ejemplo:

Gráfico 16. Ejemplo de cadencia perfecta tomado del Pasillo “Tu y Yo” del compositor Francisco Paredes

Herrera.

### 4.1.3. Cadencia Auténtica Imperfecta

Esta cadencia mantiene la misma estructura que la cadencia auténtica perfecta (V-I), pero con algunas características que marcan la diferencia:

- Uno de los acordes puede encontrarse en inversión (cuando en la voz inferior se encuentra la tercera, quinta u otra voz del acorde).



Gráfico 17. Triada en estado fundamental y sus respectivas inversiones.

- La fundamental del acorde de tónica no se encuentra por lo general en la parte aguda.

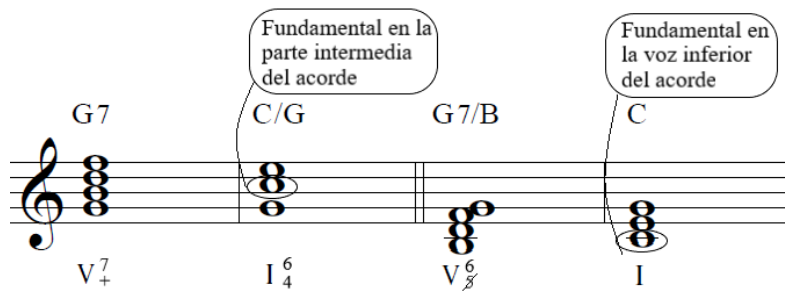


Gráfico 18. Ejemplo de la fundamental en la parte intermedia e inferior del acorde

- El acorde de dominante puede no estar antecedida por la subdominante.
- Alguno de sus acordes puede encontrarse en inversión.

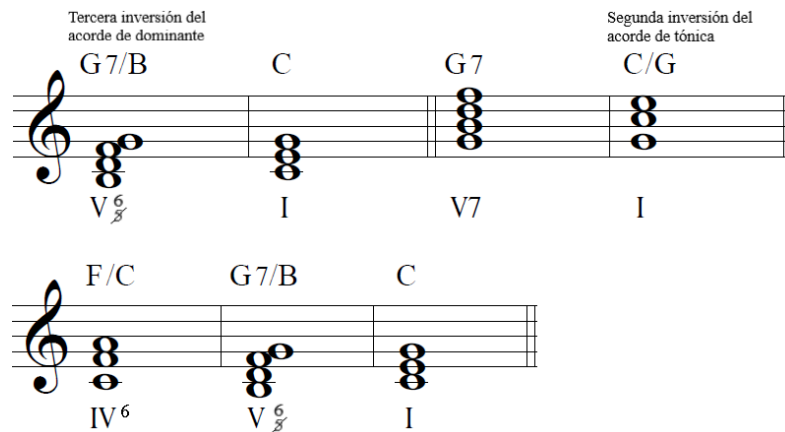


Gráfico 19. Ejemplo de acordes de la cadencia en inversión.

En los gráficos 20 y 21 se presenta una muestra de utilización de la cadencia imperfecta aplicado sobre obras ecuatorianas. En estos ejemplos podemos observar que, en el acorde de tónica, la fundamental no se encuentra en la parte superior, lo que afecta notablemente su sonoridad, quitándole su carácter conclusivo.

Ejemplo:

La quinta del acorde de tónica en la parte superior

La quinta del acorde de tónica en la parte superior

Gráfico 20. Ejemplo de cadencia imperfecta tomado del Pasillo "Despedida" de Gerardo Guevara.

La quinta del acorde de tónica en la parte superior

La quinta del acorde de tónica en la parte superior

Gráfico 21. Ejemplo de cadencia imperfecta tomado de la obra "María entre las olas" del compositor Luis

Pauta Rodríguez.



#### 4.1.4. Cadencia Plagal

Se caracteriza por la relación IV-I; es decir, la tónica va precedida por la subdominante, a diferencia de la cadencia auténtica perfecta e imperfecta donde el acorde de dominante precede a la tónica.

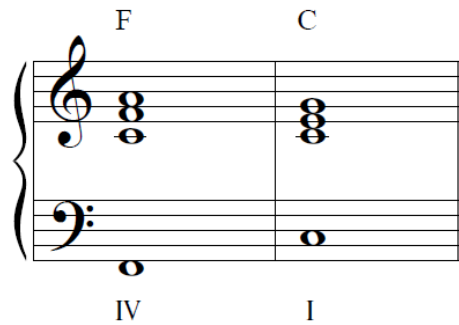


Gráfico 22. Cadencia Plagal.

El carácter que tiene esta cadencia puede ser conclusivo como suspensivo, dado que existen a pesar de su resolución hacia la tónica. Existen otros factores muy influyentes en la sonoridad, como se abordó en el estudio de la cadencia perfecta e imperfecta, en donde la distribución de las notas del acorde de primer grado puede influir en la sensación suspensiva como conclusiva.

Ejemplos:

The image shows two musical examples of plagal cadences. The first example is a piano piece in 3/4 time, key of D major. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Chords are labeled A7, D, and I. The second example is a piano accompaniment in 3/4 time, key of D major. The top staff is a treble clef with chords A7, G, D, and I. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Chords are labeled A7, G, D, and I.

Gráfico 23. Ejemplo de cadencia plagal tomado del Pasillo "Al besar de un pétalo" del compositor Marco

Tulio Hidrobo.

Gráfico 24. Ejemplo de cadencia plagal tomado del yumbo "Apmuy Shungo" del compositor Gerardo Guevara Viteri.

#### 4.1.5. Cadencia Rota

Es aquella cadencia en donde la tónica es reemplazada por otro acorde. Así, luego del V grado se produce un desvío hacia otro grado que no corresponde a un acorde principal, rompiendo de esta forma el movimiento lógico de la dominante, lo cual podría causar una reacción sorpresiva en el oyente. El movimiento que comúnmente se realiza en esta cadencia luego de la dominante es hacia el VI grado, aunque se puede dirigir a cualquier otro grado (Fradera, 2009)

Gráfico 25. Cadencia rota.

Ejemplos:

Gráfico 26. Ejemplo de cadencia rota tomado de la Romanza Ecuatoriana "Añoranzas" del compositor Corsino

Durán.

Gráfico 27. Ejemplo de cadencia rota tomado del Pasillo "Pasional" del compositor Enrique Espín Yépez.

#### 4.1.6. Semicadencia

Se denomina semicadencia cuando el reposo de una progresión armónica se realiza en la dominante o en la subdominante. Este reposo por lo general es momentáneo, siendo lo más común que se realice sobre la dominante.

Gráfico 28. Semicadencia.



También existe un tipo de semicadencia denominada cadencia “frigia” realizada en base a la escala que lleva su mismo nombre. Se caracteriza por llegar a la dominante mediante la utilización del cuarto grado en primera inversión, realizando de esta manera un movimiento de segunda menor descendente en la voz del bajo.

Ejemplo:

Gráfico 29. Ejemplo de semicadencia tomado del Pasillo “Confesión” del compositor Enrique Espín Yépez.



### Actividad A. Uso de cadencias dentro del estilo Nacional.

**Descripción:** La actividad permite el desarrollo de abordajes compositivos con el uso del recurso de la cadencia. La actividad solicita un trabajo de identificación del recurso, dentro de un fragmento elaborado; posteriormente, despliega una orden de trabajo que guiará al alumno en la realización de cinco diferentes tipos de cadencias: rota, perfecta, plagal, imperfecta y frigia.

**Objetivo:** La actividad procurará, a través de su diseño, remarcar la comprensión del concepto del recurso “cadencia” dentro del trabajo creativo compositivo, y, además, guiará mediante el ejercicio propuesto, su destreza constructiva dentro de una estructura solicitada.

#### Orden:

1. Identificar los tipos de cadencia que se utilizan en el siguiente fragmento musical:

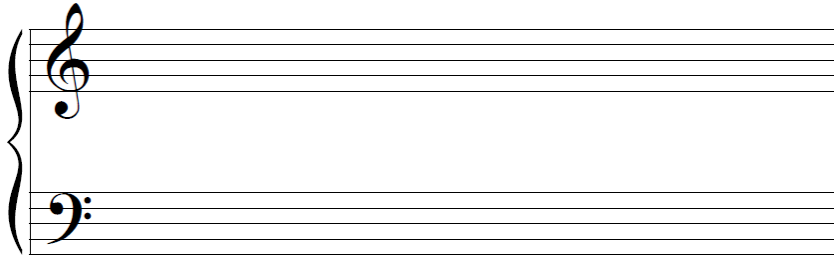
Piano

The musical score is written for piano in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows a sequence of chords and melodic lines in the right and left hands. The second system continues the piece with similar harmonic and melodic structures. The third system concludes the fragment with a final cadence, featuring a sustained note in the right hand and a melodic line in the left hand.

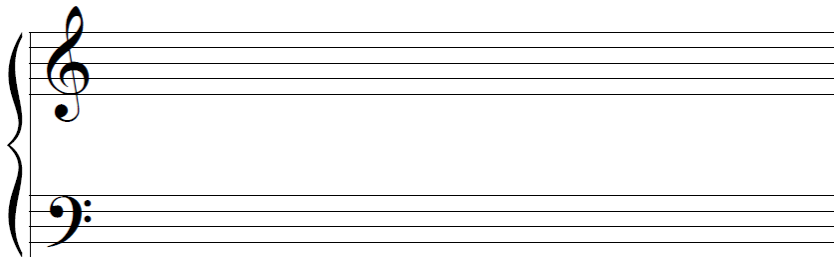


2. Realice siguientes cadencias en la tonalidad indicada y utilizando redondas.

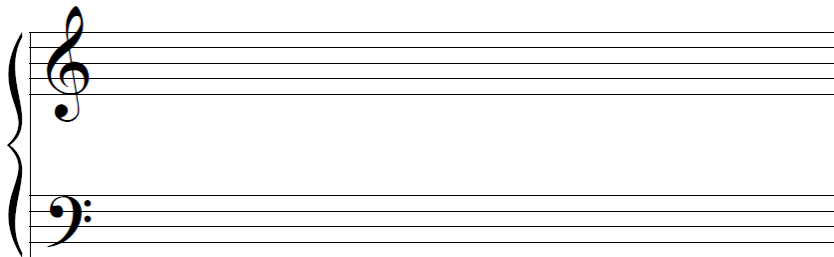
Cadencia Rota en F#m



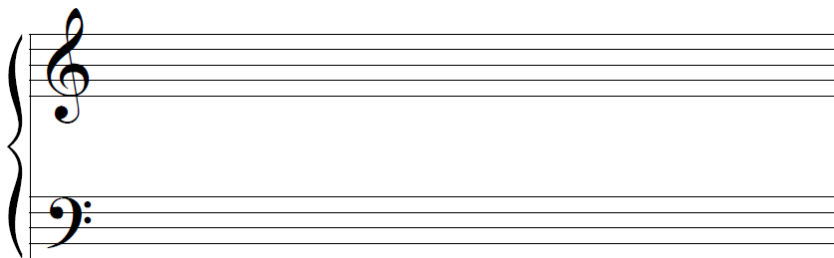
Cadencia Perfecta en Db



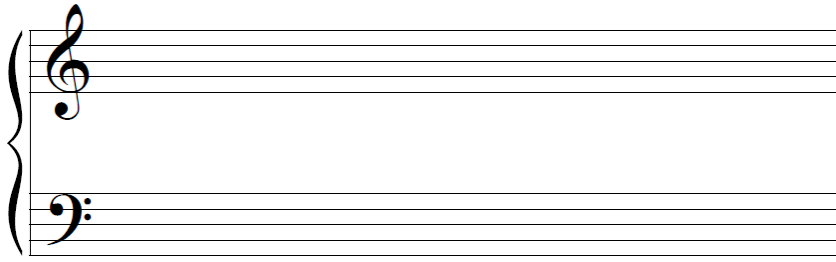
Cadencia Plagal en F



Cadencia Imperfecta en Eb



Semicadencia frigia en Gm



#### 4.1.7. Dominantes Secundarias

Las dominantes secundarias son acordes de séptima de dominante que se usan para anteceder a cualquier otro grado distinto a la tónica que tenga una estructura de acorde mayor o menor. Para explicar esto usaremos la siguiente progresión armónica:

Progresión original

C	Am	Dm	G7
I	VI	II	V7

Progresión con dominantes secundarias

C	E7	Am	A7	Dm	D7	G7
I	V/VI	VI	V/II	II	V/V	V

Gráfico 30. Dominantes secundarias aplicadas a una progresión armónica.

Debemos tener claro que, para ser denominada dominante secundaria, la resolución debe darse hacia un grado diatónico. El uso de las dominantes secundarias es muy común no solo en la música ecuatoriana sino en la música tonal en general. Las dominantes secundarias son de gran utilidad en el desarrollo de una obra pues sirven para ejecutar modulaciones transitorias (Robles, 2016). También constituyen una herramienta muy útil para enriquecer progresiones armónicas, permitiendo dar varios enfoques sobre un fragmento musical determinado ya que son muy utilizadas al momento de realizar una rearmonización.

Ejemplo:

The musical score shows a piano accompaniment in 3/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are: C (I), A7/E (V/ii), Dm (ii), and Dm (II). The A7/E chord is circled and labeled 'Dominante secundaria'. The bass line shows the corresponding Roman numerals: I, V/ii, and ii.

Gráfico 31. Ejemplo de dominante secundaria tomado del pasillo "Al oído" del compositor Carlos Guerra

Paredes.



Gráfico 32. Ejemplo de dominante secundaria tomado de la obra "Albazo" del compositor Leonardo Cárdenas Palacios.

Una dominante de uso muy común es la que se realiza sobre el segundo grado, conocida como *quinto del quinto*, que comúnmente se confunde al denominar a este acorde como dominante por extensión. En realidad, esta clasificación no es aplicable debido a que el acorde al cual resuelve es un acorde diatónico.

Ejemplo:

Gráfico 33. Ejemplo de dominante secundaria tomado del Pasillo "La Oración del Olvido" del compositor Carlos Solís Moran.



**Actividad B. Uso de Dominantes Secundarias dentro del estilo Nacional.**

**Descripción:** La actividad permite el desarrollo de abordajes compositivos con el uso del recurso Dominantes Secundarias, solicitando un trabajo con tres órdenes que describen: la ubicación e identificación del recurso Dominantes Secundarias dentro de un fragmento elaborado; la creación de un fragmento guiado introduciendo el recurso; y posteriormente, el análisis de una estructura elaborada, que estimule la comprensión del desempeño del recurso Dominantes Secundarias en el fragmento, además de sujetar el análisis al resumen armónico a través de los cifrados tradicionales.

**Objetivo:** La actividad procurará, a través de su diseño, proveer al alumno herramientas de abordaje del recurso “Dominantes Secundarias” dentro del trabajo creativo compositivo; guiará mediante los tres ejercicios propuestos, su destreza y habilidad para construir una estructura involucrando el recurso explicado, estimulando su capacidad creativa en este contexto.

**Orden:**

1. Coloque dominantes secundarias sobre la siguiente progresión armónica escrita en la tonalidad de Re mayor:

D \_\_\_\_\_ F#m \_\_\_\_\_ Em \_\_\_\_\_ A7 D

2. Cree una progresión en Re menor dentro de tonalidad de La menor, utilizando dominantes secundarias en el lugar que crea necesario.

---

---



3. Analice el plano armónico del siguiente fragmento y coloque el bajo cifrado en la parte inferior y el cifrado americano en la parte superior.

The musical score is in 4/4 time and consists of four measures. The upper staff is a grand staff with a treble clef, containing chords and accidentals. The lower staff is a bass staff with a bass clef, containing a simple bass line. Above the upper staff and below the lower staff are seven horizontal lines for guitar tablature.

Measure	Upper Staff (Chords)	Lower Staff (Bass)
1	C4, E4, G4, B4	C2, E2, G2, B2
2	F4, A4, C5, E5	F2, A2, C3, E3
3	D4, F4, A4, C5	D2, F2, A2, C3
4	G4, B4, D5, F5	G2, B2, D3, F3



#### 4.1.8. Modulación

Modulación es el proceso seguido para cambiar de un tono a otro. Este cambio puede ser momentáneo o definitivo y realizarse a tonos cercanos (denominados vecinos) o a tonos alejados. En este apartado analizaremos los tipos de modulaciones más usuales dentro de la música nacional.

#### 4.1.9. Modulación a tonalidades vecinas

Este tipo de modulación se realiza hacia tonalidades que comparten la misma armadura o que solo difieren en una sola alteración, es decir que el proceso moduladorio se lo realizará a la relativa mayor o menor, al tono de la subdominante o al tono de la dominante.

Existen patrones armónicos que dotan de un característico color armónico a la música nacional del Ecuador, uno de ellos es la constante modulación de manera momentánea entre la relativa mayor y la relativa menor. Este tipo de modulación resulta bastante natural ya que la armadura no difiere entre las dos tonalidades.

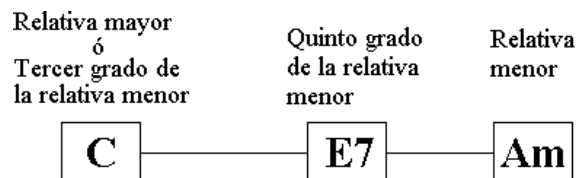


Gráfico 34. Patrón armónico utilizado en la música ecuatoriana.

Como podemos observar en el gráfico, la comunicación entre los acordes de Do mayor y la menor es relativamente fácil puesto que entre ellos existe dos notas comunes y solo una nota diferente.

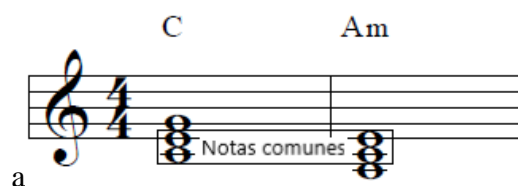


Gráfico 35. Notas comunes entre la relativa mayor y menor.



Estos 2 acordes funcionan muy bien aún sin el uso de una dominante, aunque el uso se la dominante en medio de estos 2 acordes deja muy en claro la tonalidad a la que se dirige. En la música ecuatoriana este tipo de modulación se lo utiliza de manera transitoria y de manera constante.

Ejemplos:

Piano

B $\flat$  F F A7 Dm

IV de la relativa mayor Relativa mayor V de la relativa menor Relativa menor

Gráfico 36: Ejemplo de modulación a tono vecino tomado del Sanjuanito “Pobre Corazón” del compositor

Carlos Garzón Ubidia.

Piano

B $\flat$  F

IV de la relativa mayor Tónica de la relativa mayor

F A7 Dm 1.

Tónica de la relativa mayor Dominante de la relativa menor Tónica de la relativa menor

Gráfico 37. Ejemplo de modulación a tono vecino tomado del Pasacalle “Chola Cuencana” del compositor

Rafael Carpio.

Otra modulación muy frecuente en la música ecuatoriana es la dirigida hacia la tonalidad de IV grado. Esta modulación por lo general se procede convirtiendo al acorde de

tónica en un acorde de dominante, obligando una resolución hacia la tonalidad del cuarto grado. Este tipo de modulaciones en la música nacional, en la mayoría de las ocasiones, es solo transitorio, para volver luego a la tonalidad original.

Ejemplos:

The image displays three musical staves for piano accompaniment. The first staff is labeled 'Re menor' and 'Dm'. The second staff is labeled 'Sol menor' and shows chords D7, Gm, D7, Gm, Bb. The third staff is labeled 'Re menor' and shows chords D7, Gm, F, A7, Dm.

Gráfico 38. Ejemplo de modulación a tono vecino tomado del Capishca “Por eso te quiero Cuenca” del compositor Carlos Ortiz Cobos.

#### 4.1.10. Modulación modal

En esta forma de modulación solo cambia el *modo*, pero no el centro tonal. De esta manera, tanto el modo mayor como menor comparten la misma dominante.

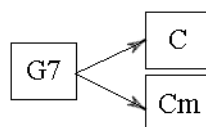


Gráfico 39. Modo mayor y menor comparten la misma tónica.

Al compartir la misma dominante no es necesario realizar un proceso moduladorio, de manera que se puede pasar de una tonalidad a otra de forma directa como veremos en el siguiente ejemplo, donde se realiza un cambio de tonalidad desde Mi menor hacia Mi mayor, siendo la dominante común para ambas tonalidades es el acorde de Si séptima.

Ejemplo:

The musical score is for piano and is in 3/4 time. It illustrates a modal modulation from E minor to E major. The first system, labeled 'Mi menor', consists of four measures. The first measure has a G chord, the second has a B7 chord, and the third has an Em chord. The fourth measure is a repeat sign. The second system, labeled 'Mi mayor', also consists of four measures. The first measure has a B7 chord, and the second has an E chord. The third and fourth measures are a repeat sign. The bass line is a simple eighth-note pattern, and the treble line features chords and a final melodic phrase.

Gráfico 40. Ejemplo de modulación modal tomado del Pasillo "Beatriz" del compositor Carlos Bonilla Chávez.



### Actividad C. Uso del recurso Modulación en el ejercicio compositivo.

**Descripción:** La actividad permite el desarrollo de abordajes compositivos con el uso del recurso Modulación. La actividad consta de tres ejercicios específicos que abarcan la práctica de la modulación a través del análisis de una obra prediseñada y la presencia del recurso moduladorio en ella; también recoge la práctica de la movilidad del discurso musical hacia tonalidades vecinas, a partir de centros tonales propuestos; además, contempla un tercer ejercicio que propone una práctica compositiva en el contexto de la creatividad, esto es, la libertad de la inventiva del estudiante para proponer patrones modulatorios a partir de, únicamente, una simple orientación de tres acordes.

**Objetivo:** La actividad procurará, a través de su diseño, estimular en el alumno sus alcances creativos en cuanto al concepto “Modulación”, trabajando en la construcción de patrones que incluyan el alejamiento de una tonalidad de origen y la llegada hacia una nueva, proponiendo así, conexiones armónicas coherentes entre distintas tonalidades desde su inventiva.

#### Orden:

1. Analice los tipos de modulaciones que se realizan en la siguiente obra:

## Playita Mía

(Pasacalle)

Compositor: Carlos Rubira Infante

The musical score for 'Playita Mía' is presented in two systems. The first system begins in B-flat major (one flat) and 2/4 time. It features a series of chords and melodic lines in both hands. A key signature change to D major (two sharps) occurs at the end of the first system. The second system continues in D major and includes a first ending bracket with a repeat sign and a first ending instruction.





17

25

33

41

49

57



## 4.2. Contrapunto

### 4.2.1. El Canon

Es una forma polifónica que consiste en la repetición exacta de una voz separada por un lapso de tiempo.

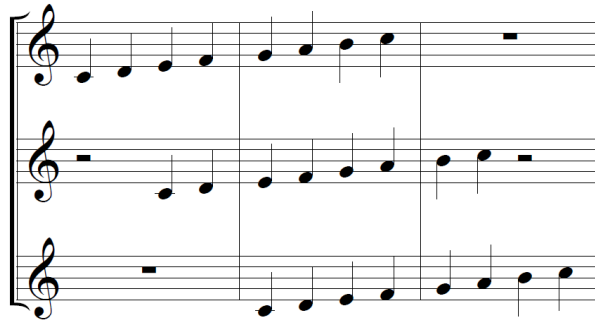


Gráfico 41. Repetición exacta de la melodía en diferente lapso.

A la voz principal se la conoce como antecedente o *dux* y, su imitación se la llama consecuente o *comes*. Existe varios tipos de canon, pero el más usado es *Canon Circular*, que es aquel que se repite varias veces de forma indefinida. Esta forma resulta muy didáctica para explicar a los niños el concepto de contrapunto, pero no es común encontrarlo dentro de la música ecuatoriana, ya que sus composiciones están basadas en una concepción musical diferente (Lucato, 1998).

Ejemplo:





The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is written in a single system with four staves. The Flute part is in the treble clef, the Oboe part is in the treble clef, the Bass Clarinet part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the Bassoon part is in the bass clef. The music consists of six measures. The Flute part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Oboe part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass Clarinet part starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Bassoon part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The music is a canon, with each instrument playing the same melody at a different pitch level.

Gráfico 42. Ejemplo de canon tomado de la Segunda Suite Sinfónica del compositor Corsino Durán.

En este caso, la imitación está *a la octava*, pero podría escribirse a cualquier intervalo, siendo aconsejable tener una visión clara de la armonía e intervalos para que pueda funcionar sin dificultad (Piston, 2001).

#### 4.2.2. Fuga

La fuga consiste en una obra musical que se desarrolla sobre un solo tema (monotemático) y se caracteriza por el uso del contrapunto para el desarrollo temático. Las fugas por lo general se dan a tres o cuatro voces, aunque también existen a dos voces de manera excepcional. Esta forma musical consiste en la aparición, de manera sucesiva, de cada voz en forma de imitación.

La terminología usada para referirse a cada una de las partes de una fuga es:

- *Sujeto*: Es la voz que se expone primero (tema sobre el cual se crea la fuga).
- *Respuesta*: Aparece en otra voz distinta a aquella que expuso el tema completamente y se toca conjuntamente con el sujeto, pero desde la dominante.
- *Exposición*: Sección en donde se presenta el tema y es expuesto en todas las voces.
- *Entrada recurrente*: Es cuando la exposición finaliza con una exposición adicional del tema.
- *Contrasujeto*: Es una voz escrita en contrapunto y hace su aparición después que el sujeto.

El contrasujeto debe ser contrastante al sujeto, y debe mantener el mismo estilo.

- *Episodio*: Es una sección formada por elementos motivicos pertenecientes al sujeto o al contrasujeto o con material motivico nuevo.
- *Estrechos*: Es cuando una voz expone al sujeto antes de que este haya terminado su exposición en otra voz (Soler, 1989).

Al igual que el canon, la fuga no es común entre las obras de compositores ecuatorianos.

Ejemplo:

The musical score is for a fugue in 3/4 time, piano. It is divided into four systems. The first system shows the 'Sujeto' (Subject) in the right hand and the 'Sujeto' in the left hand. The second system shows 'Contrasujeto 1' (Contrasubject 1) in the right hand and 'Sujeto' in the left hand, with 'Contrasujeto 2' (Contrasubject 2) in the right hand. The third system shows 'Episodio' (Episode) in the right hand and 'Contrasujeto 1' in the left hand. The fourth system shows the continuation of the 'Episodio' in the right hand. The score is in G minor and 3/4 time.

Gráfico 43. Ejemplo de fuga tomado de la Segunda Suite Ecuatoriana del compositor Corsino Durán.



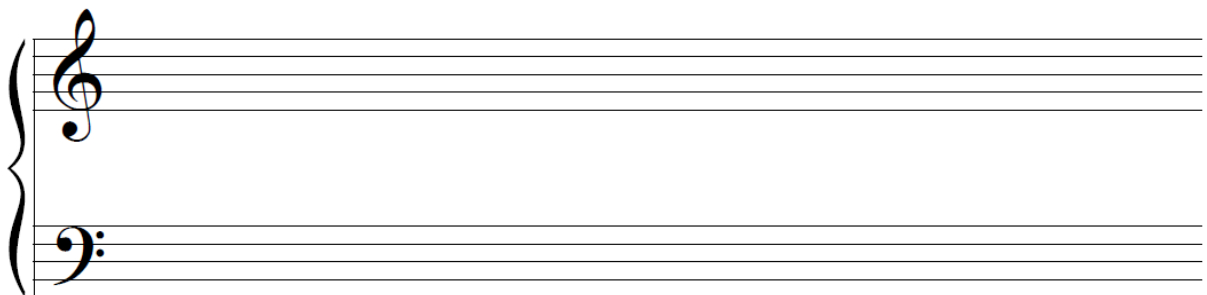
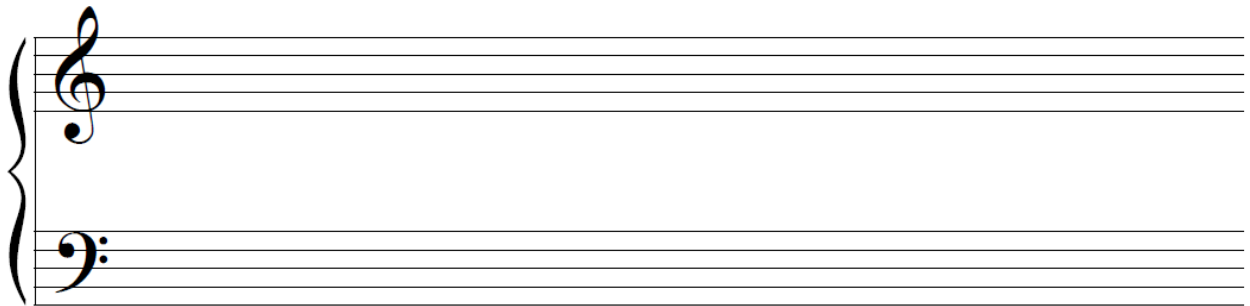
**Actividad D. Uso elementos contrapuntísticos en el ejercicio compositivo.**

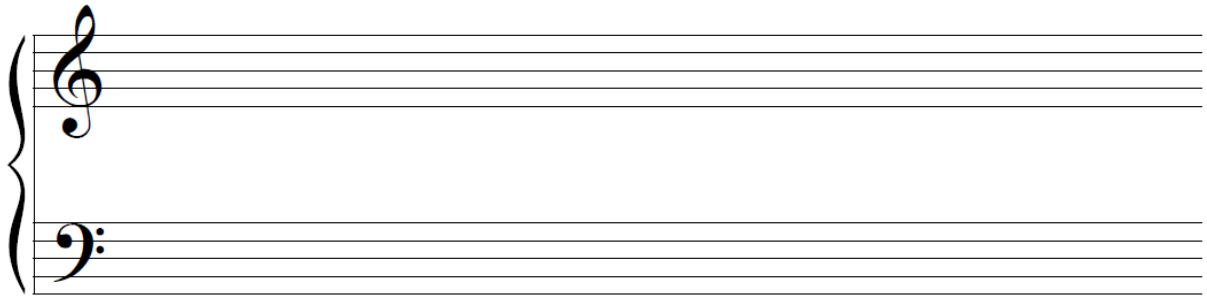
**Descripción:** La actividad incluye tres ejercicios que introduce al alumno en los abordajes compositivos que involucran elementos de la técnica del Contrapunto. Los ejercicios solicitan un trabajo creación de breves fragmentos en forma estructural de Canon (cuyo concepto se ha mencionado ya) que revelen combinaciones melódicas imitativas, estructura propia de esta forma, a distancias interválicas lineadas en la tarea. Además, se despliega un orden de trabajo que guiará al alumno en el manejo de los elementos “sujeto” y “contrasujeto”, partes características de la forma.

**Objetivo:** La actividad procurará, a través de su diseño, explorar los conceptos teóricos explicados y, además, la ejercitación y la exploración de los mismos, dentro de un contexto estructural creativo y en el marco de una forma representativa de la técnica del contrapunto.

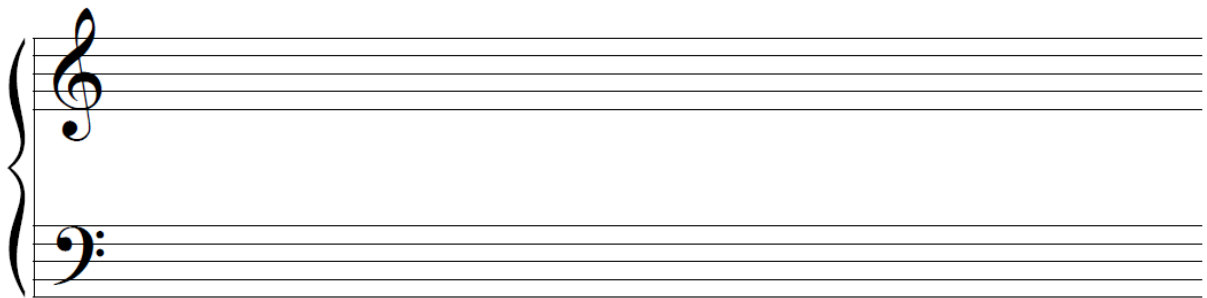
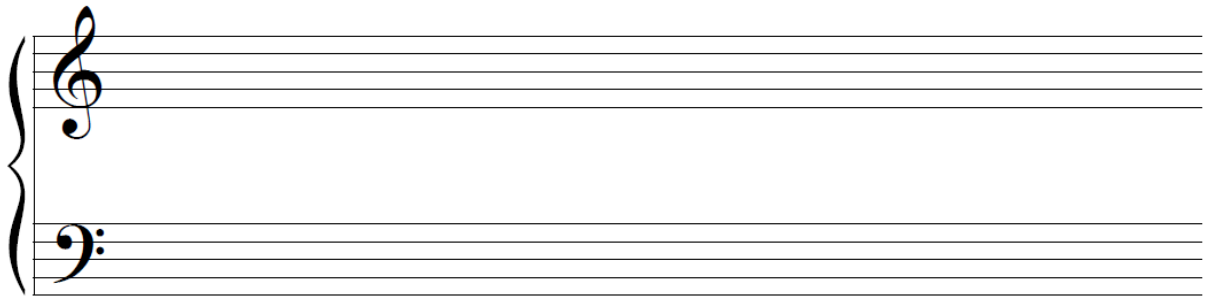
**Orden:**

- 1- Elabore un canon a 3 voces en donde la imitación se encuentre en la octava.

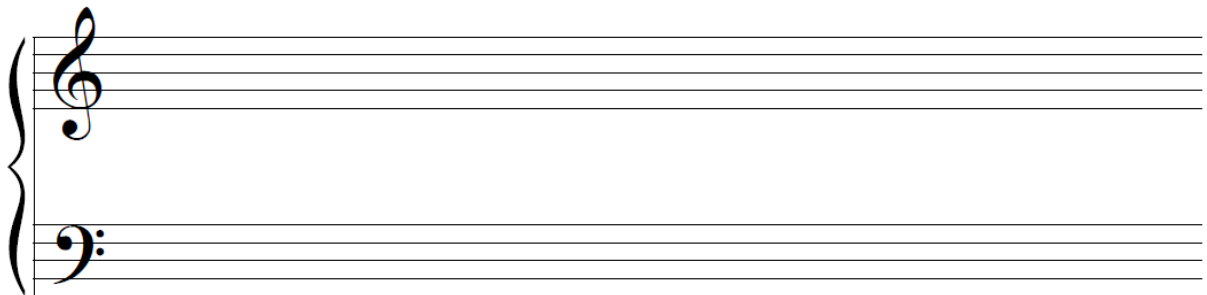


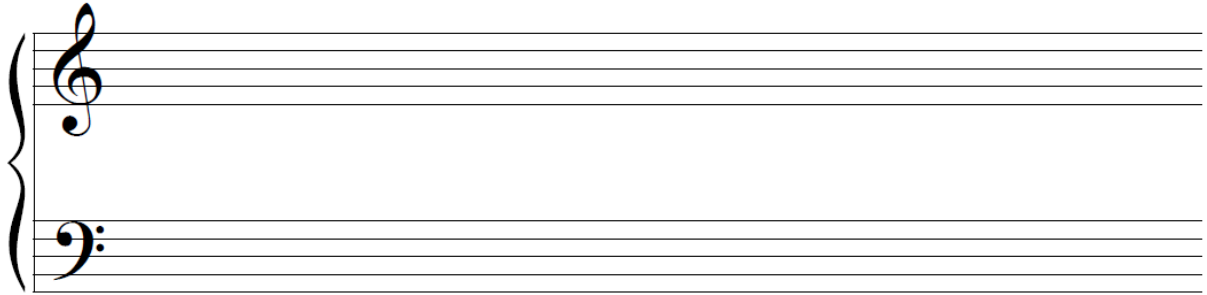
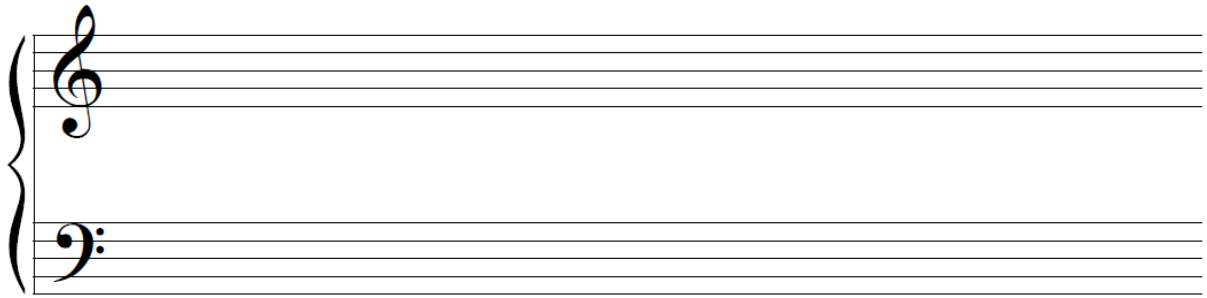


2. Elabore un canon a 2 voces en donde la imitación se encuentre en la quinta.



3. Elabore un Sujeto y en base a este realice la Respuesta y el Contrasujeto.









### 4.3 Sintaxis musical

La sintaxis musical hace referencia a la manera de organizar los elementos musicales, de forma que exista coherencia entre ellos.

#### 4.3.1. Motivo

Es un elemento rítmico de gran importancia dentro de la construcción musical, puesto que constituye el punto de partida para comenzar a generar ideas musicales de mayor magnitud. También se lo conoce como *célula* o *inciso* y estará presente durante toda la obra, sea de forma exacta o con algunas variaciones como: cambios de registro, de color instrumental, etcétera. En el caso de que la obra sea para uno o más instrumentos de timbre distinto también pueden aplicarse recursos de desarrollo motivico tales como la retrogradación, la inversión, la retrogradación invertida, la aumentación, la disminución entre otros.

A continuación, tomaremos un fragmento de la obra *Aldita* del compositor Luis Humberto Salgado sobre el que realizaremos un análisis de los motivos que en ella se realizan en base al motivo inicial (Kühn, 2003).

Ejemplos:

Motivo:

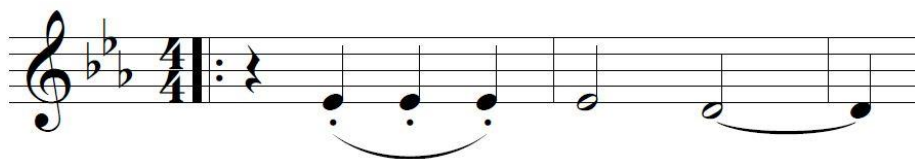


Gráfico 44. Ejemplo de motivo tomado de la obra "Aldita" del compositor Luis Humberto Salgado.

La extracción rítmica de este motivo es la siguiente:

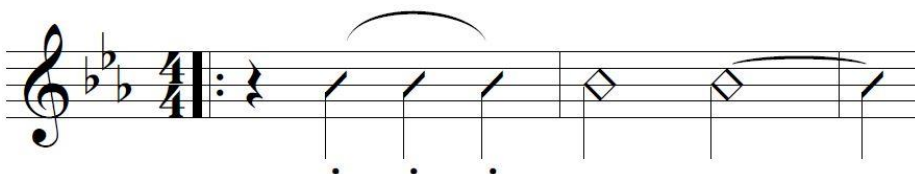


Gráfico 45. Extracción rítmica del motivo de la obra "Aldita" del compositor Luis Humberto Salgado.

Ahora observemos como, a partir de este motivo, se desarrolla toda una sección.



Gráfico 46. Fragmento de la obra "Aldita" del compositor Luis Humberto Salgado.

Motivo:

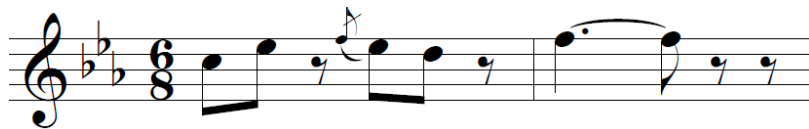


Gráfico 47. Ejemplo de motivo tomado de la obra "Yumbo" del compositor Leonardo Cárdenas Palacios.

La extracción rítmica de este motivo es la siguiente:



Gráfico 48. Extracción rítmica del motivo de la obra "Yumbo" del compositor Leonardo Cárdenas Palacios.

En este diseño rítmico del motivo principal se mantiene de forma exacta durante los primeros 8 compases, pero a partir del compás 9 se aplica una variante en algunos motivos, pero manteniendo la relación con el motivo principal, como vemos a continuación.



Gráfico 49. Fragmento de la obra *Yumbo* del compositor Leonardo Cárdenas Palacios.

#### 4.3.2. Semifrase

La semifrase es la unión de dos, tres o más motivos de forma binaria o ternaria, en donde el primer motivo tiene un carácter de pregunta y el siguiente o siguientes se presentan en forma de respuesta (Bas, 1947).

Ejemplo:

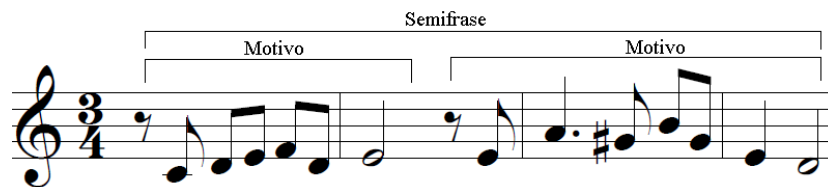


Gráfico 50: Ejemplo de semifrase tomado del Pasillo "El alma en los labios" del compositor Francisco Paredes Herrera.

#### 4.3.3. La Frase

Si la semifrase consiste en la unión de dos o tres motivos, la frase no es más que la unión de dos o tres semifrases (Dionisio, 1992).

Ejemplo:

Gráfico 51: Ejemplo de frase tomado del Pasillo “El alma en los labios” del compositor Francisco Paredes Herrera.

#### 4.3.4. El Periodo

El periodo resulta la suma de dos o tres frases que a su vez está compuesta por varias semifrases y motivos (Bas, 1947).

Ejemplo:

Gráfico 52. Ejemplo de periodo tomado del Pasillo “El alma en los labios” del compositor Francisco Paredes Herrera.



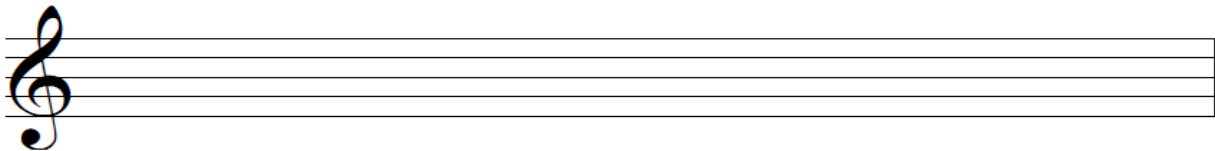
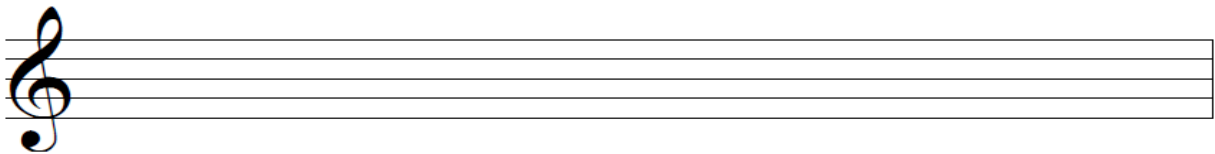
**Actividad E. Uso del recurso Sintaxis Musical en el ejercicio compositivo.**

**Descripción:** La actividad incluye seis ejercicios que introduce al alumno en los abordajes compositivos que involucran la redacción y organización de los elementos del discurso musical, es decir, la sintaxis de una estructura musical. Los ejercicios solicitan un trabajo que desarrolla la capacidad creativa del alumno, a través del diseño de breves estructuras que expongan elementos sintácticos como: motivo, frases, semifrases y período; además, se despliegan dos órdenes de trabajo que propende en el alumno su capacidad analítica y de comprensión, observando atentamente un fragmento elaborado con características de la estética nacional, sobre el cual deberá ubicar e identificar los conceptos abordados: frase, semifrase, período y motivo, elementos constitutivos de la sintaxis musical.

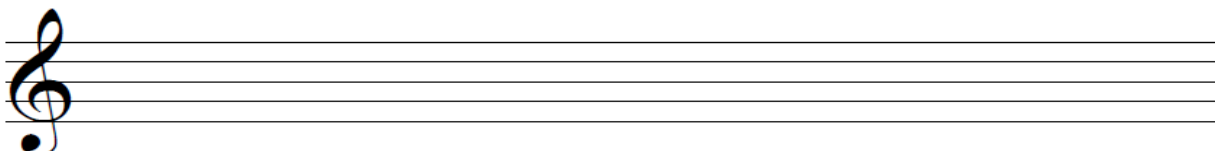
**Objetivo:** La actividad procurará, a través de su diseño, conducir al alumno hacia la práctica de los conceptos teóricos explicados mediante el ejercicio de la escritura discursiva, proponiendo creativamente un hecho sonoro que demuestre coherencia y acertada organización de los elementos: frase, semifrase, período y motivo.

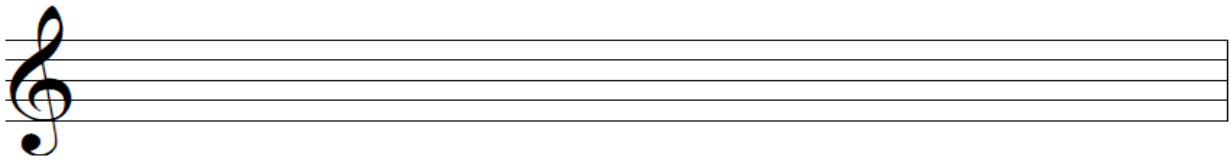
**Orden:**

1. Elabore un motivo y desarróllelo en un máximo de 8 compases.



2. Realice una semifrase que contenga dos o tres motivos.





3. En el siguiente fragmento indique lo siguiente: motivos, semifrases y frases.

### *Guayaquil de mis amores*

Pasillo

Música: Nicasio Sañadi

Letra: Lauro Dávila

4. Elabore un motivo y en base a este desarrolle una frase que contenga 3 semifrases.



5. En el siguiente fragmento musical indique lo siguiente: motivos, semifrases, frases y periodos.

### *Pobre mi tierra...!*

Pasillo

Antonio C. Cabezas

(Ecuatoriano s.XIX - s.XX)

♩ = 126

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 126. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *cresc.*, as well as trills (*tr*) and first/second endings. The piece concludes with a repeat sign.



6. Elabore 2 motivos y en base a cada uno de ellos realizar 2 periodos musicales.



#### 4.4. Principios de dodecafonía

Resulta necesario abordar este tema dado que existen varias obras de música ecuatoriana escritas con esta técnica, siendo posiblemente la más significativa el *Sanjuanito futurista* de Luis Humberto Salgado, obra que marca un antes y un después dentro de la tradición compositiva nacional, realizada sobre un ritmo de *Sanjuanito*. Su abordaje será más general debido a que no es una técnica de uso común dentro de la creación musical del Ecuador.

El dodecafonismo es una técnica que surgió por la necesidad de explorar técnicas diferentes en busca de alternativas al sistema tonal. Se caracteriza por no poseer un centro tonal y por la ausencia de jerarquías entre las notas, para lo que se crea una serie con las 12 notas de la escala cromática con la particularidad de que no debe repetirse ninguna (Pla, 2014). Este sistema fue desarrollado principalmente por Arnold Schoenberg (Schoenberg, 1974), aunque en su creación están inmersos los compositores Mathias Hauer y Charles Ives.

A continuación, se indica el funcionamiento de este sistema en términos generales mencionando que, como primer paso, debemos determinar la primera nota de la serie y a partir de eso numeramos cada una de las notas de la escala cromática partiendo desde el número 0.



Gráfico 53. Numeración de las notas en la escala cromática.

Luego de determinar la nota inicial de la serie y numerar cada una de las notas de la escala cromática, ya podemos comenzar a formar nuestra serie. Para esto debemos tener en cuenta que no puede volver a repetirse ningún sonido hasta que todas las notas pertenecientes a la serie hayan hecho su aparición. Cada una de las formas de la serie tiene su nombre propio. A la serie original se le denomina *prima* y se la representa con la letra P y el número 0; es decir, P0. Cabe aclarar que las notas establecidas en la serie pueden ser utilizadas en cualquier octava.

**P0:** 6, 3, 10, 4, 8, 1, 5, 11, 9, 2, 7, 0.

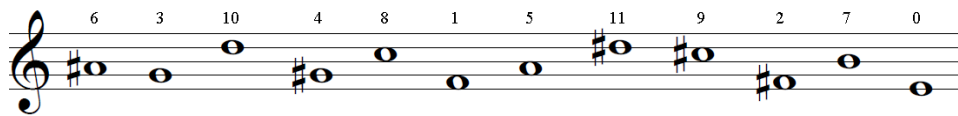


Gráfico 54. P0 de la serie dodecafónica.

Podemos variar a la serie si la escribimos al revés. A esta forma se la conoce como retrogradación y está representada por la letra R.

**R:** 0, 7, 2, 9, 11, 5, 1, 8, 4, 10, 3, 6.

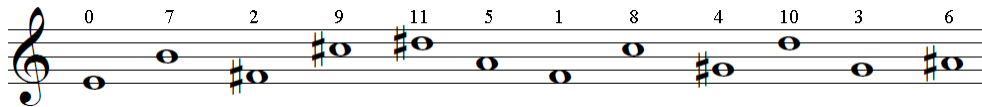


Gráfico 55. Retrogradación de la serie dodecafónica.

Otra forma de variar la serie es invirtiendo los intervalos; es decir, los intervalos descendentes se convierten en ascendentes y viceversa. A esta forma de variación se le conoce con el nombre de inversión y se lo representa con la letra I.

**I:** 0, 5, 10, 3, 1, 7, 11, 4, 8, 2, 9, 6.



Gráfico 56. Inversión de la serie dodecafónica.

Recordemos que las notas se pueden escribir en cualquier octava siempre y cuando se respete la serie ya que, en el caso del ejemplo que venimos utilizando, las notas al momento de realizar la inversión se tornaban hacia un registro grave. Por lo que resulta necesario cambiar de registro hacia una octava superior. A continuación, realizamos la misma serie con algunos cambios de octava.

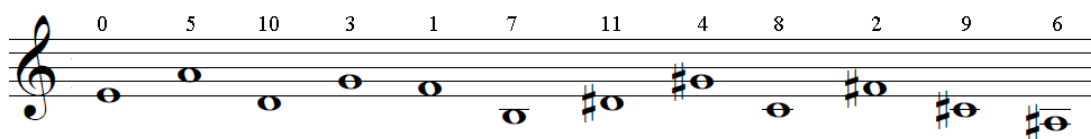


Gráfico 57. Inversión de la serie con cambios en el registro.

Otra forma de variar la serie es mediante la combinación de las dos formas anteriores (retrogradación e inversión). A esta variante de la serie se la conoce como retrogradación invertida y se la representa con las letras R.I. La retrogradación invertida de la serie que venimos usando es la siguiente:

**RI:** 0, 5, 10, 3, 1, 7, 11, 4, 8, 2, 9, 6.

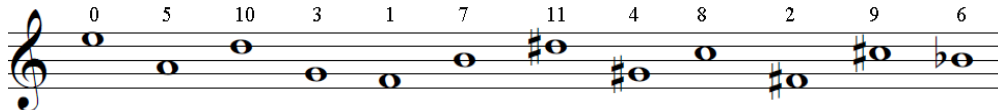


Gráfico 58. Retrogradación invertida de la serie dodecafónica.

Cuando la serie es sujeta a transposición, se indica con el número de semitonos a donde la serie es trasladada; es decir, P1= 1 semitono ascendente, P2= 2 semitonos ascendentes, P3 = 3 semitonos ascendentes (Román, 2008). La serie que venimos utilizando transportada una tercera menor (P3) quedaría de la siguiente manera:

**P3:** 9, 6, 1, 7, 11, 4, 8, 2, 0, 5, 10, 3.



Gráfico 59. Serie dodecafónica transportada 3 semitonos.

Ahora, el dodecafonismo fue utilizado y contextualizado a la música nacional del Ecuador por primera vez gracias al compositor Luis Humberto Salgado, quién realizó una obra mediante el uso de esta técnica, titulada “*Sanjuanito Futurista*”, en donde mezcla el sistema dodecafónico con una danza ecuatoriana del *Sanjuanito*.

Para tener una idea general de lo antes expuesto analizaremos los 4 primeros compases del tema A y observaremos el material que Luis Humberto Salgado usa en esta obra:

**P:** 0, 10, 3, 5, 1, 8, 7, 2, 11, 9, 4, 6.

La nota sobre la que se elabora la serie es G. Entonces la forma *prima* de esta serie quedaría de la siguiente manera:



Gráfico 60. Forma prima de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis Humberto Salgado.

En base a esta serie elaboremos la retrogradación, la inversión y la retrogradación invertida.

**R:** 6, 4, 9, 11, 2, 7, 8, 1, 5, 3, 10, 0.



Gráfico 61. Retrogradación de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista del compositor Luis Humberto Salgado.

**I:** 0, 2, 9, 7, 11, 4, 5, 10, 1, 3, 8, 6.

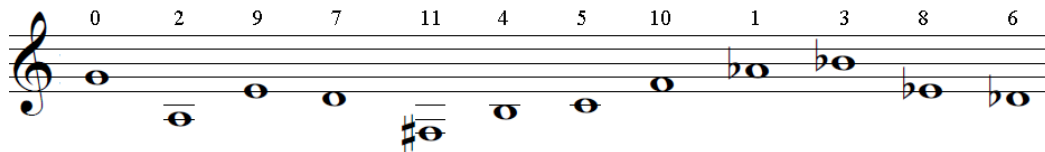


Gráfico 62. Inversión de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis Humberto Salgado.

**RI:** 6, 8, 3, 1, 10, 5, 4, 11, 7, 9, 2, 0

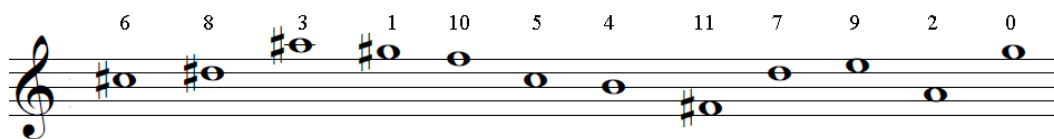


Gráfico 63. Retrogradación invertida de la serie dodecafónica del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis H. Salgado.

P: 0, 10, 3, 5, 1, 8, 7, 2, 11, 9, 4, 6.      I: 0, 2, 9, 7, 11, 4, 5, 10, 1, 3, 8, 6.

P: 0, 10, 3, 5, 8, 1, 2, 7, 11, 9, 4, 6.      RI6: 0, 2, 9, 7, 11, 4, 5, 10, 1, 3, 8, 6.

P: 0, 10, 3, 5, 1, 8, 11, 7, 2, 9, 4, 6.      RI6: 0, 2, 9, 7, 11, 4, 5, 10, 1, 8, 3, 6.

Gráfico 64: Fragmento del "Sanjuanito Futurista" del compositor Luis Humberto Salgado.



Internamente a las series, podemos observar cambios entre sus elementos, indicados en el gráfico anterior.



### Actividad F. Uso del recurso “Escritura Dodecafónica”

Descripción: La actividad incluye dos ejercicios que permite al alumno desarrollar abordajes compositivos que involucran la técnica dodecafónica. Los ejercicios solicitan un trabajo que desarrolla la capacidad creativa del alumno, a través del diseño de patrones seriales, que proponen una alternativa diferente de concebir un esquema musical. Las actividades se basan en los conceptos teóricos expuestos anteriormente, guiando al alumno en la estructuración de un andamiaje que movilice el centro tonal del discurso musical propuesto.

**Objetivo:** La actividad procurará, a través de su diseño, mostrar al estudiante la existencia de otras perspectivas de la concepción musical y formas alternativas de su construcción. Las tareas de la actividad invitan a la capacidad creativa del alumno a desarrollar estructuras que varían el orden o la jerarquía tradicional de las notas, obteniendo de esta forma, herramientas del abordaje compositivo distintas a las usuales, representadas en la técnica de la utilización de series dodecafónicas.

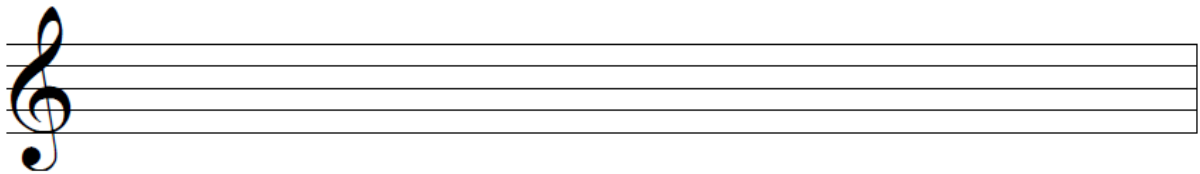
#### Orden:

1. Elabore una serie dodecafónica utilizando solamente números.

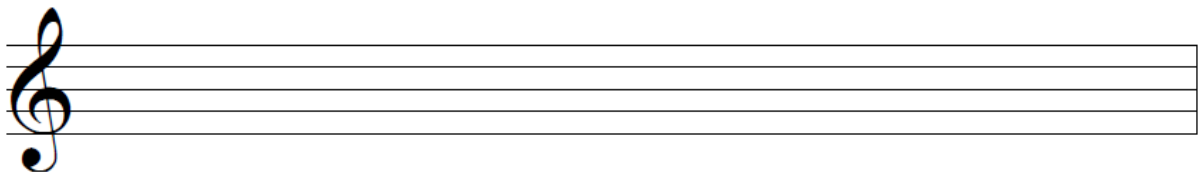
\_\_\_\_\_

2. En base a la serie anterior, fije la nota inicial y realice lo siguiente:

**P:**

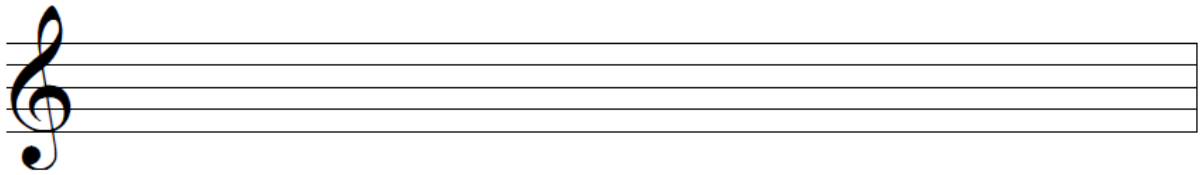


**R:**

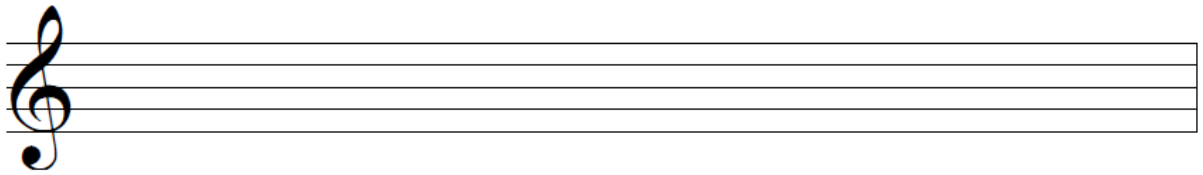




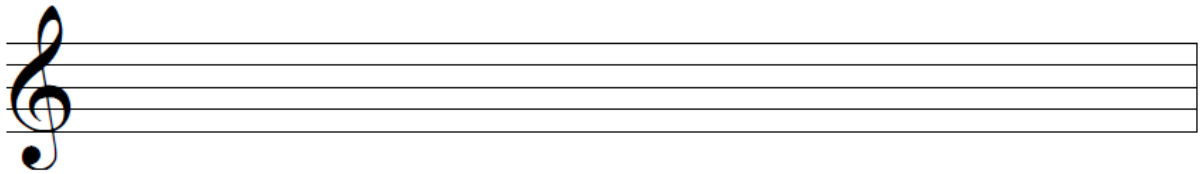
**I:**



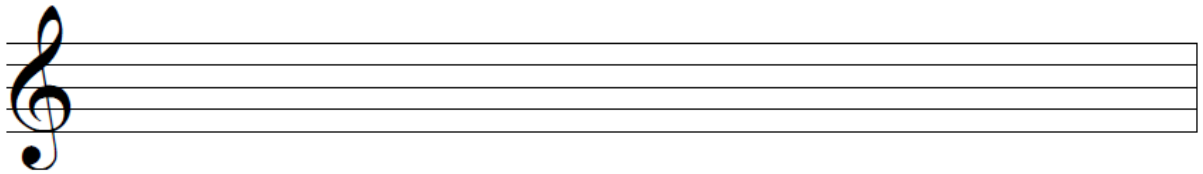
**RI:**



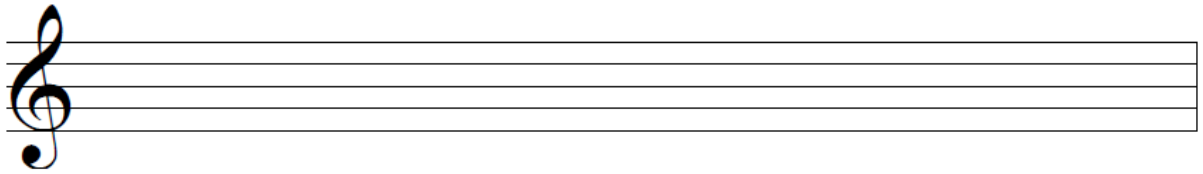
**P4:**



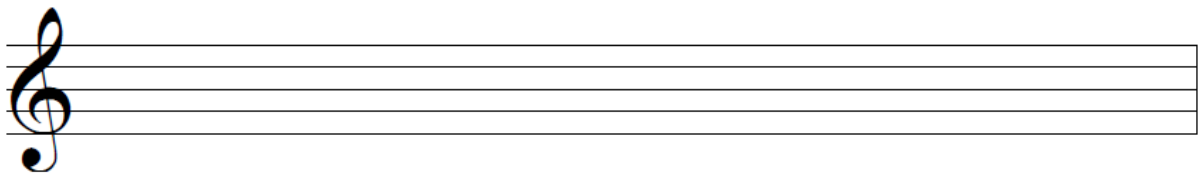
**I3:**



**R: 1**



**R:2**



#### 4.5. Técnicas de desarrollo motivico

Las técnicas de desarrollo motivico son fórmulas que resultan de gran ayuda para el desarrollo de ideas musicales, ya que nos presentan un gran número de posibilidades para la elaboración de una obra. Estas técnicas, deben concebirse como una orientación técnica en la composición musical. Algunas de las técnicas a continuación, ya han sido revisadas en la sección dedicada al estudio del dodecafonismo (retrogradación, inversión y retrogradación invertida), pero ahora lo haremos desde otro contexto.

##### 4.5.3. Imitación

Imitar es copiar fielmente o de la manera más parecida posible al original. Este recurso es muy usado en el campo de la composición musical con un contexto diferente dependiendo del género o tipo de música al cual se la aplica. La imitación más usual en géneros populares es la imitación melódica y rítmica (Candé, 2002).

La imitación melódica es la repetición de un fragmento melódico, de manera exacta o con alguna variación, en una voz distinta a la que la realizó originalmente. También es común realizar este tipo de imitación a la octava sea este ascendente o descendente (Kühn, 2003).

Ejemplo:

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The first staff (Vln. I) has a measure of rest followed by an entry labeled 'Imitación' with a dynamic marking of *mf*. The second staff (Vln. II) has an entry labeled 'Original' with a dynamic marking of *mf*, followed by an entry labeled 'Imitación' with a dynamic marking of *mf*. The third staff (Vla.) has an entry labeled 'Imitación' with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff (Vc.) has an entry labeled 'Imitación' with a dynamic marking of *mf*. The score illustrates how the same melodic motif is introduced in different voices, a technique known as imitative counterpoint.

Gráfico 65. Fragmento del primer movimiento del primer cuarteto de cuerdas del compositor Gerardo Guevara Viteri.



La imitación rítmica consiste en mantener las figuras sin importar las variaciones melódicas que se puedan realizar. Es muy utilizado en la elaboración de antecedente-consecuente, ya que nos ayuda a conseguir ideas musicales coherentes (Kühn, 2003).

Ejemplo:

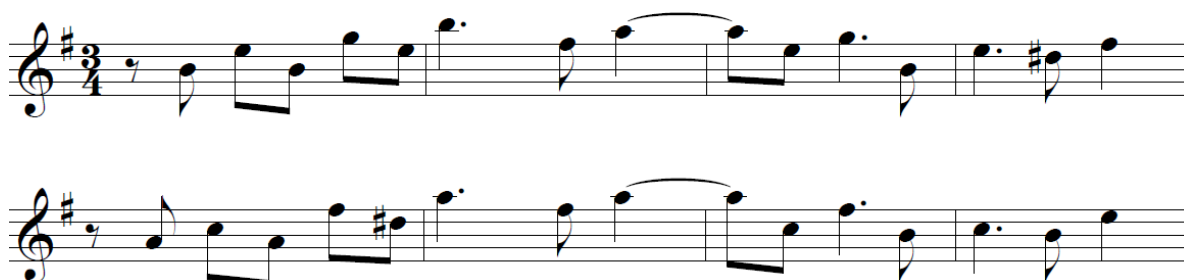


Gráfico 66. Ejemplo de imitación tomado del concierto para violín del compositor Jorge Oviedo Jaramillo.

El extracto rítmico que emplea este fragmento es el siguiente:



Gráfico 67. Extracto rítmico de un fragmento de la obra "Danza Ecuatoriana" del compositor Enrique Espín Yépez.

#### 4.5.4. Transposición

La transposición consiste en llevar un determinado fragmento melódico o armónico a distintos grados de la escala cromática, sea de forma ascendente o descendente respetando su respectiva interválica. La transposición puede ser tonal o real, los mismos que abordaremos a continuación.

La transposición tonal o diatónica consiste en trasladar un fragmento melódico respetando las alteraciones de la tonalidad en la que se encuentra. Aquí, lo importante es respetar el intervalo (2da., 3ra., etcétera) y no el tipo de intervalo [mayor, aumentado, etcétera.] (Román, 2008).



Ejemplo:



Gráfico 68. Ejemplo de transposición diatónica tomada del Pasillo "El Espantapájaros" del compositor Gerardo Guevara.

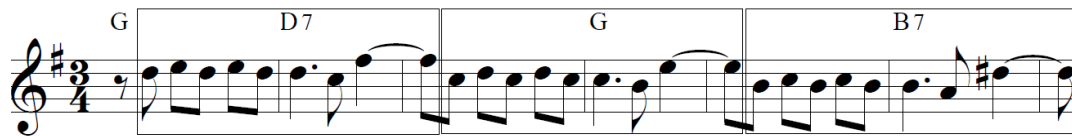


Gráfico 69. Ejemplo de transposición diatónica tomado del Pasillo "Danza Ecuatoriana" del compositor Enrique Espín Yépez.

La transposición real o cromática se diferencia de la tonal en el respeto de la intervàlica junto con la calidad o tipo de intervalo; es decir, se mantiene la distancia exacta entre las notas del fragmento (Román, 2008).

Ejemplos:

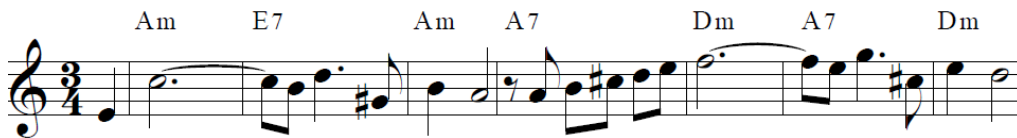


Gráfico 70. Ejemplo de transposición real tomado del Pasillo "Pasional" del compositor Enrique Espín Yépez.



Gráfico 71. Ejemplo de transposición real tomado de la obra "Sanjuanito de mi pueblo" del compositor Gerardo Guevara.

#### 4.5.5. Progresión

La progresión consiste en la repetición de fragmentos melódicos en otros grados. En la música popular, generalmente se la realiza de forma inconsciente dado su uso muy natural en el sistema tonal.

Ejemplos:

Gráfico 72. Ejemplo de transposición real tomado del Albazo "Fiesta" del compositor Gerardo Guevara Viteri.

Gráfico 73. Ejemplo de transposición real tomado del Pasillo "Danza Ecuatoriana" del compositor Enrique Espín Yépez.

#### 4.5.6. Inversión Melódica

La inversión melódica consiste en cambiar la dirección de una melodía respetando la interválica. Tal y como si se empleara un espejo en la parte inferior de la melodía. En resumen, los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y viceversa, teniendo presente la

correspondiente interválica. La inversión melodía puede ser tonal (o diatónica) y real (o cromática).

La inversión tonal consiste en modificar la dirección melódica, pero respetando las alteraciones de la tonalidad en que se encuentra dicha melodía; es decir, se tiene en cuenta solo el intervalo (segunda, tercera, etc.) pero no el tipo de intervalo (mayor, menor, etc.), dado que los saltos interválicos estarán regidos a las alteraciones propias de la tonalidad de dicha melodía, manteniéndose de esta manera solo el dibujo melódico, pero adaptándose a la respectiva tonalidad. Para comprender mejor esta técnica realicemos un ejemplo.

Ejemplo:

Original

Inversión Tonal

Gráfico 74. Ejemplo de Inversión tonal sobre un fragmento del "Zapateado ecuatoriano" del compositor Rafael Ramos.

Si realizamos una comparación interválica veremos que muchos de ellos cambiaron.

Original	2M	2M	2m	2M	2M	4J	2M	3m	3m	2M	3m	3m	2M	3m
Inv. Tonal	2m	2M	2M	2M	2m	4J	2m	3M	3M	2m	3M	3M	2m	3M

Gráfico 75. Comparación interválica de los intervalos al realizar una transposición tonal.

En la inversión real a más de cambiar la dirección de las notas y respetar la interválica, también se debe tener en cuenta la distancia exacta entre cada una de sus notas. Así, se debe cuidar si es un intervalo menor, en la inversión también tendrá que ser menor; si se trata de un intervalo justo en la inversión tendrá que ser el mismo tipo de intervalo, respetándose de esta manera no solo el dibujo melódico sino, además, la distancia exacta entre cada una de las notas.

La sonoridad de este tipo de técnica al ser utilizada de manera rígida genera una total disrupción con el sistema tonal funcional.

Veamos un ejemplo basado en el mismo fragmento anterior para marcar la diferencia entre los dos tipos de inversión.

Ejemplo:

Gráfico 76. Ejemplo de Inversión real sobre un fragmento de la obra "Zapateado ecuatoriano" del compositor Rafael Ramos.

#### 4.5.7. Retrogradación

La retrogradación es una técnica que consiste en leer o escribir un fragmento melódico desde atrás hacia adelante o sea desde la última nota hasta la primera (Brindle, 1996).

Ejemplo:

Gráfico 77. Original y retrógrado de un fragmento melódico.

Es decir:

Gráfico 78. Retrógrado de un fragmento melódico.

Ahora, apliquemos esta técnica en un pasaje de la obra *Reír Llorando* del compositor Carlos Amable Ortiz.



Ejemplo:

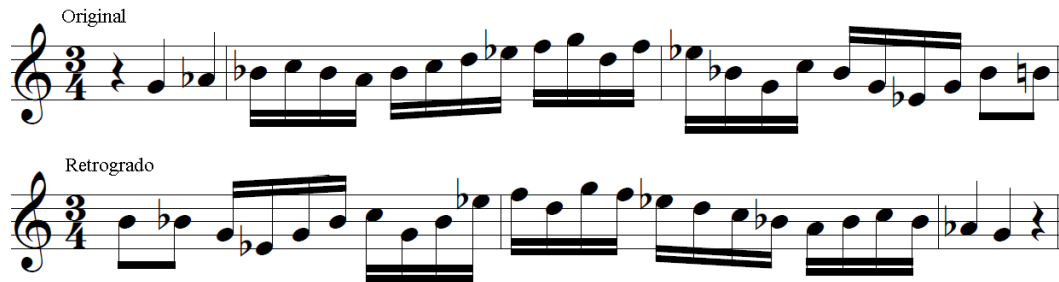


Gráfico 79. Original y retrogradación aplicada a un fragmento del Pasillo "Reír llorando" del compositor Carlos Amable Ortiz.

#### 4.5.8. Retrogradación Invertida

Esta técnica consiste en la combinación de las 2 técnicas abordadas anteriormente, de forma que, la melodía, no solo se escriba al revés, sino que los intervalos también se inviertan, los ascendentes se vuelven descendentes y viceversa (Brindle, 1996).

Ejemplo:

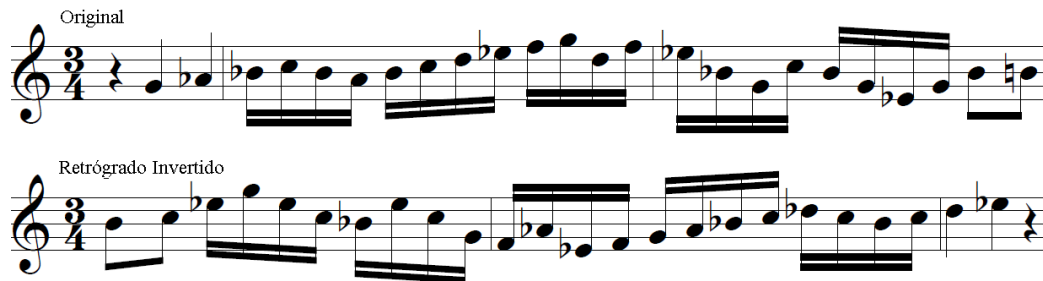


Gráfico 80. Original y retrogradación invertida de un fragmento del Pasillo "Reír llorando" del compositor Carlos Amable Ortiz.

#### 4.5.9. Aumentación y Disminución

Consiste en multiplicar o dividir el valor de las figuras musicales por una determinada cantidad, Por ejemplo:



Gráfico 81. Multiplicación y división del valor de las figuras musicales.

Ahora veamos esta técnica aplicada en la *Tonada Poncho verde*.

Ejemplo:

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Tonada Poncho verde'. The first staff is labeled 'Original' and is in 6/8 time. The second staff is labeled 'x 2' and shows the original melody with note values doubled. The third staff is labeled '÷ 2' and shows the original melody with note values halved.

Gráfico 82. Aumentación y disminución aplicado a la *Tonada "Poncho verde"* del compositor Carlos Armando Hidrobo.

A continuación, miremos un ejemplo de aumentación y disminución utilizada en la obra *La última oportunidad*.

Ejemplo:

Aumentación:

The image shows a musical staff for Horn (Hn.) in G major. The first part is labeled 'Original' and the second part is labeled 'x2', showing the original melody with note values doubled.

Gráfico 83. Ejemplo de aumentación tomado de la obra "*La última oportunidad*" de Pablo Velasco.

Disminución:

The image shows a musical staff for Cello in 4/4 time. The first part is the original melody. The second part is labeled '÷ 2' and shows the original melody with note values halved. The third part is labeled '÷ 4' and shows the original melody with note values quartered.

Gráfico 84. Ejemplo de disminución tomado de la obra "*La última oportunidad*" de Pablo Velasco.

#### 4.5.10. Permutación

Consiste en el cambio de orden de las notas en relación con el diseño original. Para una mayor facilidad de su aplicación se puede numerar a cada nota para facilitar su combinación.

Ejemplos:



Gráfico 85. Ejemplo de permutación tomado de la Suite Ecuatoriana #2 del compositor Segundo Luis Moreno.



Gráfico 86. Ejemplo de permutación tomado de la Suite Ecuatoriana #2 del compositor Segundo Luis Moreno.

#### 4.5.11. Contracción y Expansión

La contracción y la expansión son dos técnicas de uso común en el momento de componer. La contracción es una técnica que consiste en acortar o acercar los intervallos al azar.

Ejemplo:

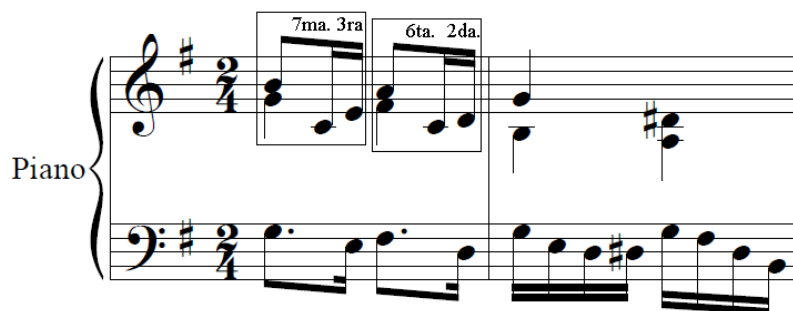


Gráfico 87. Motivo extraído del tango "Arrabal Quiteño" del compositor Juan Pablo Sanz.

La expansión, al contrario que la contracción, consiste en el agrandamiento de los intervallos al azar.



Ejemplos:

Gráfico 88. Ejemplo de expansión tomado del Pasillo "Quiteña ilusión" de la compositora Lidia Noboa

Irigoyen.

Gráfico 89. Ejemplo de expansión tomado del Pasillo "Quiteña ilusión" de la compositora Lidia Noboa

Irigoyen.

#### 4.5.12. Interpolación y Omisión

La interpolación y omisión son técnicas que tienen relación con el aumento o disminución de notas en el motivo musical. La interpolación consiste en agregar notas al diseño melódico original manteniendo su esencia.

Ejemplo.

Gráfico 90. Ejemplo de interpolación tomado del Pasillo "Sé que me matas" del compositor Enrique Ibáñez

Mora.

La omisión en cambio consiste en quitar notas al diseño melódico original manteniendo de su esencia original.

Ejemplos:



Gráfico 91. Ejemplo de omisión tomado del divertimento para cuerdas #1 del compositor Gerardo Guevara

Viteri.



Gráfico 92. Ejemplo de omisión tomado del Pasillo "Manabi" del compositor Francisco Paredes Herrera.

#### 4.5.13. Fragmentación

Consiste en la elaboración de *submotivos* elaborados a partir del material melódico existente. Por tanto, se toman los elementos que se encuentran dentro del motivo y se los desarrolla.

Ejemplos:

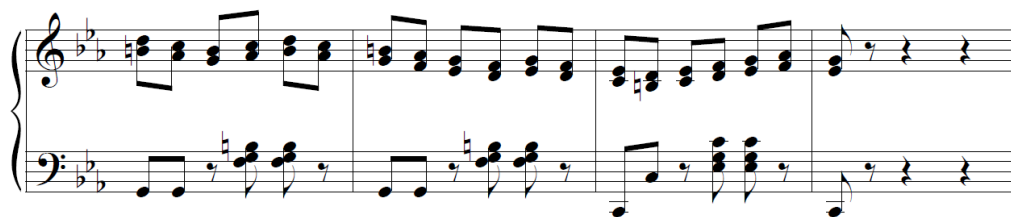


Gráfico 93. Ejemplo de fragmentación tomado del Pasillo "Reir llorando" del compositor Carlos Amable Ortiz.



Gráfico 94. Ejemplo de fragmentación tomado del Albazo "Solito" del compositor Enrique Espín Yépez.



### Actividad G. Uso de las técnicas del desarrollo motivico.

**Descripción:** La actividad incluye dos ejercicios que permite al alumno poner en práctica abordajes compositivos que involucran las técnicas del desarrollo motivico, explicadas en los apartados anteriores. Los ejercicios solicitan un trabajo que estimula la capacidad creativa del alumno utilizando las doce técnicas explicadas, que desarrollan un motivo musical que puede ser pre-establecido. Además, se incluye la ejercitación de la identificación de las técnicas en un fragmento ya elaborado.

**Objetivo:** La actividad procurará, a través de su diseño, invitar al estudiante a proponer su idea musical de base, y desarrollarla a través doce distintas formas de extensión, a partir de tan solo una célula motivica. Las tareas de la actividad estimulan la capacidad creativa del alumno, ofreciéndole alternativas de estructuración que se orientan en las doce técnicas explicadas previamente en el contexto de la estética nacional.

#### Orden:

1. Elabore las técnicas de desarrollo motivico indicadas en base al motivo propuesto.

Inversión real                      Aumentación                      Retrógrado invertido

Omisión                      Disminución                      Fragmentación

Inversión tonal                      Contracción                      Transposición real

Permutación                      Interpolación                      Expansión



2. Identifique y denomine las técnicas de desarrollo motivico aplicadas en las ideas melódicas expuestas.

1. \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_ 4. \_\_\_\_\_ 5. \_\_\_\_\_

6. \_\_\_\_\_ 7. \_\_\_\_\_ 8. \_\_\_\_\_

9. \_\_\_\_\_ 10. \_\_\_\_\_

11. \_\_\_\_\_ 12. \_\_\_\_\_

#### 4.6. Clasificación de la frase musical según su comienzo

Existen tres maneras de iniciar una frase musical, estas formas son las siguientes:

##### 4.6.1. Tético

Se usa este nombre para referirse a aquellas melodías que empiezan en el primer tiempo (tiempo fuerte) del compás (Shifres & Burcet, 2013)

Ejemplos:



Gráfico 95. Ejemplo de comienzo tético tomado del Pasillo "Almas Gemelas" del compositor Ángel Leónidas Araujo.



Gráfico 96. Ejemplo de comienzo tético tomado del Sanjuanito "Pobre corazón" del compositor Guillermo Garzón.

##### 4.6.2. Anacrúsico

Se denomina con este nombre a aquella melodía que comienza en los tiempos débiles del compás (Shifres & Burcet, 2013).

Ejemplos:



Gráfico 97. Ejemplo de comienzo anacrúsico tomado del Pasillo "Quiero verte Madre" del compositor Carlos Rubira Infante.



Gráfico 98. Ejemplo de comienzo anacrúsico tomado del Danzante "Vasija de barro" del compositor Luis Alberto Valencia.

#### 4.6.3. Acéfalo

Hace referencia a aquellas melodías que les falta parte de la primera mitad del primer tiempo (Shifres & Burcet, 2013).

Ejemplos:

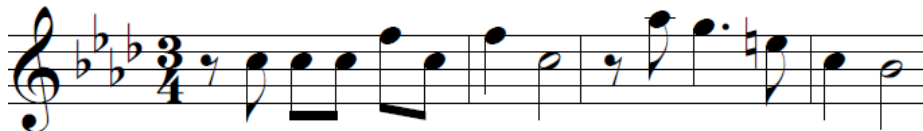


Gráfico 99. Ejemplo de comienzo acéfalo tomado del Pasillo "Sobre las olas" del compositor Francisco Paredes Herrera.



Gráfico 100. Ejemplo de comienzo acéfalo tomado del Pasillo "Invernal" del compositor Nicasio Safadi.



**Actividad H. Desarrollo de abordaje compositivo con manejo de la clasificación de la frase musical, según su comienzo.**

**Descripción:** La actividad incluye dos ejercicios que permiten al alumno poner en práctica la identificación de los tipos de iniciativas de una frase musical, de acuerdo a la clasificación explicada. Los ejercicios solicitan un trabajo que indaga en la discriminación de los diferentes tipos de frases musicales, y, además, invita a la aplicabilidad de los conceptos, solicitando la creación de fragmentos con tipos de inicios sugeridos.

**Objetivo:** La actividad busca, a través de su diseño, invitar al estudiante a desarrollar su creatividad compositiva musical a partir de la sugerencia de determinado tipo de frase, de acuerdo a la clasificación explicada en apartados anteriores. Las tareas de la actividad orientan al alumno en las formas y alternativas para desarrollar una frase musical, que pueda mostrar una coherencia de su discurso y desarrollo de su propuesta.

**Orden:**

1. Indique el tipo de comienzo que se presentan en los siguientes fragmentos:



\_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_

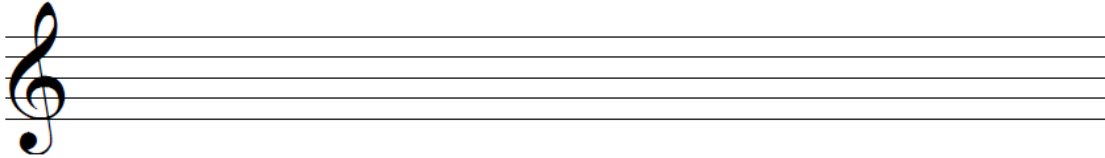


\_\_\_\_\_

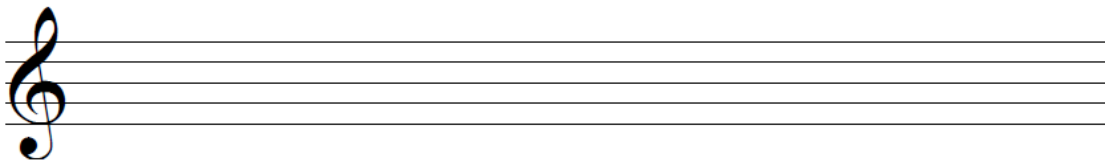


2. Elabore 2 compases utilizando los tipos de comienzo que se indica a continuación.

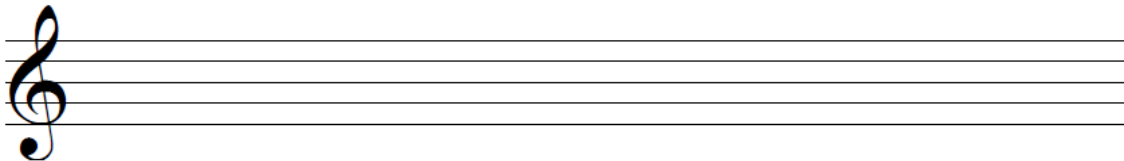
**Acéfalo**



**Tético**



**Anacrúsico**





#### 4.7. Escalas Pentatónicas

Es aquella que está conformado por 5 sonidos. En principio, según algunos tratadistas podemos decir que las escalas pentatónicas están compuestas por intervalos de segunda mayor y tercera menor, aunque en realidad existen escalas pentatónicas, distintas a las convencionales, que en su estructura incluyen intervalos de segunda menor y tercera mayor.

Convencionalmente podemos decir que existen tres tipos de escalas pentatónicas, estas son:

- Escala Pentatónica Mayor.
- Escala Pentatónica Menor.
- Escala Pentatónica Neutra.

##### 4.7.1. Escala Pentafónica Mayor

Su estructura es la siguiente:

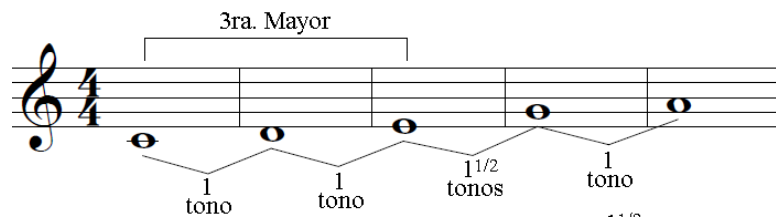


Gráfico 101: Escala pentatónica mayor.

Como podemos observar esta escala en su estructura contiene, entre la primera y tercera nota, un intervalo de tercera mayor.

##### 4.7.2. Escala Pentafónica Menor

Su estructura es la siguiente:

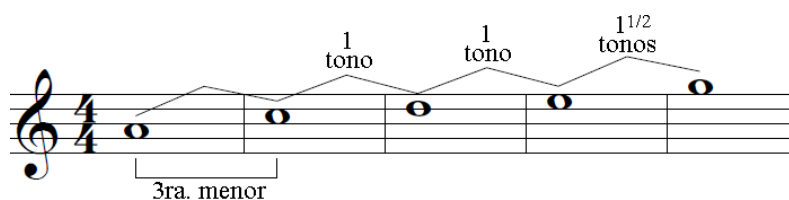


Gráfico 102. Escala pentatónica menor.

Se diferencia de la pentatónica mayor por incluir en su estructura una tercera menor en relación con su primer grado, razón por la que se le denomina con el nombre de escala pentatónica menor.

#### 4.7.3. Escala Pentafónica Neutra

Esta escala tiene la siguiente estructura:

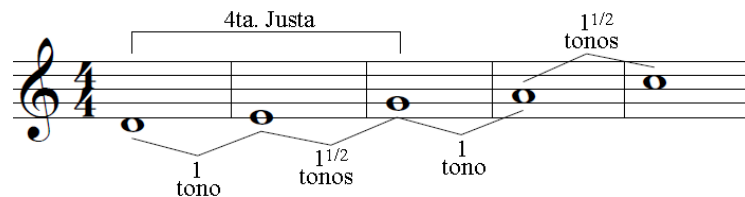


Gráfico 103. Escala pentatónica neutra.

Si bien, en el caso de la escala pentatónica mayor y menor sus nombres estaban regidos por la distancia de la tercera en relación con su primer grado, en este caso podemos ver que esta escala no posee un intervalo de tercera en relación con el primer grado, por lo que es denominada como *neutra* (Persichetti, 1985).

Ahora, la pentafonía juega un papel importante en la música ecuatoriana puesto que la música mestiza del Ecuador gira en torno a la pentafónica andina, que tiene ordenamiento de escala pentafónica menor, con carácter melancólico. En las composiciones de música ecuatoriana mestiza podemos encontrar la influencia clara de la pentafonía en el plano melódico, aunque también en algunos patrones armónicos, recursos que han sido utilizados por compositores tanto populares como de formación académica.

Ejemplo:

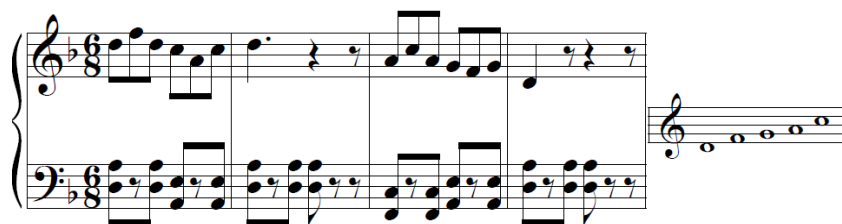


Gráfico 104. Ejemplo de pentafonía menor tomado del Fox incaico "Vasija de Barro" de G. Benítez y L. A. Valencia.

Como podemos observar, se trata de una pentafonía menor (D, F, G, A, C) empleada en el plano melódico y armónico.

Ejemplo:



Gráfico 105. Ejemplo de pentafonía menor tomado del *Sanjuanito* "Penas mías" del compositor Cristóbal Ojeda Dávila.

Al igual que el ejemplo anterior, el extracto de Cristóbal Ojeda también se trata de una pentafonía menor utilizada sobre un *Sanjuanito*, donde la escala pentafónica se emplea en la melodía y su parte armónica corresponde al sistema tonal funcional.

En el siguiente ejemplo, vemos una aplicación desde otra perspectiva de la pentafonía, extraída del *Sanjuanito de mi Pueblo* del compositor Gerardo Guevara.

Ejemplo:



Gráfico 106. Ejemplo de pentafonía menor tomado de la obra "Sanjuanito de mi pueblo" del compositor Gerardo Guevara.

En el ejemplo anterior, el compositor hace uso de la pentafonía menor, pero con la peculiaridad de que, mientras el patrón inicial se repite, se suman en el camino otras voces a

una quinta justa superior, produciendo un efecto de *politonalismo*, al ser una transposición real y no una diatónica.

Ejemplo:



Gráfico 107. Ejemplo de pentafonía menor tomado del Yaraví "Tristes alegrías" del compositor Corsino Durán.

En este ejemplo, podemos observar que la parte melódica mantiene de manera estricta la pentafonía mientras que las demás voces se manejan en torno al sistema tonal funcional convirtiéndose en un sustrato pentafónico.

Si bien es cierto que la pentafonía, y en especial la andina, está muy presente en la música mestiza del Ecuador, el abordaje de esta se da dentro del sistema tonal funcional, razón por la que resulta difícil encontrar obras o fragmentos puramente pentafónicas.

Para trabajar la pentafonía junto con la armonía tonal funcional debemos tener en cuenta las notas comunes de la escala en relación con el acorde. De esta forma, los acordes o grados que empleados deben mantener notas comunes con la escala pentatónica. Mientras mayor sea el número de notas comunes mejor será su funcionamiento. En consecuencia, vemos que la pentafonía en las obras ecuatorianas no se utilizan de forma estricta, sino que podemos encontrar notas extrañas a la escala y no por esta razón pierde su color.

Ejemplo:

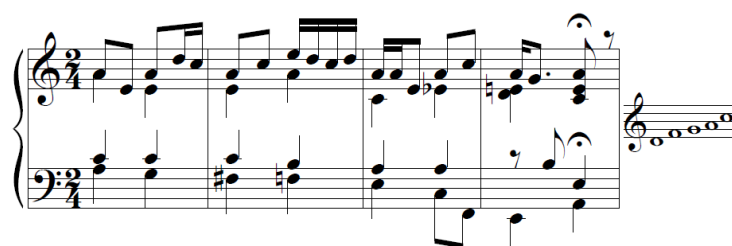


Gráfico 108. Ejemplo de pentafonía menor tomado del Sanjuanito "Anacu ruju" de Corsino Durán.



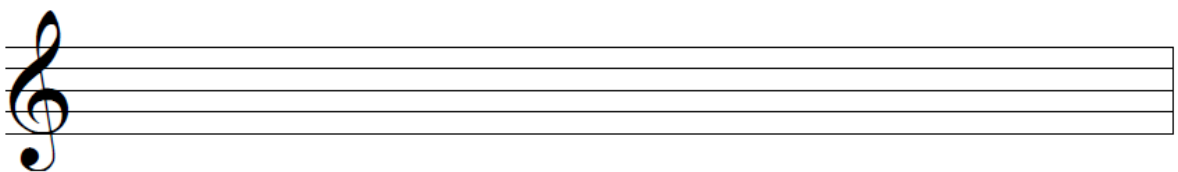
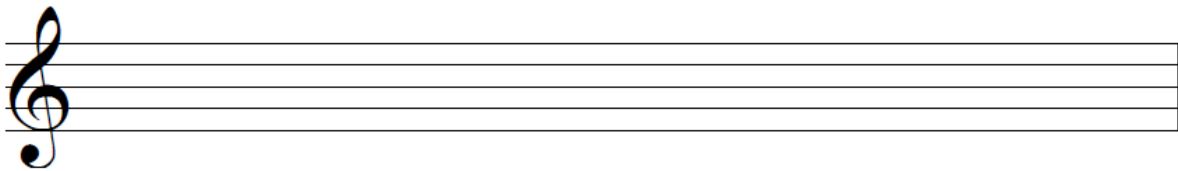
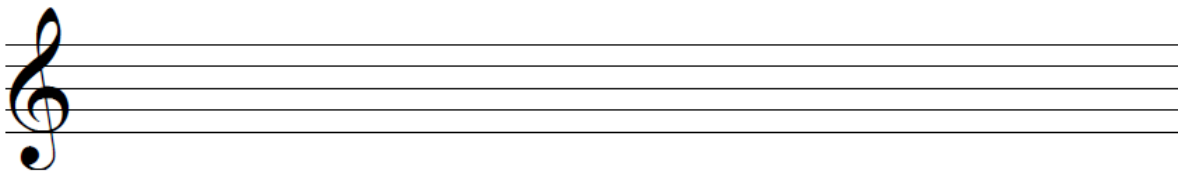
### Actividad I. Abordaje compositivo a través del uso de Escalas Pentatónicas.

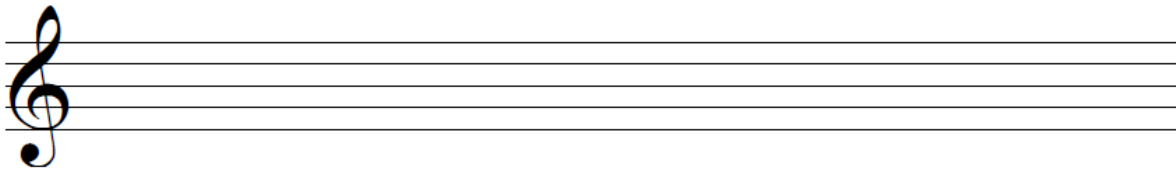
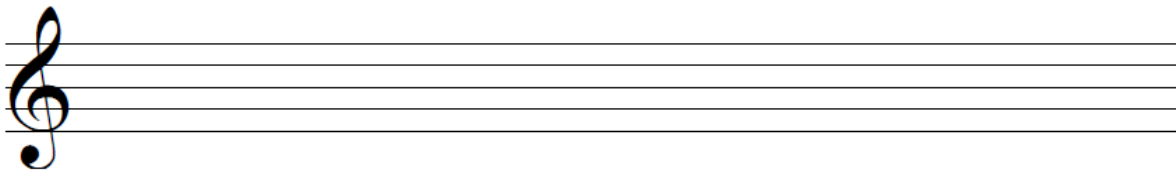
**Descripción:** La actividad incluye dos ejercicios que permite al alumno explorar su creatividad utilizando los tres tipos de escalas pentatónicas (mayor, menor y neutra), replicando el concepto teórico en la **práctica** de las mismas a partir de una orden específica de construcción en situaciones tonales diferentes. Además, se incluye una tarea que persuade la habilidad creativa del alumno en el contexto de la articulación armónico-melódica con elementos de las tres escalas pentatónicas estudiadas, las cuales, además, orientan la relación estrecha de sus características sonoras con el estilo nacional andino.

**Objetivo:** La actividad busca a través de su diseño, estimular en el estudiante su habilidad compositiva en el contexto de la creación armónico - melódica, que inserta el uso de las escalas pentatónicas estudiadas, a partir de una orden que exigen la creación original de fragmentos que se presenten en el formato pianístico, y que articulen una base armónica con una idea melódica con sonoridad pentatónica.

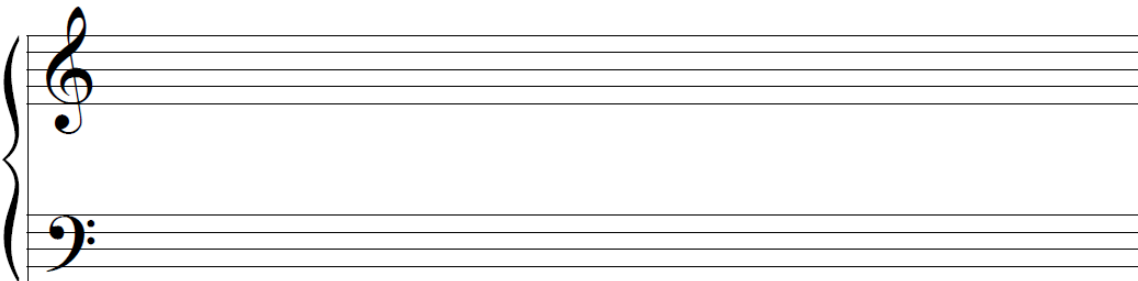
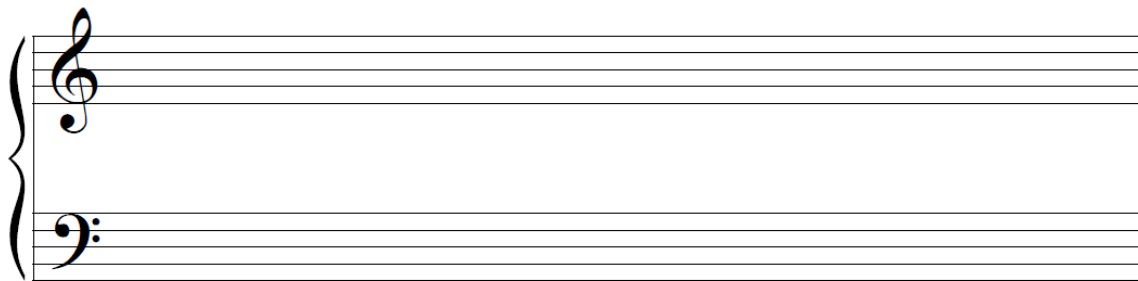
**Orden:**

1. Escriba los 3 tipos de escala pentafónica estudiadas (mayor, menor y neutra) iniciando desde Db y Gb.





2. Cree un fragmento de al menos 4 compases para piano en donde la melodía sea pentafónica y la armonía utilizada tenga relación con las notas de la escala utilizada.



## 4.8. Ornamentos Musicales

La palabra ornamento significa *adorno*. El término, aplicado en música, hace relación a la utilización de una o varias notas para embellecer una línea melódica. Existen varios tipos de ornamentos, los mismos que abordaremos a continuación.


### 4.8.1. Notas de Paso

Son notas ajenas a las que conforman el acorde con las siguientes características:


- Se encuentra entre dos notas acordales distintas y a una distancia de segunda mayor o menor. Estas notas pueden estar entre las dos notas acordales de un mismo acorde o de uno diferente.

Ejemplo:

Entre 2 notas del mismo acorde



Entre 2 notas de diferentes acordes



N.P.

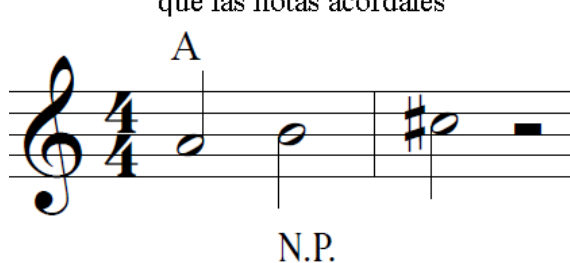
N.P.

Gráfico 109. Notas de paso.

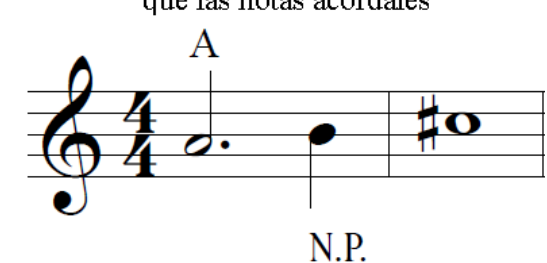
Deben tener igual o menor valor que las notas acordales entre las que se encuentra.

Ejemplo:

Notas de paso de igual valor que las notas acordales



Notas de paso de menor valor que las notas acordales



N.P.

N.P.

Gráfico 110. Notas.

A continuación, 2 ejemplos sobre notas de paso.

Ejemplos:

Gráfico 111. Ejemplo de notas de paso tomado del Pasillo "Olvidemos el pasado" del compositor Abilio Bermúdez.

Gráfico 112. Ejemplo de nota de paso tomada del Pasillo "El verso imposible" del compositor Nicasio Safadi.

#### 4.8.2. Anticipación

Se conoce con este nombre a la nota o conjunto de notas que preceden a la aparición del acorde al cual pertenecen.

Ejemplo:

Gráfico 113. Ejemplo de anticipación tomado del Pasillo "Manabí" del compositor Francisco Paredes Herrera.



### 4.8.3. Retardo

Al contrario que la anticipación, se trata de un sonido que se prolonga más allá del acorde al cual pertenece, produciendo una disonancia que resuelve a una nota acordal.

Ejemplo:

Gráfico 114. Ejemplo de retardo tomado del Pasillo "Manabí" del compositor Francisco Paredes Herrera.

### 4.8.4. Apoyatura

Es una nota "no" acordal que resuelve a una nota acordal. Tiene como características el encontrarse a grado conjunto de la nota de resolución y de ubicarse en el tiempo fuerte.

Ejemplos:

Gráfico 115. Ejemplo de apoyatura tomado del Pasillo "Myosotis" del compositor Sixto María Durán.

Gráfico 116. Ejemplo de apoyatura tomado del Pasillo "El aguacate" del compositor César Guerrero.

#### 4.8.5. Escapatoria

Comienza en una nota acordal que se mueve por grado conjunto de forma ascendente o descendente para luego realizar un salto en dirección contrario hacia una nota acordal.

Ejemplo:



Gráfico 117. Ejemplo de escapatoria tomado del Pasillo "La ventana del olvido" del compositor Guillermo Garzón.

#### 4.8.6. Bordadura

Son una o más notas que se mueven por grado conjunto alrededor de la nota principal. Existen dos tipos de bordadura: a) la bordadura superior, cuando la nota que rodea a la nota principal se encuentra a grado conjunto ascendente y b) la bordadura inferior, cuando la nota que rodea a la nota principal se encuentra a grado conjunto descendente (Blanes Arques, 1992).

Ejemplos:

Bordadura superior:

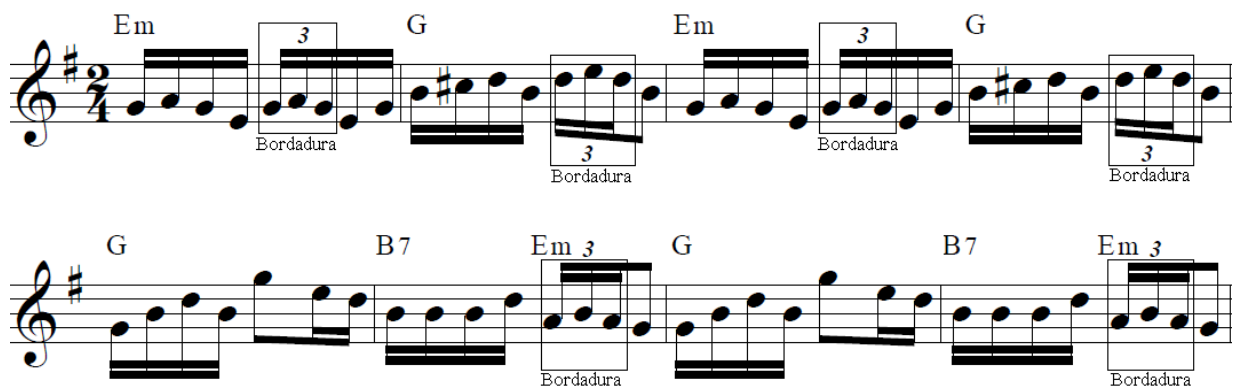


Gráfico 118. Ejemplo de bordadura superior tomado del Sanjuanito "Penas mías del compositor Cristóbal Ojeda Dávila.

## Bordadura Inferior:

Gráfico 119. Ejemplo de bordadura inferior tomado del Pasillo "Sí, pero calla" del compositor Nicasio Safadi.

Se debe poner mucha atención al momento de identificar una bordadura puesto que suelen presentarse confusiones como en el siguiente ejemplo:

Gráfico 120. Ejemplo de lo que no es una bordadura.

Como podemos observar, a pesar de que las bordaduras se encuentran rodeando a una nota a grado conjunto, dicha nota no corresponde a una nota del acorde, razón por lo que debe considerarse como apoyatura.

A continuación, otro ejemplo sobre el mismo caso:

## Ejemplo:

Gráfico 121. Análisis del porqué no es una bordadura.



### Actividad J. Uso de ornamentos musicales en el abordaje compositivo.

**Descripción:** La actividad incluye un ejercicio integral que permite al alumno discriminar y clasificar las diversas ornamentaciones mencionadas en la base teórica de apartados anteriores. La identificación de dichos recursos, se realiza a través de un fragmento compositivo dado, con estética nacional y presentado en un texto melódico con referencia de cifrado armónico, sobre el cual, el alumno deberá identificar y ubicar el tipo de recurso ornamental utilizado.

**Objetivo:** La actividad buscará en el alumno, interiorizar el concepto de cada recurso ornamental explicado, a través de la observación de su uso melódico prediseñado en una composición de carácter estético nacional; este ejercicio práctico propenderá en el alumno sus habilidades creativas orientadas en el uso de un diseño melódico enriquecido con los recursos ornamentales provistos y explicados.

#### Orden:

1. Sobre las variaciones realizadas en el Albazo “*Viva la comadre*” del compositor Manuel Marín Espín, identifique los siguientes ornamentos musicales: nota de paso apoyatura, bordadura, retardo, anticipación y escapatoria.

The image shows a musical score for the piece "Viva la comadre" by Manuel Marín Espín. It consists of three staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a boxed letter 'A' above the first measure. The harmonic notation (chords) is as follows: Staff 1: Em, G; Staff 2: Em, Bm, B7; Staff 3: Em, Bm, B7, Em, Bm. The melody features various ornaments such as grace notes, mordents, and trills.



The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves of music in the key of B major (one sharp) and 7/8 time. The first staff begins with a boxed 'B' chord and a 'G' chord. The second staff features 'Em' and 'Bm' chords. The third staff includes 'B7', 'Em', 'Bm', and 'B7' chords. The fourth staff concludes with 'Em' and 'Bm' chords. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final dotted half note.



## Conclusiones y Recomendaciones

Después del proceso concerniente a la elaboración de la presente guía metodológica, se ha podido llegar a las siguientes conclusiones:

Tal como menciona el Doctor Francisco Javier García Ledesma en su artículo *El Nacionalismo Nacional Mexicano*, en donde a manera de reflexión dice: *Gracias a las nuevas técnicas compositivas que desarrollaron en el Conservatorio Nacional de Música con Carlos Chávez, y al nacionalismo oficialista impulsado por éste, pudieron crear composiciones mucho más ambiciosas, lo que les permitió acceder a un nuevo abanico de posibilidades creativas que enriqueció y renovó su pensamiento musical.* (2020), se comprueba a través de este trabajo, que la conjugación de elementos académicos entre estéticas de tradición histórica europea y tradición histórica nacional, puede ser un factor que estimule la capacidad creativa de músicos en formación, a su vez, y según lo mencionado por Felipe Boero en su artículo *Reflexiones sobre el nacionalismo musical y la educación*, en donde escribe lo siguiente: *sobre todo bastaría para convencerse de ello no olvidar que Haydn, Beethoven y Scarlatti bebían con frecuencia en las fuentes populares los tesoros de frescura que con tanta prodigalidad derramaron en sus inmortales obras* (2016), también podemos, a manera de conclusión, indicar que el fomento de estos abordajes compositivos podría representar un valioso ejercicio que rescate la habilidad creativa de los músicos, enfocado a los valores intangibles de nuestras culturas locales.

A manera de recomendación, es importante mencionar que, sería necesaria la implementación formal de guías similares o quizás más profundas al respecto de la habilidad compositiva en instituciones de educación superior, pues resulta ser un ejercicio que compromete a las estéticas de las cuales sus ejecutores se ven rodeados; esto es, que el ambiente sociocultural dentro del cual se desarrolla la habilidad de los músicos compositores, de alguna



manera se muestra sujeta, entre otras situaciones, a la influencia que ejerce su contexto o medio social y cultural.

Lo anterior, procuraría el rescate permanente de los valores nacionales musicales, como hemos observado en los elementos analizados en este trabajo, pudiendo esto significar un valioso contexto de inspiración para las nuevas generaciones que enfocan sus capacidades creativas musicales en la técnica de la composición.



### Referencias bibliográficas

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. Barcelona: Idea Books.
- Aizaga, C. (2004). *Luis Humberto Salgado: el hombre. Cuadernos de divulgación cívica Vol. 16*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana" Benjamín Carrión". Disponible en <http://oskicat.berkeley.edu/record=b15322993~S1>
- Avilés Pino, E. (2014). *Traversari Pedro Pablo*. Enciclopedia del Ecuador. Recuperado el 13 de enero de 2019 de <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/pedro-pablo-traversari/>
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Blanes Arques, L. (1992). *Armonía tonal*. Madrid: Real Musical.
- Brindlé, R. (1996). *Nueva Música*. Buenos Aires: Ricordi americana.
- Candé, R. (2002). *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona: Robinbook.
- Castro Lobo, M. (2003). *Música para todos: Una introducción al estudio de la música*. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Chicaiza Iza, M. D. (2015). *Composición suite ecuatoriana (Danzante, Yumbo, albazo, tonada, aire típico, sanjuanito): Análisis y descripción de obras populares y académicas como base para la composición* (Disertación doctoral). Quito: Universidad de los Hemisferios. Disponible en <http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/handle/123456789/278>
- D'Harcour, M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*. París: Orientaliste Paul Geuthner.
- Díaz González, I. (2002). *Técnicas de la armonía popular moderna*. La Habana: Editora Musical de Cuba.
- Dionisio, P.C. (1992). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.





- Fradera, J. J. (2009). *La práctica del lenguaje musical*. Barcelona: Robinbook.
- García del Busto, J.L. Sopena Ibáñez, Federico. En Casares, E. (Dir). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: ICCU, p.1169.
- Gédale, A. (1990). *Tratado de Fuga*. Madrid: Real Música.
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2005). *Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo II*. Quito: Pyle & Sons /Conmusica.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I*. Quito: Pyle & Sons /Conmusica.
- Guerrero P. (2013). *Sobre el primer Conservatorio en Quito (1870-1877)*. Memoria Musical del Ecuador. Recuperado el 6 de diciembre de 2019 de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2013/08/sobre-el-primer-conservatorio-en-quito.html>
- Ingram Jaén, J. (2002). *Orientación Musical*. Panamá: Universal Books.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: S.A. Idea Books.
- Lleys, J. (1850). *Tratado teórico práctico de armonía y composición musical*. Barcelona: Juan Budó.
- Lucato, M. (1998). Didáctica del Canon. *Revista electrónica de LEEME*, (1), 1-8. Disponible en <file:///C:/Users/HP/Downloads/9640-27703-1-PB.pdf>
- Mullo Sandoval, J. M. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Serie Cartografía de la Memoria. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura. Disponible en [https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio\\_view.php?bibid=133932&tab=opac](https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio_view.php?bibid=133932&tab=opac)
- Muños Sanz, J. P. (1938). *La música ecuatoriana*. Quito: Universidad Central. Disponible en <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/12491>



- Palma, A. (1983). *Tratado Completo de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi.
- Persichetti, A. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Piston, W. (2001). *Contrapunto*. Barcelona: S.A. Idea Books.
- Pla Sempere, L. (2014). *Asistente de composición de música dodecafónica para OpenMusic*. (Trabajo de fin de grado). Universidad de Alicante. Disponible en <https://grfia.dlsi.ua.es/cm/pfc/lpla/memoria.pdf>
- Robles, L. (2016). Iniciación a la Armonía Tonal Clásica. *Haciendo música.com*. Recuperado el 14 de febrero de 2020 de [http://haciendomusica.com/\\_enter.php?page=armonia.htm](http://haciendomusica.com/_enter.php?page=armonia.htm)
- Román, D. (2008). Técnica dodecafónica: Referencia básica. *MUSIKE: Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico*. 1 pp. 1-5. doi: 10.13140/RG.2.1.4621.4569
- Rosero, A. (2019). *La Bomba del Chota, una explosión de saberes, propuesta para el aprendizaje integral* (Tesis de licenciatura). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Shifres F. & Burcet, I. (2009). *Escuchar y pensar a música. Bases técnicas y metodológicas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- Soler, J. (1989). *Fuga, técnica e historia*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, S.A.
- Tobar Donoso, J. (1940). *García Moreno y la instrucción pública*. Quito: Ecuatoriana.
- Torre Bertucci, J. (2005). *Tratado de Contrapunto*. Buenos Aires: Ricordi.
- Turina, J. (1977). *Tratado de composición musical*. Unión musical española.
- Walker, J. (2010). Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional de Música: su travesía e influencia. *Revista Musical Ecuatoriana EDO*, (7) 74-89. Disponible en <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusicaedo7>



Wong Cruz, Ketty. (2004). *Luis Humberto Salgado un quijote de la música*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Wong Cruz, Ketty. (2012). *La música nacional: Una metáfora de identidad nacional ecuatoriana*. Quito: Centro Andino de Acción Popular [CAAP].

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor S.A.



## Anexos



### SÍLABO

Período Académico: Mayo - Octubre 2020

<b>NOMBRE DE LA ASIGNATURA</b>	<b>CÓDIGO:</b>	<b>MPA001</b>
<b>FORMAS MUSICALES 1</b>		
<b>CARRERA</b>	<b>TECNOLOGÍA EN MÚSICA CON MENCIÓN EN INSTRUMENTO</b>	
<b>CICLO O SEMESTRE</b>	<b>TERCERO</b>	
<b>EJE DE FORMACIÓN</b>	<b>PROFESIONAL</b>	

#### HORAS:

TEÓRICAS	14
PRÁCTICAS	18
AUTO ESTUDIO	32
<b>TOTAL</b>	<b>64</b>

#### MODALIDAD:

PRESENCIAL	X
A DISTANCIA	
SEMIPRESENCIAL	

#### PROFESOR RESPONSABLE:

**LIC. PABLO VELASCO CARVAJAL**



### DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA:

La Asignatura Formas Musicales hace referencia al estudio de la estructura musical de una obra, aunque la forma va mucho más allá que una simple estructura. También la Forma Musical constituye una tradición de escritura musical que permite ubicar a la música a través de la historia. Por lo mencionado anteriormente resulta importante el estudio de esta asignatura ya que nos permite tener una visión amplia de la música y nos ayuda a la comprensión de la música que escuchamos y ejecutamos.

PRE-REQUISITOS		CO-REQUISITOS	
<b>Asignatura</b>	<b>Código</b>	<b>Asignatura</b>	<b>Código</b>
		Lectura musical I	MPL001
		Instrumento Principal I	MPIP001

### OBJETIVOS DE LA ASIGNATURA:

#### OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Conocer la estructura de obras musicales clásicas y populares
- Aplicar en pequeñas obras musicales los conocimientos adquiridos
- Analizar obras musicales según su estructura



RELACIÓN CONTENIDOS, ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS Y RESULTADOS DE APRENDIZAJE

RESULTADOS DE APRENDIZAJE	CONTENIDOS (UNIDADES Y TEMAS)	Nº HORAS			ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE	EVALUACIÓN	
		CLASES		Autoestudio		EVIDENCIAS	Valoración
		Teóricas	Prácticas				
<ul style="list-style-type: none"> <li>Conoce la estructura de obras musicales clásicas y populares</li> <li>Aplica en pequeñas obras musicales los conocimientos adquiridos</li> <li>Analiza obras musicales según su estructura</li> </ul>	<b>Primera Unidad: El Periodo Musical</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>El inciso</li> <li>El motivo</li> <li>El tema</li> <li>La semifrase</li> <li>La frase</li> <li>El periodo</li> <li>Técnicas de desarrollo motivico</li> </ul> <b>Segunda Unidad: Formas primarias, binarias y ternarias.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Concepto</li> <li>Análisis</li> <li>Composición</li> </ul>	07	03	10	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lectura y análisis de conceptos</li> <li>Aplicación de conceptos (ejercicios prácticos)</li> <li>Diálogos y debates</li> <li>Análisis de partituras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Plan de Clase</li> <li>- Trabajo escrito: contenido, grado de comprensión, creatividad.</li> <li>- Prueba escrita</li> </ul>	20
<ul style="list-style-type: none"> <li>Conoce la estructura de obras musicales clásicas y populares</li> <li>Aplica en pequeñas obras musicales los conocimientos adquiridos</li> <li>Analiza obras musicales según su estructura</li> </ul>	<b>Tercera Unidad: La Sonata</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sonata barroca</li> <li>Sonata clásica</li> </ul> <b>Cuarta Unidad La Suite</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Concepto</li> <li>Estructura</li> </ul>	07	15	22	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lectura y análisis de conceptos</li> <li>Aplicación de conceptos (ejercicios prácticos)</li> <li>Diálogos y debates</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Plan de Clase</li> <li>- Trabajo escrito: contenido, grado de comprensión, creatividad.</li> </ul>	10 20 20



	<ul style="list-style-type: none"> <li>La suite barroca</li> <li>Obras destacadas</li> </ul> <b>La Sinfonía</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Características</li> </ul> <b>El Concierto</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Características</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>Análisis de partituras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prueba escrita</li> </ul>	30
<b>TOTAL APORTES</b>							<b>50</b>
<b>Exámenes</b>		02	02	04	<b>TOTAL EXÁMENES</b>		<b>50</b>
<b>TOTAL HORAS CICLO</b>		<b>21</b>	<b>15</b>	<b>36</b>	<b>TOTAL CICLO</b>		<b>100</b>



### RECURSOS O MEDIOS PARA EL APRENDIZAJE

El proceso de formación se realizará mediante la modalidad presencial a través de encuentros programados, los recursos necesarios serán los siguientes:

- a. Útiles de escritorio
- b. Computador
- c. Pizarrón con pentagramas grabados
- d. Acceso a biblioteca
- e. Acceso a la red virtual
- f. Proyector (para diapositivas)
- g. Textos de apoyo en físicos y digitales
- h. Atril
- i. Material multimedia para audio y video.
- j. Aula de clases equipada con un piano en buen estado

### CRITERIOS PARA LA ACREDITACIÓN DE LA ASIGNATURA

La evaluación del estudiante tendrá las características siguientes:

- a) **Diagnóstica:** Se realizará una evaluación diagnóstica para determinar los conocimientos previos de los estudiantes.
- b) **Procesual:** Se realizarán evaluaciones durante el ciclo, mediante trabajos prácticos a fin de determinar los niveles de aprendizaje alcanzados y realizar la retroalimentación respectiva.
- c) **Sumativa:** Se realizará evaluaciones sumativas al final del Interciclo y del ciclo.

La evaluación de la asignatura será sobre 100 puntos:

25 puntos de gestión en aula y fuera de ella teniendo en cuenta el desempeño del estudiante en las actividades realizadas. (Primer Aporte)

20 puntos del examen interciclo.

25 puntos de gestión en aula y fuera de ella teniendo en cuenta el desempeño del estudiante en las actividades realizadas. (Segundo Aporte)

30 puntos del examen final.

La nota total de la asignatura deberá ser superior a 60 puntos, es decir que para ser promovido el estudiante deberá tener al final del ciclo un mínimo de 60 /100 puntos en la asignatura.



**REFERENCIAS REQUERIDAS PARA EL APRENDIZAJE DE LA ASIGNATURA**

<b>Autor</b>	<b>Título del texto</b>	<b>Edición</b>	<b>Año publicación</b>	<b>Editorial</b>
Julio Bas	Tratado de la Forma Musical			Ricordi

<b>ELABORADO POR:</b>  Lic. Pablo Velasco <b>DOCENTE</b>	<b>REVISADO POR:</b>  Lic. Heidi Palacios <b>COORDINADORA</b>	<b>AUTORIZADO POR:</b>  Mgst. Boris Chumbi Flores <b>RECTOR</b>
---	--	--

Cuenca, 06 de noviembre del 2020





**SÍLABO**

**PERÍODO ACADÉMICO: DICIEMBRE 2020 – ABRIL 2021**

<b>NOMBRE DE LA ASIGNATURA</b>	<b>CODIGO</b>	<b>MPA00</b>
	:	<b>5</b>

<b>ARMONIA GENERAL V</b>
--------------------------

<b>CARRERA</b>	Tecnología en música con mención en instrumento
<b>CICLO O SEMESTRE</b>	Cinco
<b>EJE DE FORMACIÓN</b>	Profesional

**HORAS:**

TEÓRICAS	20
PRÁCTICAS	12
AUTO ESTUDIO	32
TOTAL	<b>64</b>

**MODALIDAD:**



PRESENCIAL	Tradicional
A DISTANCIA	
SEMIPRESENCIAL	



**PROFESORA RESPONSABLE:**

Lic. Pablo Velasco C.
-----------------------

**DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA:**

La asignatura Armonía General, se fundamenta en el análisis y construcción de sonidos determinados de forma simultánea y coherente, bajo los principios de la armonía tonal funcional tanto clásica como popular. Es fundamental el estudio de esta asignatura puesto que constituye la columna vertebral de la música compuesta dentro del sistema tonal funcional y su conocimiento nos permitirá aplicarla en varios planos como el análisis, la composición, la ejecución entre otros.

PRE-REQUISITOS		CO-REQUISITOS	
Asignatura	Código	Asignatura	Código
Armonía general IV	MPA004	Instrumento principal V	MPIP005
Lectura Musical IV	MPL004		

**OBJETIVOS DE LA ASIGNATURA:****Objetivo general**

Asimilar conceptualmente los fundamentos del sistema tonal funcional, que nos permitan resolver en la escucha, el análisis y la escritura de la armonía

**Objetivos Específicos:**

1. Conocer y aplicar elementos básicos en el campo de la armonía tonal funcional.
2. Discriminar auditivamente la sonoridad de las funciones tonales dentro de las distintas cadencias armónicas.
3. Fomentar la escucha consciente y crítica de obras y fragmentos musicales, ampliando la capacidad apreciativa de cualquier evento sonoro, a través de la valoración cualitativa de la música y así lograr enfocar al estudiante hacia un acertado pensamiento crítico musical
4. Aplicar de manera asertiva las reglas armónicas en la resolución de ejercicios.
5. Analizar armónicamente obras de corte clásico y popular



RELACIÓN CONTENIDOS, ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS Y RESULTADOS DE APRENDIZAJE

RESULTADOS DE APRENDIZAJE	CONTENIDOS (UNIDADES Y TEMAS)	Nº HORAS			ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE	EVALUACIÓN	
		CLASES		Auto estudio		EVIDENCIAS	Valoración
		Teóricas	Prácticas				
<ul style="list-style-type: none"> <li>Conoce y aplica elementos básicos en el campo de la armonía tonal.</li> <li>Discrimina auditivamente la sonoridad de los diversos acordes.</li> <li>Aplicar de manera asertiva las reglas armónicas en la resolución de ejercicios.</li> <li>Analizar armónicamente diversas obras.</li> </ul>	<b>Primera Unidad:</b> <b>Cifrados:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Acordes triadas, cuatriadas y de 5 o más notas</li> <li>Cadencia II-V-I</li> <li>Introducción a Dominantes y subdominantes secundarias</li> </ul>	07	05	12	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lluvia de ideas</li> <li>Lectura y análisis de conceptos.</li> <li>Aplicación de conceptos (ejercicios prácticos).</li> <li>Diálogos y debates.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trabajo de investigación.</li> <li>Trabajo escrito.</li> <li>Ejercicios escritos.</li> <li>Prueba de unidad.</li> </ul>	4 3 4 4
<ul style="list-style-type: none"> <li>Conoce y aplica los acordes de dominante sustituto.</li> <li>Discrimina auditivamente las distintas cadencias armónicas con dominantes sustituto.</li> <li>Aplicar de manera asertiva las reglas</li> </ul>	<b>Segunda Unidad</b> <b>Análisis Melódico:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Notas Principales y notas Secundarias</li> <li>Nomenclatura</li> <li>Anticipación Rítmica</li> </ul>	07	05	12	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lluvia de ideas</li> <li>Lectura y análisis de conceptos.</li> <li>Aplicación de conceptos (ejercicios prácticos).</li> <li>Diálogos y debates.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trabajo de investigación.</li> <li>Trabajo escrito.</li> <li>Ejercicios escritos.</li> <li>Prueba de unidad.</li> </ul>	4 3 3 3

<ul style="list-style-type: none"> <li>armónicas en la resolución de ejercicios.</li> <li>Analizar armónicamente ejercicios.</li> </ul>							
<ul style="list-style-type: none"> <li>Estructura de manera correcta el acorde de #V-(b5)</li> <li>Discrimina auditivamente la sonoridad característica del acorde estudiado.</li> <li>Resuelve ejercicios con el tipo de acorde estudiado.</li> </ul>	<b>Tercera Unidad:</b> <b>Acordes no diatónicos</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>El bVII y el bVII maj</li> <li>Acordes de la familia de dominante: dominantes secundarias, IIm7 relativo, doble función tonal, IIm7 intercalado, dominantes por extensión, IIm7 intercalado de una dominante secundaria, IIm7 de dominante por extensión</li> </ul>	07	05	12	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lluvia de ideas</li> <li>Lectura y análisis de conceptos.</li> <li>Aplicación de conceptos (ejercicios prácticos).</li> <li>Diálogos y debates.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trabajo de investigación.</li> <li>Trabajo escrito.</li> <li>Ejercicios escritos.</li> <li>Prueba de unidad.</li> </ul>	4 3 4 4
<ul style="list-style-type: none"> <li>Conoce y aplica las distintas modulaciones.</li> <li>Resuelve ejercicios sobre las distintas modulaciones.</li> </ul>	<b>Cuarta Unidad</b> <b>Modulación</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Clasificación</li> <li>Tonos vecinos</li> <li>Las notas características de la modulación</li> <li>La relación escala-acorde en la modulación</li> <li>Modulaciones frecuentes</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>Lluvia de ideas</li> <li>Lectura y análisis de conceptos.</li> <li>Aplicación de conceptos (ejercicios prácticos).</li> <li>Diálogos y debates.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trabajo de investigación.</li> <li>Trabajo escrito.</li> <li>Ejercicios escritos.</li> <li>Prueba de unidad.</li> </ul>	4 3 4 4
<b>TOTAL GESTION EN AULA</b>							<b>60</b>
<b>Exámenes</b>							<b>2</b>
<b>TOTAL HORAS CICLO</b>							<b>20</b>
<b>TOTAL EXAMENES</b>							<b>40</b>
<b>TOTAL HORAS CICLO</b>							<b>20</b>
<b>TOTAL CICLO</b>							<b>100</b>



### RECURSOS O MEDIOS PARA EL APRENDIZAJE

El proceso de formación se realizará mediante la modalidad presencial a través de encuentros programados, los recursos necesarios, serán los siguientes:

- Útiles de escritorio
- Piano
- Computador
- Pizarrón
- Copiados
- Audios
- Partituras
- Textos de apoyo
- Cuaderno del estudiante

### CRITERIOS PARA LA ACREDITACIÓN DE LA ASIGNATURA

La evaluación del estudiante tendrá las características siguientes:

- Diagnóstica:** Se realizará una evaluación diagnóstica para determinar los conocimientos previos de los estudiantes.
- Procesual:** Se realizarán evaluaciones durante el ciclo, mediante trabajos prácticos a fin de determinar los niveles de aprendizaje alcanzados y realizar la retroalimentación respectiva.
- Sumativa:** Se realizará evaluaciones sumativas al final del ~~Inter~~ ciclo y del ciclo.

La nota mínima para aprobar la asignatura es de 70 puntos sobre 100

FORMA DE EVALUACIÓN	PUNTAJE	OBSERVACION
Gestión en Aula 1	30	Gestión en aula: Lecciones, participación, trabajos en clase
Examen Parcial	15	Prueba que abarca temas conceptuales y prácticos.
Gestión en Aula 2	30	Gestión en aula: Trabajos individuales y en grupo
Examen Final	25	Prueba que abarca temas conceptuales y prácticos.
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>	

Las calificaciones de todas las evaluaciones realizadas en el periodo académico serán registradas con un decimal y la nota final de la asignatura se manejará con números enteros.

La nota mínima a alcanzar en el Examen Final deberá ser 10 puntos, de no ser así, el estudiante deberá rendir un examen de recuperación.

Los estudiantes que no han obtenido la calificación mínima de aprobación de la asignatura equivalente a 60 puntos deberán rendir por una sola vez por cada periodo académico, un examen de recuperación por cada asignatura; la calificación de esta evaluación tendrá un valor del 60% y será acumulado al 40% de la nota anterior (Examen Final).