





## DEDICATORIA

A Lourdesita mi madre, que me dio la vida, me crió, me dio amor y juntos aprendimos a caminar por el sendero de la discapacidad cruzando todas las barreras y vicisitudes, demostrando a los que nos rodean que un hijo con discapacidad visual no fue un impedimento para seguir viviendo y salir adelante a lo largo de su vida.

A Luis Alberto mi padre quien fue un relojito en este andar académico porque siempre estuvo pendiente de mis horas de trabajo, estudio y descanso siendo un pilar fundamental para no perder el orden y organización de mi vida durante el proceso universitario.

A Nenita, mi ñaña, porque, aunque seria y enojona como ella es nunca descuidó mi salud y mi alimentación puesto que ella entendió que el trabajar y estudiar al mismo tiempo es un reto que solo lo asumen los grandes y fuertes mental y físicamente.

Al hombre que más a trabajado para mis intereses académicos (El gran Carrillo). Quien constantemente me decía ¡No te rindas Diego!, ¡Tu puedes!, ¡Y si los otros no pueden!, ¡No importa, pero tu puedes!, además de ser un motivador se encargó de mi seguridad e integridad puesto que todos los días de universidad, sin excepción, estuvo con su automóvil presto a darme su ayuda para salvaguardar mi integridad personal.

A los niños con discapacidad visual, con quienes conocí las bondades de la práctica pedagógica y musical. A ellos mi tributo y motivación para que sigan adelante.



## AGRADECIMIENTO

A la vida por haberme concedido la oportunidad de estudiar en la universidad, porque me mueve socialmente, proyecta al mundo y me inserta laboralmente.

A la Pontificia Universidad Católica del Ecuador por permitirme ser admitido y posteriormente estudiar en su casa, y mediante el aprendizaje académico mejorar mis conocimientos pedagógicos y socio-epistemológicos de la educación musical.

A la Facultad de Ciencias de la Educación por darme apertura en búsqueda de una buena formación académica, cultural y artística basadas en varias adaptaciones curriculares que rigieron durante el transcurso de toda la carrera.

A la maestra, Mónica Bravo, quien me acogió como estudiante de la Carrera de Educación Musical y me hizo parte importante de la facultad que me sirvió para culminar exitosamente mi educación cultural y musical.

A mi compañera y dilecta amiga, Alexandra Morocho por estar siempre a bordo de un proceso complejo, donde no solo la amistad y el compañerismo fue la clave de una cotidianidad, porque representó el apoyo incondicional de colaboración, ayuda y sustento emocional para la actividad académica en todo momento.

A mi gran amiga, Pamela Guerra, por colaborar en el proceso de edición de esta disertación, apoyar a la estética del conocimiento y cerrar un proceso que fortalece mis aspiraciones.

Al Psicólogo Christian Castañeda y el Máster Mauricio Suarez, por brindarme el apoyo permanente e incondicional en temas de soporte tiflotécnico y humano, además de sugerirme elementos bibliográficos acorde con mi discapacidad y adaptaciones curriculares.

A la corporación KFC por darme las facilidades laborales para mejorar mi calidad de vida y sostenerme en la actividad universitaria.

A Maricruz Mendoza, Zael y Iahhel Zapata que fueron mi apoyo moral y motivación al máximo cuando estuve a punto de dejar de lado mi disertación.

Al Doctor, Andrés Carrera, porque puso su corazón y su voluntad para manejar una de las virtudes más grandes como es la solidaridad logrando poco a poco la consolidación de este proyecto, por involucrarse y poner mi disertación a sus espaldas, cargar con el peso de la transcripción del capítulo 3 y juntos pudimos sortear las dificultades que encontramos en este largo proceso.

A la Licenciada Lucrecia Montenegro, quien no dudó en apoyarme y facilitar la transcripción de las obras musicales escogidas, al Sistema Braille.

A mi pequeño y valiente amigo, el Pato Flores (Solín), porque me enseñó que la vida es pedagogía para ser libres y con su gracia, alegría y pasión por el trabajo y el estudio, me enseñó que con serenidad y paciencia los retos se llegan a cumplir y que la verdadera ceguera está en el desconocimiento.

# ÍNDICE

DEDICATORIA .....	i
AGRADECIMIENTO .....	iii
INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO 1 .....	7
1. Plan general de investigación.....	9
1.1. Justificación de la investigación. ....	9
1.2. Planteamiento del problema .....	11
1.3. Objetivo General .....	13
1.3.1 Objetivos Específicos .....	13
1.4. Relevancia del estudio.....	14
MARCO TEÓRICO .....	15
CAPÍTULO 2.....	17
2. Sistema Braille .....	20
2.1. Fundamentos conceptuales de la musicografía braille.....	22
2.2. Alfabeto-sistema Braille. ....	23
2.3. Signos musicales.....	24
2.4. Luis Humberto Salgado .....	28
2.4.1. Biografía de Luis Humberto Salgado .....	28
2.4.3. Producción musical de Luis Humberto Salgado .....	30
2.5. Gerardo Guevara. ....	34
2.5.1. Biografía de Gerardo Guevara .....	34
2.5.2. Formación académica y musical de Gerardo Guevara .....	35
2.5.3. Producción musical de Gerardo Guevara.....	36
2.6. Corsino Durán .....	36
2.6.1. Biografía de Corsino Durán .....	36
2.6.2. Formación académica y musical de Corsino Durán .....	40
2.6.3. Producción musical de Corsino Durán .....	41
MARCO APLICADO.....	43
CAPÍTULO 3.....	45
3. Marco metodológico .....	47
1.1. Enfoque .....	47

1.2.	Técnicas e instrumentos de recogida de información.....	47
1.3.	Adaptación de obras de música ecuatoriana para piano al sistema Braille. ....	48
1.4.	Narrativa de la transcripción .....	49
1.5.	Partitura de las obras transcritas.....	50
1.6.	Transcripción, al Braille, de las obras escogidas.....	50
CONCLUSIONES .....		89
RECOMENDACIONES.....		93
BIBLIOGRAFÍA .....		97
ANEXOS .....		99

# **INTRODUCCIÓN**



El estudio pretende seleccionar y transcribir 6 obras para piano de compositores ecuatorianos como Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara en sistema Braille para uso de la comunidad no vidente. Para esto se ha propuesto los siguientes objetivos:

- Estudiar las ventajas y desventajas que ofrecen las tflotecnologías en el ámbito musical para analizar los sistemas de escritura para no videntes que se utilizan para estudiar, leer, informarse y para el proceso de enseñanza aprendizaje.
- Analizar la vida y obra de los compositores Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara en el contexto del desarrollo de la música académica ecuatoriana.
- Seleccionar y transcribir 6 obras de música popular ecuatoriana para piano de Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara en sistema braille.
- Sistematizar la información y presentar la propuesta completa.

Por otra parte, se ha desarrollado algunos conceptos como el Sistema Braille, se aborda sus fundamentos conceptuales, su alfabeto y los signos musicales. Adicionalmente se aborda la obra musical de tres músicos emblemáticos ecuatorianos: Humberto Salgado, Gerardo Guevara y Corsino Durán, de los cuales se escoge dos obras musicales, de cada uno, reconocidas a nivel nacional con lo que se procede a la transcripción de las partituras al Braille.

El estudio entrega a las personas con discapacidad visual una herramienta valiosa para el fortalecimiento del estudio de piano.



# **CAPÍTULO 1**



# **1. Plan general de investigación**

## **1.1. Justificación de la investigación.**

Desde el punto de vista teórico, esta disertación ayudará al proceso de inclusión musical de los no videntes dentro del estudio práctico del instrumento de manera autónoma ya que no existe un recurso didáctico que permita y facilite apropiaciones de habilidades técnicas y expresivas. No existen antecedentes investigativos que hayan generado información relativa al tema en estudio. Por esta razón, y a partir de mi experiencia con el piano, esta disertación me permite ofrecer un producto para su estudio autónomo.

Los estudiantes e intérpretes musicales con discapacidad visual mediante este trabajo pueden comenzar el proceso de lectoescritura musical para aprender e interpretar la dinámica de la música académica ecuatoriana escrita por Corsino Duran, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara a través del sistema Braille. Este trabajo también constituye un aporte a la historia de la música ecuatoriana para visibilizar las obras de estos autores en distintos períodos musicales. Además, no se puede dejar de lado, el análisis sobre las características estéticas de las obras de cada autor.

La importancia del estudio se basa en que no existe música ecuatoriana adaptada al Sistema Braille para el uso de la lectoescritura e interpretación musical de las personas con discapacidad visual. Al ser el investigador una persona no vidente, entiende la problemática y recurre a su experiencia para lograr el objetivo propuesto para que sirva de línea de base

para otras investigaciones. Este proyecto es necesario para habilitar y propulsar el nivel formativo de las personas con discapacidad visual que estudian el piano y que desean desempeñarse profesionalmente; de esta manera, se difunde la producción musical ecuatoriana en sistemas de escritura alternativa.

Otra razón para la realización de este estudio es vincular a la normativa vigente que promueve este tipo de acciones como dice la Constitución en el artículo 16 (1): “Todas las personas, en forma individual o colectiva, tienen derecho a:

1. Una comunicación libre, intercultural, incluyente, diversa y participativa, en todos los ámbitos de la interacción social, por cualquier medio y forma, en su propia lengua y con sus propios símbolos.
2. El acceso universal a las tecnologías de información y comunicación.
3. La creación de medios de comunicación social, y al acceso en igualdad de condiciones al uso de las frecuencias del espectro radioeléctrico para la gestión de estaciones de radio y televisión públicas, privadas y comunitarias, y a bandas libres para la explotación de redes inalámbricas.
4. El acceso y uso de todas las formas de comunicación visual, auditiva, sensorial y a otras que permitan la inclusión de personas con discapacidad.
5. Integrar los espacios de participación previstos en la Constitución en el campo de la comunicación”.

1. Constitución Política del Ecuador, Asamblea Nacional Constituyente, 2008, p. 13-14.

## **1.2. Planteamiento del problema**

Al no existir obras transcritas al sistema braille en el Ecuador, el músico no vidente, no puede incrementar y mejorar su lectura musical, capacidad de ejecución e interpretación. Además, se limita la oportunidad de conocimiento y difusión de la música ecuatoriana para piano. Se merman las posibilidades de pertenecer a un ensamble musical, trabajando también la lectura a primera vista. Por tanto, surgen las dificultades académicas que abarcan dentro del ámbito educativo en una escuela musical. Por otra parte, es evidente la falta de recursos técnicos que permitan cubrir las necesidades prácticas dentro de la formación instrumental del músico con discapacidad visual, que son el pilar fundamental para la enseñanza-aprendizaje en su educación musical.

Sin embargo, encontramos otros factores que no permiten el desarrollo musical del músico ecuatoriano a través del sistema braille que se argumenta en los siguientes aspectos: en la escasez de los recursos didácticos y la falta de conocimientos metodológicos y pedagógicos para poder trabajar con las personas implicadas en este ámbito, lo que genera como consecuencia los vacíos musicales que conllevan la incapacidad para generar recursos que fundamenten las capacidades de ejecución e interpretación de cada una de las obras seleccionadas.

Otra de las problemáticas es la falta de capacitación docente que no permite trabajar con las debidas metodologías, y los cúmulos de conocimiento del docente, apunta a las condiciones que ofrecen sus planes de trabajo y las normativas que están regidas bajo un ente rector que exige el estudio musical mediante una reforma curricular que no ofrece las adaptaciones correspondientes. La falta de recursos y el poco interés de las instituciones educativas no han permitido diseñar una metodología que beneficie al músico no vidente, únicamente se ha recurrido a elementos empíricos que han intentado romper con esa desigualdad.

En el país no existen transcripciones de música ecuatoriana al sistema Braille por lo tanto es preciso trabajar para toda la comunidad no vidente que estudia piano en conservatorios de música. Por ser la población no vidente muy reducida, la que se dedica al estudio de la música, todavía no se ha realizado un trabajo de esta categoría, por lo que puede considerarse a esta investigación original. Tampoco dentro del Conservatorio Nacional ha habido alguna persona que se ocupe por ayudar a que el estudio del instrumento de los no videntes se realice de manera autónoma, pues si bien los maestros se ocupan de dictar al estudiante los sonidos o de grabar para que ellos puedan escuchar y ayudarse a ejecutar las melodías, el grave problema es que el no vidente no cuenta con el apoyo de un recurso que le ayude a ser independiente en su estudio.

Analizado así el problema propongo las siguientes preguntas que guían esta investigación:

- ¿Cuáles son los sistemas de escritura para no videntes que se utilizan para estudiar, leer, informarse y para el proceso de enseñanza-aprendizaje?
- ¿Cuáles son las ventajas y desventajas que ofrecen las tflotecnologías en el ámbito musical?
- ¿Cómo incide la vida de los compositores Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara y Corsino Durán en el contexto del desarrollo de la música académica ecuatoriana?
- ¿Por qué transcribir 6 obras de música popular ecuatoriana para piano de Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara y Corsino Durán en sistema braille?

### **1.3. Objetivo General**

- Seleccionar y transcribir 6 obras para piano de compositores ecuatorianos como Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara en sistema Braille para uso de la comunidad no vidente.

#### **1.3.1 Objetivos Específicos**

- Estudiar las ventajas y desventajas que ofrecen las tflotecnologías en el ámbito musical para analizar los sistemas de escritura para no videntes que se utilizan para estudiar, leer, informarse y para el proceso de enseñanza aprendizaje.
- Analizar la vida y obra de los compositores Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara en el contexto del desarrollo de la música académica ecuatoriana.
- Seleccionar y transcribir 6 obras de música popular ecuatoriana para piano de Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara en sistema braille.
- Sistematizar la información y presentar la propuesta completa.

#### **1.4. Relevancia del estudio.**

Evidentemente, en un medio académico como el nuestro en que la inclusión de personas con capacidades especiales se encuentra en pleno desarrollo, la ausencia de textos y partituras transcritas al sistema braille constituye una severa limitación para el estudio y desarrollo musical de estudiantes y profesionales con discapacidad visual. El aporte que persigue el presente trabajo será, por tanto, una valiosísima ayuda y herramienta para dichas personas.

Por otro lado, los compositores que fueron seleccionados son tres de los más importantes y trascendentes para la música ecuatoriana, cuyas obras se conocen e interpretan en diferentes escenarios del mundo.

El estudio de las obras de estos tres grandes maestros debería ser materia obligatoria de cualquier pensum académico en una institución ecuatoriana de formación musical. Lamentablemente, la difusión del conocimiento de dichas obras es todavía escasa en los ámbitos especializados, esto se da por múltiples razones. Por ejemplo, la dificultad de acceder a las partituras originales de Luis Humberto Salgado o la limitada inclusión de estos repertorios en instituciones encargadas precisamente de interpretarlas, como las orquestas o coros.

Finalmente, esta necesidad de transcribir las obras al sistema braille y ponerlas al alcance de la comunidad no vidente, exige recursos económicos y de otra índole siempre escasos en un país en vías de desarrollo. En tal virtud, este trabajo no solo contribuye a subsanar las carencias a las que me he referido, sino que espero sea un punto de partida para que otras personas lo sigan complementando. Esta es la razón última de la relevancia de esta tesis.

# **MARCO TEÓRICO**



## **CAPÍTULO 2**



Este trabajo presenta algunos estudios recientes que han tocado el problema de transcripción de música ecuatoriana, aunque ninguno se ha enfocado en la problemática de la transcripción al sistema braille. Enmarcada dentro de esta temática se despliegan a continuación los siguientes trabajos de investigación que se pueden calificar como antecedentes del problema.

Un primer estudio, que considero importante, es la Tesis de Maestría realizado por Marcelo Pacheco junto a Wilmer Jumbo titulado: *Música ecuatoriana para dos guitarras, obras originales ritmos sobre ritmos ecuatorianos* (2). En dicha investigación el autor se enfoca en el proceso creativo de “componer”, sin alejarse de la esencia de la música ecuatoriana, respetando todo lo referente a estructuras, armonía, rítmica, escalas, modos propios y característicos de la misma, vinculándose a la técnica guitarrística. En el formato que plantea utiliza efectos tímbricos propios de la guitarra, como rasgueo, tambora, armónicos, pizzicatos, sul ponticello, staccatos; en cuanto a las líneas melódicas, trabaja ornamentaciones con trinados, trémolos y apoyaturas en dos cuerdas que recuerdan “el estilo” ya característico de la música ecuatoriana ejecutada en la guitarra o en el requinto.

**2. *PACHECO BARRERA, Marcelo Efraín y JUMBO MEDINA, Wilmer Fermín: Música ecuatoriana para dos guitarras, obras originales sobre ritmos ecuatorianos; Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca; Cuenca, 2014.***

El trabajo se estructura en tres capítulos, en el primero, evoca aspectos elementales de la diversidad cultural en el país, tomando en consideración el término “cultura” en una doble acepción, tanto como “conglomerado humano” y “como conjunto de conocimientos”: para luego, mediante el método histórico,

describir aspectos fundamentales de la conquista española y su influencia en la música.

Concluye enumerando y describiendo brevemente los géneros de música ecuatoriana y los elementos compositivos utilizados. El capítulo segundo, mediante el método histórico describe aspectos significativos de la evolución de la guitarra en el Ecuador y en el mundo. Y finalmente, el capítulo tres es el desarrollo mismo de las composiciones, resaltando las secciones más importantes de cada obra y las que merecen atención.

Las conclusiones que presentan Pacheco y Jumbo son las siguientes:

1. Los géneros ecuatorianos hasta el siglo pasado, estaban basados en criterios musicales preestablecidos que en su momento tuvieron relevancia nacional e internacional, entre ellos, los elementos compositivos “típicos” de nuestra música, basados en una armonía funcional, imitaciones y repetición de coplas.

2. La música ecuatoriana como un arte que está cambiando y evolucionando, se ha visto en la necesidad de fusionarse con elementos pertenecientes a otros géneros, estilos, y tendencias, “ajenas” a las estructuras o modelos típicos.

3. Existen géneros adoptados por diversos países del mundo como si fueran propios, de tal forma que han creado confusión en cuanto a su origen, por mencionar algunos, el vals, sanjuanito y el pasillo que en el caso del Ecuador han sido asimilados de forma distinta, ya que cada sociedad tiene sus particularidades para mostrar su sensibilidad a través de la música.

4. La pentafonía consolidó el desarrollo musical de nuestros ancestros antes de la llegada de los españoles a América, razón por la que muchos géneros autóctonos del país presentan un carácter modal que se combina con el sistema tonal europeo.

## **2. Sistema Braille**

El sistema braille es trabajado por las personas con discapacidad visual parcial y total, puesto que fue una de las primeras formas de comunicación y socialización para la integración en los ámbitos académicos y también como dentro de la teoría de la acción comunicativa propuesta por Jürgen Habermas en su obra “La teoría de la acción comunicativa en el modelo lingüístico comunicacional”, nos indica Antonio Franco (3).

En este sentido, según Romina Herrera (4), el sistema Braille está basado en la combinación de seis puntos en columnas de tres puntos cada uno, es decir, con la combinación de los puntos formamos signos de puntuación, letras, signos musicales, signos matemáticos y simbólicos basados en números dispuestos para la escritura del sistema; recordando también que dicho sistema se usará independientemente del idioma que el no vidente utilice para su comunicación dentro del lenguaje escrito y por ende su educación académica.

3. **FRANCO M, Antonio: *El concepto habermasiano de la acción comunicativa en el modelo lingüístico internacional; Artículo publicado en la Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social; Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Zulia; Maracaibo. 2004.***
4. **HERRERA Romina: *Las representaciones internas de la altura y la escritura musical; Actas del Discurso pronunciado en la Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Buenos Aires, 2010. P. 37-42.***

Según José Luis García (5), la división del sistema Braille está conformada por seis puntos en dos columnas de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo en donde cada columna posee sus respectivos números y obviamente su puntuación lo que quiere decir que podemos usar una hoja tamaño INEN u hoja de cuaderno de 120 gramos, debido a que para el uso de este sistema debemos utilizar hojas adecuadas, de modo que se trabajará así:

Hoja o cuaderno que posea papel de 120 gramos, una regleta macro-Braille 27 filas y un punzón que es el instrumento que nos permite escribir en los respectivos cajetines o celdas de la plantilla o regleta. Es aquí donde empieza el procedimiento para la escritura, ubicamos nuestro dedo dotado de mayor sensibilidad y el proceso es el siguiente: dentro de una celda cualquiera que esta

sea tenemos en la columna derecha los puntos 1, 2 y 3; luego dentro de la misma celda o cajetín columna izquierda tenemos los puntos 4, 5, 6, y con la combinación de cada uno de ellos iremos formando las letras y signos que nos competen analizar dentro de este proyecto (6).

## **2.1. Fundamentos conceptuales de la musicografía braille.**

La fundamentación del sistema se basa en tres aspectos: auditivo, hablado y escrito.

El aspecto auditivo se trabaja mediante grabaciones que son reproducidas utilizando programas tecnológicos que permiten la escucha de las líneas melódicas a diferentes velocidades, las voces pueden ser separadas por fragmentos o si se requiere se pueden escuchar la simultaneidad de los sonidos de una obra musical cuando la partitura indica la ejecución de varias voces.

5. **GARCÍA RUBIO, José Luis: *Manual de Signografía Braille; ONCE Servicio de Producción de Recursos Didácticos y Tecnológicos; Alicante; s/f.***
6. **GARCÍA RUBIO; *Op. Cit,***

En el aspecto hablado se utilizan programas especiales conjuntamente con Finale o Sibelius que describen la música nota a nota, a la vez que menciona con palabras su ejecución. Otra forma hablada de describir las notas es utilizando el acompañamiento de un músico guía que ejecute la nota en el instrumento y cante con su voz de manera simultánea para que el músico ciego pueda escuchar las notas y ejecutar en el instrumento mientras realizan el proceso de aprendizaje del sistema braille.

Por otro lado, en la parte escrita debemos concatenar lo que en nuestro estudio llamamos transcripción, que es el proceso donde necesitamos la cooperación y acompañamiento del músico guía, quien procederá a dictar las obras musicales seleccionadas para el uso del estudiante con discapacidad visual.

## 2.2. Alfabeto-sistema Braille.

Esta es la etapa conocida como la etapa de las combinaciones de puntos para formar letras y signos que daremos a conocer a continuación, que según Rubio (s/f), son las siguientes:

(a) Para formar la letra a colocamos nuestro dedo que posea la mayor sensibilidad en una celda o cajetín, colocamos nuestro punzón al costado derecho de este y lo introducimos en la parte superior dando como resultado el punto 1 que es nuestra primera letra del alfabeto, para formar la á con tilde escribiremos los puntos 1, 2, 3, 5 y 6, para formar la letra b escribiremos los puntos 1 y 2, para formar la letra c escribiremos los puntos 1 y 4, para formar la letra d escribiremos los puntos 1, 4 y 5, para formar la letra e escribiremos los puntos 1 y 5, para formar la letra é con tilde escribiremos los puntos 2, 3, 4 y 6, para formar la letra f escribiremos los puntos 1, 2 y 4, para formar la letra g escribiremos los puntos 1, 2, 4 y 5, para formar la letra h escribiremos los puntos 1, 2 y 5, para formar la letra i escribiremos los puntos 2 y 4, para formar la letra í con tilde escribiremos los puntos 3 y 4, para formar la letra j escribiremos los puntos 2, 4 y 5, para formar la letra k escribiremos los puntos 1 y 3, para formar la letra l escribiremos los puntos 1, 2 y 3, para formar la letra m escribiremos los puntos 1, 3 y 4, para formar la letra n escribiremos los puntos 1, 3, 4 y 5, para formar la letra ñ escribiremos los puntos 1, 2, 4, 5 y 6, para formar la letra o escribiremos los puntos 1, 3 y 5, para formar la letra ó con tilde escribiremos los puntos 3, 4 y 6, para formar la letra p escribiremos los puntos 1, 2, 3 y 4, para formar la letra q escribiremos los puntos 1, 2, 3, 4 y 5, para formar la letra r escribiremos los puntos 1, 2, 3 y 5, para formar la letra s escribiremos los puntos 2, 3 y 4, para formar los puntos de la letra t escribiremos 2, 3, 4 y 5, para formar la letra u escribiremos los puntos 1, 3 y 6, para formar la letra ú con tilde escribiremos los puntos 2, 3, 4, 5 y 6, para formar la letra v escribiremos los puntos 1, 2, 3 y 6, para formar la w escribiremos los puntos 2, 4, 5 y 6, para formar la letra x se escribirán los puntos 1, 3, 4 y 6, para formar la letra y se escribirán los puntos 1, 3, 4, 5 y 6, para formar la letra z escribiremos los puntos 1, 3, 5 y 6.

(b) Signos de puntuación, según Rubio (s/f), para formar el signo se requiere que, escribamos el punto 2, para formar el punto final escribiremos el

punto 3, para formar los : escribiremos los puntos 2 y 5, para formar el ; escribiremos los puntos 2 y 3, para formar la u con diéresis escribiremos los puntos 1, 2, 5 y 6, mayúsculas escribiremos los puntos 4 y 6, para formar abrir paréntesis escribiremos los puntos 1, 2 y 6, cerrar paréntesis formaremos con los puntos 3, 4 y 5, guión puntos 3 y 6, guión de diálogo se escribirán los puntos 3 y 6 dos veces, el mismo signo se empleará para el guión explicativo y separación de palabras, para abrir y cerrar comillas escribiremos los puntos 2, 3 y 6, para abrir corchetes escribiremos los puntos 1, 2, 3, 5 y 6, para cerrar corchetes escribiremos los puntos 2, 3, 4, 5 y 6, para abrir bastardilla escribiremos los puntos 2 y 4, para cerrar bastardilla escribiremos los puntos 3 y 5, para signo de interrogación escribiremos los puntos 2 y 6 tanto para abrir como para cerrar, lo mismo sucede con el signo de exclamación o admiración escribiremos los puntos 2, 3 y 5 para abrir y cerrar admiración, para formar los puntos suspensivos escribiremos tres veces el punto 3, abrir llave se escriben los puntos 2 y en otro cajetín se escriben los puntos 1, 2 y 3, cierra llave se escriben los puntos 1, 2, 3, y en otro cajetín se escribirá el punto 2.

### **2.3. Signos musicales.**

Según García Rubio, la teoría de Luis Braille, exponente francés, busca también inmiscuirse en los menesteres artísticos específicamente musicales. Es por eso que desde su legado sistemático y estructural de su escritura manifiesta el deseo y la necesidad de superación con una visión panorámica y artística para la mejoría y aplicación pragmática de nuestro sistema en donde ciertamente con los mismos signos y bajo la misma estructura y los mismos parámetros Luis Braille fue jugando con la estructuración del sistema hasta formalizar lo que hoy llamamos la musicografía braille. A continuación daremos a conocer nuestro sistema musical que tiene sus respectivos signos manifestados en este orden:

Luis braille en su pensamiento pragmático toma como base del sistema musical las letras y los puntos que posiblemente no invita a la complejidad puesto que para formar una base de algo que se construye empezamos desde los elementos más sencillos que en este caso compete empezar con las combinaciones sistemáticas

bajo los parámetros de los puntos y letras más sencillas como son las letras d, e, f, g, h, i, j. Esta fue la base de siete letras con sus respectivos puntos que posteriormente pasaron a formar parte de la musicografía, es decir, que Luis Braille partió desde la base que fueron las corcheas para que mediante la combinación de puntos pasen a formar los otros signos que representan la duración del sonido.

## 7. *GARCÍA RUBIO; Op. Cit.*

Para formar las notas en figuración de corcheas tenemos la base principal que empezamos con la nota do que es la letra d en el sistema Braille que son los puntos 1, 4 y 5, luego tenemos la nota re que es la letra e y se escriben los puntos 1 y 5, posteriormente tenemos la nota mi que representa la letra f que escribiremos los puntos 1, 2 y 4, luego tenemos la nota fa que es representada por la letra g y escribiremos los puntos 1, 2, 4 y 5, la nota sol que se representa en el sistema Braille con la letra h está conformada por los puntos 1, 2 y 5, la nota la representada por la letra i la escribiremos con los puntos 2 y 4, y finalmente, tenemos la nota si que está representada por la letra j, para ello utilizaremos los puntos 2, 4 y 5.

Una vez concluidas la figuración de corcheas nos disponemos al aprendizaje de las notas en figuraciones de blancas puesto que a la nota y figura base que es la corchea se le aumentará el punto 3 lo que quiere decir que la figura blanca está formada por una corchea más el punto 3. Signos que representan la duración del sonido. El sistema Braille debe ser aplicado desde la facilidad hasta la complejidad, es decir, debemos utilizarlo como método inductivo aplicando el procedimiento desde la particularidad hasta lograr conseguir la generalidad.

Tenemos un do corchea que son los puntos 1, 4 y 5, que para formar el do blanca aumentamos el punto 3 y serían los puntos 1, 3, 4 y 5, luego tenemos el re corchea que son los puntos 1 y 5, para formar re blanca aumentamos el punto 3 y tenemos los puntos 1, 3 y 5, conjuntamente tenemos la nota mi de la escala de do mayor y el mi corchea se forma mediante los puntos 1, 2 y 4, para formar mi blanca aumentamos punto 3 y quedarían los puntos 1, 2, 3 y 4, formando el mi blanca, la

base que es fa corchea formada por los puntos 1, 2, 4 y 5, para transformarla en fa blanca aumentamos el punto 3 y formamos los puntos 1, 2, 3, 4 y 5, luego tenemos la nota sol representada por los puntos en corcheas 1, 2 y 5, para que se convierta en figuración de blanca aumentaremos el punto 3 y nos quedarían los siguientes puntos 1, 2, 3 y 5, la nota la representada en corchea por los puntos 2 y 4, se aumentará el punto 3 para formar la figura blanca y tenemos los puntos 2, 3 y 4, y finalmente, tenemos la nota si corchea que se representa con los puntos 2, 4 y 5, y aumentada el punto 3 tenemos los puntos 2, 3, 4 y 5. Así se manifiestan las notas en figuraciones de blancas.

Posteriormente analizaremos dentro de nuestro sistema las notas en figuración de negras. Esta figuración se forma tomando como base las notas en corcheas y a la misma corchea le aumentamos el punto 6 es decir, si el do corchea representado por los puntos 1, 4 y 5, aumentamos el punto 6 para formar un do negra tendremos los puntos 1, 4, 5 y 6; dando como resultado la primera nota en negras dentro de la escala modelo mayor.

Hemos mencionado que para formar las notas negras aumentaremos el punto 6 y empezaremos formando un do negra. La base es do corchea con los puntos 1, 4 y 5, se forma la nota negra aumentando el punto 6 que es 1, 4, 5 y 6, nota re corchea representada por los puntos 1 y 5, formamos re negra aumentando punto 6 y se escribe 1, 5 y 6, nota mi corchea formada por los puntos 1, 2 y 4, para formar mi negra aumentamos punto 6 quedando los puntos 1, 2, 4 y 6, nota fa corchea se escriben los puntos 1, 2, 4 y 5, para formar nota fa negra aumentamos punto 6 y se escribirán los puntos 1, 2, 4, 5 y 6, luego tenemos sol corchea con los puntos 1, 2 y 5, para formar nota sol negra aumentamos punto 6 quedando los puntos 1, 2, 5 y 6, gradualmente tenemos la nota la corchea que se representa con los puntos 2 y 4, siendo que la nota negra se forma aumentando el punto 6 quedaría con los puntos 2, 4 y 6, y finalmente, tenemos si corchea que se forma con los puntos 2, 4 y 5, que están manifestados en la base musical del sistema y como ya habíamos mencionado en párrafos anteriores para formar la nota negra se aumenta el punto 6 quedarían los puntos 2, 4, 5 y 6.

Los signos de redonda representan su escritura musical dentro del sistema Braille tomando como base las notas en figuración de corcheas y a ellas se les aumentan los puntos 3 y 6. Tal es así que están representados de la siguiente manera:

Nota do corchea se escriben los puntos 1, 4 y 5, para formar redonda escribiremos más los puntos 3 y 6 quedando de manifiesto los puntos 1, 3, 4, 5 y 6, el re corchea se escribe con los puntos 1, 5, para formar un re redonda aumentamos los puntos 3 y 6 quedando los puntos 1, 3, 5 y 6, luego tenemos mi corchea que son los puntos 1, 2 y 4, para escribirlo en redondas aumentamos los puntos 3 y 6 formando los puntos 1, 2, 3, 4 y 6, posteriormente tenemos fa corchea que se forma con los puntos 1, 2, 4 y 5, y si queremos construir un fa redonda aumentaremos los puntos 3 y 6 quedando los puntos 1, 2, 3, 4, 5 y 6, como estamos a grado conjunto tenemos de manifiesto a sol corchea que se escribe con los puntos 1, 2 y 5, y para formar el sol redonda le aumentaremos los puntos 3 y 6 quedando los puntos 1, 2, 3, 5 y 6, luego tenemos la nota la corchea que son los puntos 2 y 4, y aumentado los puntos 3 y 6 formaríamos la redonda con los puntos 2, 3, 4 y 6, y finalmente, tenemos un si corchea formado por los puntos 2, 4 y 5 y para formar el si redonda aumentaremos los puntos 3 y 6 quedando con los puntos 2, 3, 4, 5 y 6.

Nota: si la figuración de la corchea en el sistema Braille es la base de todas las notas musicales para formar cada figuración se aumentarán los puntos a la corchea dependiendo de la complejidad de las figuraciones, lo que quiere decir, que si tenemos una corchea que es la base para hacer figura blanca aumentaremos el punto 3, para hacer figura negra a la corchea le aumentaremos el punto 6 y para hacer redonda le aumentaremos los puntos 3 y 6; pero eso no es todo porque si tomamos en cuenta el orden de las figuraciones nos encontramos con que en el sistema braille estas van perdiendo o acortando su valor, es decir, la base es la corchea y si nombramos el orden que está establecido dentro de la teoría, solfeo y dictado podemos manifestar que la redonda tiene por aumento de la corchea los puntos 3 y 6, que la blanca tiene por aumento de la corchea los puntos 3, que la negra tiene por aumento de la corchea los puntos 6, que la corchea se mantiene y a partir de la semicorchea, fusa y semifusa se repiten los signos que se manifiestan a partir de la redonda.

El sistema braille nos permite explorar que durante su escritura musical es el único sistema entre todos los elementos aplicables a la música que al momento de escribir una partitura no hace uso del pentagrama y obviamente no se usan las líneas, ni los espacios y tampoco los cortes adicionales. Es por eso que el sistema braille creó lo que hoy llamamos los signos de octava y los signos de intervalos que se explican a continuación:

Signos de octava - primera octava. Se escribe el punto 4, signo de segunda octava se escriben los puntos 4 y 5, tercera octava se escriben los puntos 4, 5, y 6, signo de cuarta octava escribimos el punto 5, signo de quinta octava escribimos los puntos 4 y 6, signo de sexta octava escribimos los puntos 3, 5 y 6, signo de séptima octava solo escribimos el punto 6, y finalmente, el signo de octava propiamente dicho se escriben los puntos 3 y 6.

Signos de intervalos. El sistema braille no posee signo alguno para el unísono, lo que quiere decir que empezaremos con el signo de intervalo de segunda ya sea esta mayor o menor que se escribe con los puntos 3 y 4, intervalo de tercera escribimos con los puntos 3, 4 y 6, intervalos de cuarta escribimos los puntos 3, 4, 5 y 6, intervalos de quinta escribimos los puntos 3 y 5, intervalos de sexta escribimos los puntos 3, 5 y 6, intervalos de séptima escribimos el punto 6 y finalmente el intervalo de octava justa se escriben los puntos 2 y 5.

Signos de digitación. Para el dedo uno escribiremos el punto 1, para el dedo dos escribiremos los puntos 1 y 2, para el dedo tres escribiremos los puntos 1, 2, y 3, para el dedo cuatro escribiremos el punto 4 y para el dedo cinco escribiremos los puntos 1 y 3.

## **2.4. Luis Humberto Salgado**

### **2.4.1. Biografía de Luis Humberto Salgado**

Luis Enrique Humberto Salgado Torres pertenecía a una familia de larga estirpe musical que, por varias generaciones, había recogido la tradición musical tanto en lo popular, lo religioso y lo académico. Nació en Cayambe el 10 de diciembre de 1903. En 1910 ingresó al Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de Quito.

A los siete años de edad, Luis Humberto Salgado ingresó al Conservatorio Nacional de Música, en la capital de la República. “Su padre, Francisco Salgado Ayala (1880-1970), ejerció un directo influjo en su formación musical e ideológica. Fue su maestro de composición y lo impulsó a que integrara el movimiento nacionalista, que adoptó como premisa vital” (8). A partir de esta corriente, la música de Salgado fue evolucionando, de tal modo que llegó a explorar muchas ramas técnicas y estilos de la música.

“El nacionalismo académico de la música ecuatoriana coincide con la etapa del liberalismo alfarista, en la cual se refunda el Conservatorio Nacional de Música” (9). En ese tiempo había dos vertientes nacionalistas: una de ellas se desarrolló en el Conservatorio y la motivó el italiano Domingo Brescia, que influyó a dos de sus discípulos: Francisco Salgado y Segundo Luis Moreno.

La otra vertiente está representada por figuras independientes como Sixto María Durán Cárdenas, quien estudió particularmente y Pedro Traversari que estudió en el extranjero. Todos ellos fueron parte de los compositores nacionalistas pioneros.

8. ***GUERRERO GUTIÉRREZ, Pablo: Luis Humberto Salgado Torres (Grandes Compositores Ecuatorianos); Cámara de Comercio de Quito, Quito. 2001, p. 5.***
9. ***GUERRERO GUTIERREZ, Op. Cit., p 6.***

Luego aparecería una segunda generación compuesta, tanto en lo musical como en las ideas, que asociaron las propuestas de la generación pionera (que usó la técnica musical europea para expresar la dualidad indígena hispánica), e incorporó corrientes de vanguardia como el serialismo, ultra modernismo y las propuestas nacionalistas religiosas. En esta generación se destacan José Ignacio Canelos, Juan Pablo Muñoz Sanz, Belisario Peña Ponce y Luis Humberto Salgado Torres que fue quien llegó más lejos en sus alcances compositivos. Después aparecerían otros compositores de una siguiente generación ( Guerrero y Wong,1994).

“Luis Humberto Salgado fue un creador en toda la extensión de la palabra” (10). Conocemos más de 130 obras para distintos formatos: Sinfonías, Suites, Sonatas, Conciertos, Música de cámara, Cuatro óperas, entre otras.

En sus creaciones, Salgado fusiona variadas estéticas musicales pero la mayor parte de su obra se caracteriza por las raíces profundas de la música indígena y popular. También es importante recalcar el gran desarrollo armónico de sus creaciones, llegando incluso a armonías audaces que rompían las normas tradicionales. Desde este punto de vista, Salgado tuvo una gran influencia de los compositores universales de vanguardia pues, como él mismo sostenía en los años 60 del siglo XX, era necesario ampliar el nacionalismo hacia concepciones cosmopolitas (Guerrero, 2004-2005). Parte de esta influencia se encuentra en la obra de Schoenberg, cuyo serialismo se deja percibir en varias de las obras de Salgado, o en el dodecafonista Juan Carlos Paz.

Finalmente, debemos señalar que Salgado sentía una profunda admiración por el investigador cotacacheño Segundo Luis Moreno, con quien tenía amistad e incluso utilizó algunos de sus trabajos musicográficos como referente histórico para varias de sus creaciones.

## ***10. GUERRERO GUTIERREZ, Op. Cit., p. 6.***

### **2.4.3. Producción musical de Luis Humberto Salgado**

En cuanto a la producción musical, Luis Humberto Salgado posee una vasta lista de obras de todo tipo. En este trabajo, se presenta el catálogo de obras recopiladas en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Pablo Guerrero en un anexo al final de la tesis.

#### **2.4.3.1. Influencia filosófica y musical de Luis Humberto Salgado**

La influencia filosófica y musical de Luis Humberto Salgado, no solo en los compositores que le sucedieron, sino en el contexto artístico del Ecuador, es innegable y profunda. Es común observar, a lo largo de la evolución de un compositor, la existencia de una constante y, a la vez, de múltiples variables. La constante, en el caso de Salgado

permite la unidad de estilo mientras que las variables enriquecen dicho estilo en las distintas fases creadoras del compositor.

Siempre acompañó a Salgado el deseo de fusionar dos grandes vertientes musicales: la música vernácula del Ecuador andino y la música universal, que predominaría mundialmente en la primera mitad del siglo XX. “En las creaciones de Salgado es fundamental la concepción mimética de la música ecuatoriana dentro de los moldes europeos” (11). Esta fusión se alimentó de cada vez más fuentes: el Impresionismo francés, el Politonismo, el Dodecafonismo vienés, a parte de la variedad de los ritmos vernáculos. Todo lo anterior marcó una influencia enorme en los nuevos compositores ecuatorianos y en la concepción de la música y de los parámetros estéticos de la sociedad de nuestro país. De hecho, hasta el día de hoy, nuestro país presenta una reticencia social a aceptar nuevas corrientes estéticas que en otras partes del mundo ya se han explorado desde hace muchos años.

**11. GUERRERO GUTIERREZ PABLO: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana; Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA; Quito, 2004-2005, p. 1241.***

Por ello, Salgado cobra mayor importancia pues, a pesar de que sufrió críticas muy severas, producto del tradicionalismo clásico de nuestro pueblo, aportó con sus composiciones para que nuestra música se insertara dentro de las corrientes universales que no son sino un testimonio de la evolución de la humanidad. En este sentido Guerrero afirma que “Salgado tuvo que sortear los normales conflictos creativos que debieron presentarse al conjugar sistemas de pensamiento musical de varias tendencias y culturas para lograr presentar trabajos que tuvieran unidad y fuerza” (12).

Otro gran compositor ecuatoriano, Gerardo Guevara Viteri, recuerda a Salgado no solo como el gran compositor que influyó en su propia obra, sino que hace hincapié en las virtudes que caracterizaron al maestro Salgado como profesor. Menciona, como por ejemplo, la exigencia y prolijidad que Guevara cree que no se ha repetido en el Conservatorio Nacional. Dice, igualmente, que poseía un sentido pedagógico impecable.

Sin embargo, la obra musical de Salgado no solo tuvo gran impacto en nuestro país, sino que tuvo repercusión en el extranjero. Su música se interpretó en Europa y en muchas otras partes del mundo. Igualmente, sus escritos eran publicados dentro y fuera del país. Desde 1938 fue un prolífico y erudito articulista de los medios de prensa: Últimas noticias, el Sol, diario el Ecuador y, más formalmente desde enero de 1964, el Diario el Comercio de Quito publicó una importante cantidad de escritos. También aparecieron sus trabajos en Anales de la Universidad Central, en revistas del Conservatorio Nacional y se encargó del envío de sus colaboraciones a la revista Ritmo de España. Obras importantes de Salgado son: la Música Vernácula Ecuatoriana, Sinopsis de la Música Ecuatoriana y Velo Nacional a lo cosmopolita. Igualmente, sus trabajos pedagógicos fueron editados como libros de texto en diferentes instituciones.

**12. GUERRERO GUTIÉRREZ, Pablo: *Luis Humberto Salgado Torres, Op. Cit., p.7.***

El estudio musicológico de Luis Humberto Salgado se basa en las composiciones realizadas en varias etapas de su vida analizando con profundidad su obra sinfónica creada en el período tardío, además es notoria la complejidad del estudio de las obras de piano que junto con las sinfonías y las óperas esperan ser estudiadas así como también sus creaciones para piano, conciertos y composiciones corales de corte popular.

Debido a la complejidad para la ejecución e interpretación de las obras de Luis Humberto Salgado especialmente las óperas y sinfonías este compositor ecuatoriano no tuvo la suerte de escuchar en vida gran cantidad de sus obras puesto que durante las décadas de 1940 a 1960 aproximadamente Salgado se adelantó a las composiciones de su época dejando el primer legado nacionalista de lo que hoy se conoce en el mundo como música vanguardista dando a entender que durante el siglo XIX Humberto Salgado buscó distanciarse de las técnicas armónicas, melódicas y rítmicas constituidas en Europa y popularizadas en todo el mundo para instaurar definitivamente lo que hoy se conoce como época vanguardista o época de la música contemporánea donde se rompen los esquemas a partir del tiempo que es la división del compás, la tonalidad, la armonía y la

melodía que son los principales elementos y componentes de la música universal. Un claro ejemplo de composiciones de música popular contemporánea creada por Luis Humberto Salgado es el sanjuanito futurista donde posee elementos como el dodecafonismo, el serialismo y la repetición de los doce sonidos que le dan forma y estructura a esta serie musical

Podemos manifestar que uno de los principales antecedentes investigativos dentro del compendio de obras compuestas por Salgado es el estudio que realizó la soprano Nancy Yáñez donde explica que “uno de los mayores problemas de los compositores nacionales en aquél tiempo, tal como ahora, era la difusión de sus obras, muchas de ellas permanecían inéditas por largo tiempo. Tal era –y es- el caso del maestro Luis H. Salgado, quien por causas ajenas, como la inestabilidad de las compañías nacionales y la poca frecuencia o desinterés de las extranjeras, no había podido estrenar sus obras (13). Yáñez concluye que esto sucedió hasta el año de 1929 los músicos ecuatorianos no tenían una base ni una ciencia cierta del conocimiento dentro del campo operístico-sinfónico hasta bien entrada la década de 1930 y 1940 que son los años donde empiezan a estrenarse las primeras óperas italianas en la ciudad de Guayaquil. Posteriormente en el año de 1995 el festival.

La huella de Europa auspicia un proyecto de investigación realizado por la misma organización para recopilar y hacer una producción discográfica de obras de Luis Humberto Salgado en las que se incluyen temas como el mosaico de aires nativos y el sanjuanito futurista; a esta producción discográfica se la denominó grandes temas de la música ecuatoriana.

En el año 2000 la cámara de comercio de Quito junto con otras instituciones realizaron varias recopilaciones del compendio de obras de Salgado quedando a priori la grabación y producción musical ejecutada e interpretada por la banda del municipio del distrito Metropolitano de Quito de una de las obras más grandes de este compositor que fue la suite Atahualpa o más conocida como el ocaso del imperio.

**13. YÁNEZ CEVALLOS, NANCY: *Memorias de la Lírica en Quito; Banco Central del Ecuador; Quito, 2005; p. 197.***

## **2.5. Gerardo Guevara.**

### **2.5.1. Biografía de Gerardo Guevara**

Gerardo Guevara nace el 23 de septiembre de 1930 en la ciudad de Quito, su padre fue conserje del Conservatorio de música por lo tanto nació y vivió allí, su ambiente fue lleno de sonidos musicales producidos por los estudiantes y profesores del conservatorio siendo esta la razón por la que estuvo inmerso en la música desde niño, posteriormente hace énfasis en que sus juguetes eran todos los pianos del conservatorio hasta el día en que el doctor Sixto María Durán lo apoyó y logró conseguir una beca para poder estudiar oboe que se convirtió en su primer instrumento que lo haría formar parte de la orquesta sinfónica del conservatorio de música (Lovato, 2012).

En 1950 a los 20 años de edad viaja a Guayaquil y empieza su vida profesional como pianista de la orquesta Blasio Junior que con su arte deleitó al público de los años 50 en escenarios emblemáticos como: La casona de la Universidad, la casa de la cultura ecuatoriana en Guayaquil y posteriormente acompañó a cantantes como la soprano Carmen Rivas, el instrumentista Luis Lucho Silva y también acompañó clases de ballet siendo su máximo exponente el pasillo el Espanta Pájaros que es una composición hecha para una coreografía de ballet.

A los pocos días de haber llegado a Guayaquil llega también el maestro compositor y director de orquesta Jorge Raiki, compositor húngaro que cambia los programas de estudio del conservatorio con las manifestaciones nacionalistas del folklor húngaro lo que hizo que Gerardo Guevara se convierta en un compositor nacionalista inspirado en las obras de Bela Bartok que utiliza el folklor en su música.

**3. *LOVATO, GUSTAVO: Gerardo Guevara; “Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales; Ministerio de Cultura y Patrimonio; Quito; 2013.***

Así pues se pone de manifiesto la primera experiencia que Gerardo Guevara adquiere dentro de sus obras compositivas es que cuando tiene la oportunidad de dirigir por primera vez un coro lo hace con una obra de música ecuatoriana que se titula Apamui Shungo que significa para traer el corazón logrando el primer objetivo de hacer cantar a su coro en quichua y dejando instaurado el legado de Guevara como un compositor nacionalista.

**2.5.2. Formación académica y musical de Gerardo Guevara**

En 1959 viaja a París mediante una beca conseguida por la UNESCO para estudiar composición con la más importante pedagoga francesa Nadia Boulanger quien le permitió reconocer a Gerardo Guevara sus cualidades artísticas y el lenguaje musical que estaba llevando a la ciudad luz llegando a la conclusión de que la música ecuatoriana es música modal bajo el sistema pentatónico dentro de una escala modelo mayor dejando de lado la utilización de la armonía tradicionalista europea.

Luego de trece años fuera del país Guevara vuelve cargado de una gran experiencia académica y tal es así que cuando lo invitan a dirigir la orquesta sinfónica del Ecuador lo hace netamente con repertorio nacionalista hasta que en el año de 1973 compone la suite Ecuador inspirada en la poesía de Jorge Enrique Adoum siendo el primero y segundo movimiento los más importantes puesto que para el compositor las formas musicales más importantes en el Ecuador siempre fueron el yumbo y el danzante hasta que fue nombrado como director del coro de la Universidad central del Ecuador por más de dos décadas, dirigió el conservatorio Nacional de Música del Ecuador. “Por otro lado, en lo que tiene que ver con el asunto gremial de los músicos, fue socio fundador y primer Presidente de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAICE) en el año de 1973” (15).

**4. *GUERRERO GUTIERREZ, Pablo; Enciclopedia de la Música Ecuatoriana; Corporación Musicológica Ecuatoriana; Quito; 2001-2002; Tomo I, p. 713.***

### **2.5.3. Producción musical de Gerardo Guevara**

La producción musical del maestro Gerardo Guevara, basada en el catálogo incluido en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Pablo Guerrero, se encuentra en el segundo anexo al final de este trabajo.

#### **2.5.4.1. Influencia filosófica y musical de Gerardo Guevara**

Gerardo Guevara adopta un nacionalismo radical ya que en sus obras presenta el lenguaje puro indígena que rompe con la tradición europea para presentar un lenguaje único que coincide con los artistas plástico de su época como Guayasamín y Kigman y en la literatura con Jorge Icaza y Benjamín Carrión que dan énfasis a la población indígena ecuatoriana (16).

Guevara se considera nacionalista, su música es amplia y ha utilizado las técnicas de la música contemporánea ya que se ha inspirado en los estilos europeos. Con Nadia Bolanger Guevara pudo descubrir su propio lenguaje musical y es así que técnicas avanzadas de composición han sido utilizadas por el compositor en sus trabajos. Para Guevara, los géneros andinos son un medio para expresar su espíritu y carácter nacionalista.

## **2.6. Corsino Durán**

### **2.6.1. Biografía de Corsino Durán**

Rogelio Corsino Durán Carrión Nación en Chaguarurco, Santa Isabel, provincia del Azuay el 30 de diciembre de 1911. Su padre Fidel Durán A. era músico aficionado y tocaba la guitarra y el bandoneón, instrumentos que enseñó a ejecutar a sus hijos (17).

5. *LOVATO, GUSTAVO, Op. Cit.*

6. *GUERRERO Pablo y WONG Ketty: Corsino Durán Carrión, Dirección General de Educación y Cultura del Distrito Metropolitano de Quito, 1994, Quito, pag. 2*

Su madre, la zarumeña Eduviges Carrión Maldonado, adquirió en la ciudad de Cuenca un violín y se lo obsequió. Corsino Durán aprendió por sí solo a interpretarlo y como no sabía afinarlo lo hizo como si fuera una guitarra (18).

La precocidad musical de Corsino Durán era admirada por sus coterráneos, quienes continuamente le invitaban para que realizara presentaciones en compañía de sus hermanos con quienes conformó un conjunto.

Después, por considerar indispensable el salir a otro ambiente para “Nutrirse de ideas y absorber nuevas luces”, en 1932, año en que se produjo la “Guerra de los 4 días” y la muerte del compositor de música popular Cristóbal Ojeda, decidió trasladarse a Quito y, debido a la concesión de una beca para que realizara sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, se radicó definitivamente en esta ciudad, aunque nunca olvidó su tierra natal, Santa Isabel, a la cual dedicó un himno al efectuarse su cantonización (19).

En la capital de la república se vinculó a la acción musical tanto dentro del campo académico como popular. Fue un gran organizador de conjuntos instrumentales y coros; grabó varios discos con Carlota Jaramillo y el conjunto “Alma Nativa” para la casa RCA Víctor. Como creador de tendencia nacionalista obtuvo varias distinciones; además de desempeñarse como violinista e incansable promotor de la Orquesta Sinfónica, también merece reconocimiento su labor de pedagogo. Sin embargo, como lo afirman Pablo Guerrero y Ketty Wong, el mérito mayor de Durán fue su auténtico interés por producir y difundir música ecuatoriana de características elaboradas (20).

**19. GUERRERO Pablo y WONG Ketty: Corsino Durán Carrión, Dirección General de Educación y Cultura del Distrito Metropolitano de Quito, 1994, Quito, pag. 2.**

**20. GUERRERO P. Y WONG K.; Op. Cit., p. 5.**

Cabe resaltar que su tarea la desarrolló en un medio reticente e incluso hostil para con la música académica y popular de nuestro país. Siendo estudiante del CNM,

solicitó junto a otras personas el cambio del director Pedro Noroña por no considerarlo capaz, razón por la cual fue Durán fue separado del conservatorio y se le suspendió su beca. Varias instituciones, intelectuales y artistas cuencanos solicitaron al gobierno que suspendiera esta sanción contra Corsino Durán.

Tuvo entre sus maestros a destacados compositores, teóricos e instrumentistas, tales como: Enrique Córdova, Sixto María Durán, Belisario Peña y Luis Humberto Salgado, entre otros.

A parte de las materias obligatorias que recibió en el Conservatorio, Durán se preocupó mucho de su auto formación musical.

La primera expulsión, que relaté anteriormente no fue la única pues otro director: Pedro Pablo Traversari, lo expulsó nuevamente por las críticas que realizó a la institución.

NO fue sino hasta 1943 que Durán regresó al conservatorio, pero en calidad de profesor, llamado por el Director Sixto María Durán. Dictó clases de violín y cátedras teóricas. Más tarde se le encargó la dirección del coro del Conservatorio y en 1961 el Consejo de la Universidad Central del Ecuador le nombró Director Técnico del Conservatorio. La Junta Militar clausuró, en enero de 1964, la Universidad Central y por ende el conservatorio que se hallaba incorporado a ella. En 1967 fue nombrado nuevamente director Técnico del establecimiento musical e impulsó la idea de que los estudiantes obtuvieran el bachillerato en música para que posteriormente los estudios superiores los hicieran en la facultad de Artes.

Si consideramos que la primera generación de compositores ecuatorianos nacionalistas se dio en la primera década del siglo XX y sentó las bases de esta corriente a través de sus escritos y obras musicales, y que la segunda generación agregó a lo propuesto por la anterior los avances y propuestas de las corrientes clásicas y románticas europeas, tenemos como resultado una tercera generación, a la que pertenece Corsino Durán y que influyó en compositores más jóvenes. Éstos, a su vez, incorporaron en sus composiciones corrientes de vanguardia y constituyen la cuarta generación.

Corsino Durán fue galardonado muchas veces por diversas instituciones públicas y privadas por su labor musical, por ejemplo en 25 de enero de 1961 cuando la Unión Nacional de Periodistas le entregó la insignia de estímulo y reconocimiento. En ese mismo acto la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador estrenó su poema sinfónico El Ocaso del Tahuantinsuyo, que mereció gran aclamación del público. Este es un ejemplo de lo que constituye su obra musical que se caracteriza por el esmerado tratamiento y cuya factura es de gran elaboración, lirismo y emotividad.

Cuando fue designado Secretario General del Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos en 1947, Durán luchó por conseguir reconocimiento socio-económico del músico académico. Una de las principales conquistas fue la creación de una Orquesta Sinfónica Nacional. La Orquesta Sinfónica del Conservatorio fue el eje fundamental para la constitución de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador cuyas presentaciones crearon una opinión pública muy favorable.

A esta intensión se unieron la casa de la cultura Ecuatoriana y la Sociedad Filarmónica de Quito.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana destinó 2000 sucres para que Durán realizara una gira por países Latinoamericanos para reunir información sobre la estructura organizativa de las orquestas sinfónicas y su actividad musical.

En 1950 se promulgó el decreto que creaba la Orquesta Sinfónica del Ecuador pero recién en Abril de 1955 llegó a Quito un elenco musical de prestigio internacional, un cuarteto español dirigido por Ernesto Xancó, violoncellista, a quien se le propuso ser el primer director de la orquesta. Por fin, en mayo de 1956 se fundó oficialmente la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y su concierto inaugural se efectuó el 16 de agosto de aquel año.

“Hay que reconocer a Durán como uno de los legítimos fundadores de la orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Su deseo fue crear una fuente de trabajo para el músico académico, poner al pueblo en contacto con planteamientos estéticos de la música universal y transmitir el lenguaje musical de los compositores académicos y populares ecuatorianos” (21).

## **2.6.2. Formación académica y musical de Corsino Durán**

Como ya se mencionó anteriormente, fue el padre de Corsino Durán en las primeras nociones musicales, por medio del repertorio popular de principios del siglo XX. Su madre también le motivó en sus intereses musicales. El violín que ella le regaló a los trece años marcó su proyección como instrumentista, aunque también sabía interpretar la guitarra y el bandoneón.

Cuando se trasladó a Quito, gracias a una beca para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, se radicó en esta ciudad. Aquí organizó conjuntos instrumentales y coros. Es el Conservatorio tuvo la oportunidad de estudiar con destacados maestros y compositores. Conocemos que estudió: violín, solfeo, teoría, dictado, contrapunto, armonía analítica, armonía superior, fuga, composición, historia, análisis armónico, formas musicales, acústica y piano como instrumento complementario. Aparte de ello, Durán se auto educó con numerosas lecturas, de lo cual tenemos el testimonio de los numerosos libros que fueron parte de su biblioteca personal.

Corsino Durán recibió numerosos elogios y galardones en las presentaciones y concursos en los que participó. Desarrolló un estilo nacionalista con planteamientos de renovación e impulso a la música ecuatoriana. Especial importancia dentro de su actividad musical fue la labor que desempeñó con los conjuntos corales. Por ejemplo, en 1947, se incluyó por primera vez exclusivamente música popular ecuatoriana en un recital del Coro del Colegio 24 de Mayo que él dirigía.

### **21. GUERRERO P. y WONG K.; *Op. Cit.*, p. 16.**

En abril de 1951 se dio la primera presentación a capella del Coro del Conservatorio Nacional de Música, Corsino Durán fue un constante y fervoroso organizador de coros femeninos, masculinos y mixtos en los colegios en los que se desempeñaba como profesor de música y en el Conservatorio. Por ello, realizó muchas adaptaciones de música popular ecuatoriana, latinoamericana y también música académica y popular europea. Compuso también algunos himnos para esas

instituciones y se preocupó de integrar la música en el plan general de estudios secundarios.

### **2.6.3. Producción musical de Corsino Durán**

La producción musical del maestro Corsino Durán se encuentra al final de esta tesis en el anexo III.

Corsino Durán tiene, igualmente innumerables adaptaciones de música ecuatoriana, latinoamericana y otros géneros. También se le atribuyen varias obras más pero no las hemos adjuntado pues no existe documentación que compruebe su autoría.

#### **2.6.3.1. Influencia filosófica y musical de Corsino Durán**

“Corsino Durán, al igual que la mayoría de músicos ecuatorianos, calza dentro de la clasificación de ilustres desconocidos” (22). Esto lo afirma el compositor ecuatoriano Cesar Santos Tejada en la presentación del libro dedicado a dicho compositor por la Dirección General de Educación y Cultura del Distrito Metropolitano de Quito. Sin embargo, Durán ha contribuido de gran manera a la difusión y producción musical ecuatoriana. Precisamente, por llevar a cabo proyectos fundamentales para el desarrollo social de su época, descuidó el cultivo de su imagen y la búsqueda de algún beneficio por las gestiones que llevaba a cabo.

**22. SANTOS TEJADA, César; Presentación de la obra “Corsino Durán Carrión” de GUERRERO P. y WONG. K., Dirección General de Educación y Cultura del Distrito Metropolitano de Quito; Quito; 1994, página sin numeración al inicio de la obra.**

La obra de este insigne músico es vasta y variada. Como compositor, es dueño de un espacio estético particular desde el cual expone su visión del hombre y el arte ecuatorianos; intérprete consecuente con su filosofía, llevando a todas partes con calidad, la música que lo identificaba y que lo defendía: la de su tierra; conductor de la conciencia musical de la sociedad, manifestando su juicio especializado mediante debates y artículos de prensa, y contribuyendo a la educación musical del país a través de la docencia y la

elaboración de textos y libros técnicos; trabajador solidario, asumiendo con madurez y perseverancia los contratiempos que exige la lucha para conseguir mejoras para el gremio; gestor de instancias trascendentales para la cultura nacional, como lo fue la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

# **MARCO APLICADO**



# CAPÍTULO 3



### **3. Marco metodológico**

#### **1.1. Enfoque**

- El enfoque metodológico de este estudio es cualitativo porque el objetivo de la investigación es “Transcribir 6 obras para piano de compositores ecuatorianos como Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara y Corsino Durán en sistema Braille para uso de la comunidad no vidente”, de diseño documental dado que se realiza un análisis de fuentes bibliográficas relativas al tema planteado para realizar la transcripción de la obras mencionadas al Sistema Braille.
- El tipo de investigación es exploratorio-descriptivo que consiste en indagar acerca de un fenómeno poco conocido, sobre el cual hay poca información y no se han realizado investigaciones anteriores e identificar aspectos para definir mejor algún evento o formular investigaciones en otros niveles. Este tipo de investigación ayuda a delimitar el tema y el contexto a investigar como una fase inicial de un proceso de investigación continua. La investigación descriptiva tiene por objeto la descripción precisa de un evento de estudio y se asocia al diagnóstico y permite caracterizar la transcripción de las obras de Salgado, Guevara y Durán.

#### **1.2. Técnicas e instrumentos de recogida de información**

La técnicas que se aplican en este trabajo investigativo son por un lado, la revisión de fuentes bibliográficas y su evaluación para la realización del análisis documental. Por otro lado, se aplica también la técnica propia de transcripción al Braille que sería el dictado del músico guía para complementar el registro en el sistema Braille (Salgado, s/f).

### **1.3. Adaptación de obras de música ecuatoriana para piano al sistema Braille.**

Las obras que han sido seleccionada para este estudio son las siguientes:

AUTOR	OBRAS	GÉNERO MUSICAL
Corsino Durán Carrión	Añoranzas Canción triste	Romanzas
Gerardo Guevara	El espantapájaros Danzante del destino	Pasillo Danzante
Luis Humberto Salgado	Romance nativo Entre compadres	Sanjuanito Aire Típico

#### **1.4. Narrativa de la transcripción**

La transcripción se fundamenta en el objetivo de la investigación de la disertación puesto que este trabajo analiza la problemática de una de las comunidades más vulnerables en el país, lo que hace que se piense en generar recursos didácticos para el estudio de la música ecuatoriana a través del sistema Braille.

Para empezar el proceso de transcripción primero nos enfocamos en las necesidades musicales del estudiante no vidente con el objeto de buscar su independencia artística, en el caso del piano, que es el instrumento que nos corresponde, se empieza con la selección de las obras a partir de un nivel básico de manera que el estudiante pueda comprender el objeto de estudio e interpretación musical.

El proceso de transcripción requiere de los siguientes elementos: un compañero músico guía o profesor tutor capacitado para este menester que comprenda el grado de conciencia que implica este trabajo, el beneficiario que viene a ser el músico ciego quien se nutre de este conocimiento plasmado en una hoja de 120 gramos, se complementa con los materiales didácticos propios del sistema que como ya mencionamos se requiere de una hoja, una regleta macro Braille y un punzón. Cabe destacar que el ejecutante del proceso debe poseer el conocimiento tanto del sistema como de la musicografía Braille. Una de las últimas formas de complementar la transcripción es el uso de una máquina Perkins que puede servir para un trabajo de presentación más formal que adopte la postura de tesis o publicación de libros dentro sistema.

Tomando en cuenta que tenemos las obras seleccionadas vamos a proceder a transcribirlas a nuestro sistema. La primera obra que consideramos es el Romance nativo del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado, esta obra musical está en una tonalidad de sol menor, compás de dos cuartos y su forma musical es el Sanjuanito. Es preciso explicar en esta transcripción que el sistema Braille no posee pentagramas musicales puesto que el compañero o profesor músico guía procede al dictado directamente con las respectivas indicaciones, pero para ello los dictantes ya deben ordenar la ejecución de la cada nota leyéndola en su respectiva clave, línea y espacio. En el caso del piano que es el instrumento que nos compete el dictado debe ser incluyendo las octavas del instrumento para mediante los signos de octava el músico ciego tome en cuenta las posición de los sonidos al momento de la interpretación de la obra musical.

**1.5. Partitura de las obras transcritas.**

**1.6. Transcripción, al Braille, de las obras escogidas.**

## **NOTA PARA LOS LECTORES**

**De la manera más comedida solicitamos a los lectores revisar las partituras y transcripciones en el documento físico que también ha sido entregado en la biblioteca**

# Añoranzas

Romanza ecuatoriana

Corsino Durán Carrión

*Piano*

*Andante* (A)

9

*accel.* *poco* *a* *poco*

13

*meno*

*Allegro* (B)

17

*p*

*f*

led. led.

21

*mf*

*p*

25

*pp*

29

33 *rall.....* *Tempo 1º* *A¹*

37

41 *f* *accel.*

44 *poco*

Musical score for measures 47-50. The piece is in 7/8 time. Measure 47 features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a descending eighth-note line. Measure 48 has a piano (*p*) dynamic and a fermata over the treble staff. Measure 49 includes a crescendo hairpin and a piano-piano (*pp*) dynamic. Measure 50 concludes with a fermata over the treble staff.

Musical score for measures 51-54. Measure 51 is marked with a *rall.* (rallentando) and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 52 continues the *rall.* with a fermata over the treble staff. Measure 53 shows a melodic flourish in the treble and a sustained bass line. Measure 54 ends with a fermata over the treble staff and a final chord in the bass.

# Canción triste

Corsino Durán Carrión

Piano

Measures 1-5 of the piano score. The music is in a minor key with a common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 6-10 of the piano score. The melodic line in the right hand continues with slurs and ties, showing a descending contour. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

Measures 11-15 of the piano score. The right hand melody continues with slurs and ties, maintaining the melancholic mood. The left hand accompaniment provides a steady harmonic support.

Measures 16-20 of the piano score. The right hand melody concludes with slurs and ties. The left hand accompaniment features some rhythmic variation in the final measures, ending with a fermata.

18

Musical notation for measures 18-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the upper staff with slurs and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 18, 19, 20, and 21 are indicated.

22

Musical notation for measures 22-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated.

27

Musical notation for measures 27-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated.

System 1: Measures 36-39. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure of this system.

System 2: Measures 40-43. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note E5, followed by quarter notes F5, G5, and A5, then a half note B5. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A fermata is placed over the final measure of this system.

System 3: Measures 44-48. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note C6, followed by quarter notes B5, A5, and G5, then a half note F5. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A fermata is placed over the final measure of this system.

System 4: Measures 49-52. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note E5, followed by quarter notes D5, C5, and B4, then a half note A4. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A fermata is placed over the final measure of this system.

Canto

Piano

# Pesh-te longuita

Sanjuanito

Música y texto: Manuel María Espín  
(Ecuatoriano. 1892- s. XX)

La so - le - dad del  
dea - quel día en

pa - jo - nal al co - ra - zón Des - gua - ña - pa - ra  
que mi fou - guí - ta se fue hu - yen - do

dén - de mar - cha - ri - a Pesh - te lon - guí - tu cuán - do vol - ve - rá

Han pa - sa - do ya seis co -

Enciclopedia de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / Pablo Guerrero, César Santos y Eugenio Auz, Editores, Quito - Ecuador, 1999. Email: conmusica@hotmail.com

# El espantapájaros

Pastilo

Gerardo Quevara Viti  
(Ecuatoriano 1931)

Moderato J. 76

Allegretto J 160

V. 17-05-2019  
1 H.

Enciclopedia de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / Pablo Guerrero, César Santos y Eugenio Auz, Editores, Quito - Ecuador, 1999. Email: conmusica@hotmail.com

Musical score system 1 (measures 22-25). Treble and bass staves with notes and rests.

Musical score system 2 (measures 26-30). Treble and bass staves. Tempo marking: *Moderato*. Performance marking: *rit.*

Musical score system 3 (measures 31-35). Treble and bass staves. Performance marking: *rit.*

Musical score system 4 (measures 36-39). Treble and bass staves. Performance marking: *espressivo*.

Musical score system 5 (measures 40-43). Treble and bass staves. Performance marking: *rit.*

Musical score system 6 (measures 44-47). Treble and bass staves. Performance markings: *rit.*, *leggero*, *p*, *Smo...*, *D.C.*, *1.*

22/105/19  
1:30h

Musical score system 7 (measures 23-25). Treble and bass staves. Tempo marking: *Alllegro*. Lyrics: *2. Ya sois i - das ya sois yer - las ma - nos pu - li - das yox -*

Musical score system 8 (measures 26-30). Treble and bass staves. Lyrics: *per - las bar - ras ma - nos de mar - fil yoes - las yer - las ya sois i - das*

Musical score system 9 (measures 31-35). Treble and bass staves. Performance marking: *molto rit. come prima*. Tempo marking: *al tempo*. Lyrics: *o - jos glau - cos y dor - mi - dos de mar - co fi - co su - til*

Musical score system 10 (measures 36-40). Treble and bass staves. Performance marking: *molto rit.*. Lyrics: *o - jos glau - cos y dor - mi - dos de mar - co fi - co su - til*

Musical score system 11 (measures 41-45). Treble and bass staves. Performance marking: *rit.*. Lyrics: *dor.*

## II. Romance nativo - sanjuanito

*Allegro moderato*

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the right hand with a melody and the left hand with a bass line. Dynamics include *mf* and *p*. A repeat sign is present at the end of the system.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues the melody with some grace notes. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical notation for measures 11-15. The right hand has a more active melody. Dynamics include *f* and *mf*.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features a complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *mf*. A handwritten number "29-03" is visible in the upper right corner of this system.

Musical notation for measures 21-25. The piece concludes with a first and second ending. Dynamics include *mf*.

26

*f* *mf*

Musical score for measures 26-30. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) later in the system.

31

*f*

Musical score for measures 31-34. The right hand continues with a melodic line, showing some phrasing with slurs. The left hand accompaniment remains consistent. A *f* (forte) dynamic marking is present in the second measure of this system.

35

*mf*

Musical score for measures 35-38. The right hand melody continues with similar rhythmic patterns. The left hand accompaniment is steady. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in the second measure of this system.

39

*mf*

Musical score for measures 39-42. The right hand features a more active melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment continues. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in the second measure of this system.

43

1. 2. *sfz*

Musical score for measures 43-46. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.). The second ending features a *sfz* (sforzando) dynamic marking. There is some handwritten text in the right margin: "K-05 1117" and "24 20".

Musical score for measures 12-45. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 12 is the first measure of the system. Measure 45 is the last measure of the system and includes a first ending bracket labeled '1.'.

Musical score for measures 49-52. The tempo is marked *Presto*. The score consists of two staves. Measure 49 is the first measure of the system and includes a second ending bracket labeled '2.'. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *mf*.

Musical score for measures 53-56. Dynamic markings include *mf*, *f*, *mf*, and *sfz*. The score ends with a *Sub<sup>1</sup>* marking in the bass staff.

V. *Entre compadres - aire típico*

*Allegro giocoso*

Musical score for measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of three sharps. The score consists of two staves. Measure 1 is the first measure of the system. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical score for measures 5-8. The score consists of two staves. Measure 5 is the first measure of the system. A dynamic marking of *pp* is present.

9

*mf* *dim.*

Handwritten notes: 7072, 50

This system contains measures 9 through 12. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Dynamic markings include *mf* and *dim.* Handwritten annotations '7072' and '50' are present above the staff.

13

*p*

This system contains measures 13 through 16. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the system.

17

This system contains measures 17 through 20. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring a melodic right hand and an accompaniment left hand.

21

*mf*

This system contains measures 21 through 24. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

25

Handwritten notes: 10-04-2019, 1 24 97 3000

This system contains measures 25 through 28, concluding the piece with a double bar line. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning. Handwritten annotations '10-04-2019' and '1 24 97 3000' are located to the right of the staff.

29.

Musical score for measures 29-32. The piece is in D major (two sharps). The melody in the right hand features eighth-note patterns with slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand features a more active accompaniment with slurs. A dynamic marking of *dim.* is placed in the middle of the system.

37.

Musical score for measures 37-40. The right hand plays chords with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the system.

25-04-2019  
1:15 min. 13.2.17

41

Musical score for measures 41-44. The right hand features chords with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

45

Musical score for measures 45-48. The right hand features chords with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

49

Musical score for measures 49-52. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

53

Musical score for measures 53-57. Measures 53-56 continue the previous texture. Measure 57 is a first ending marked with a first ending bracket and a *rit.* (ritardando) marking. Measure 58 is a second ending, also marked with a first ending bracket and a *rit.* marking. Both endings lead to a *f* (forte) dynamic.

58

Musical score for measures 58-61. Measure 58 is a first ending marked with a first ending bracket and a *rit.* marking. Measure 59 is a second ending, also marked with a first ending bracket and a *rit.* marking. Measures 60-61 feature a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

### VI. Amores furtivos - pasillo

*Moderato*

Musical score for measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand has a simple melody, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p con espressione* and *cresc. poco*.

5

Musical score for measures 5-8. The right hand features a melodic line with slurs and a *mf dim.* (mezzo-forte decrescendo) dynamic marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

# **CONCLUSIONES**



1. Una vez concluido este trabajo de investigación y la respectiva transcripción de las partituras de piano al sistema braille, resulta evidente que constituirán una herramienta, no solo útil sino indispensable, para el estudio y la promoción de la música ecuatoriana entre la comunidad de músicos no videntes. En mi caso personal debo señalar la total ausencia de dicho material en sistema braille a lo largo de mis estudios y formación artística, razón por la cual, debí conformarme con interpretar las obras que lograba aprender de memoria y con la asistencia permanente de algún profesional que me corrigiera los eventuales errores. Disponer de una partitura, en sistema braille, abre las puertas del conocimiento y la salvaguarda de nuestro patrimonio musical a la comunidad de músicos no videntes.
2. Por otro lado, dentro de este mismo proceso académico que he concluido, he descubierto que para nuestro medio es una verdadera innovación una tesis que procure utilizar el sistema braille para transcribir música, puesto que todos los trabajos que he conocido y he investigado en dicho sistema transcriben únicamente textos pero no símbolos musicales.
3. Debo, igualmente, concluir que el principal obstáculo para la transcripción de partituras al sistema braille no es solamente la falta de profesionales que conozcan y dominen esta área del conocimiento, sino la falta de tiempo de quienes podrían colaborar en esta tarea. En otras palabras, creo que es una responsabilidad de las instituciones públicas y privadas dentro del proceso de inclusión que está protegido por nuestra Constitución, el destinar personal que debe capacitarse debidamente para que se dedique a tiempo completo a esta importante tarea de transcripción del vasto patrimonio musical de nuestra música.
4. A pesar de lo anteriormente mencionado, a lo largo de la elaboración de mi tesis, descubrí varias personas que, sin haber tenido formación alguna en lo que se refiere al dictado de las partituras a un no vidente (que exige un estudio y destrezas específicas) a fin de que yo pudiera transcribirlas, demostraron habilidad y buen ánimo para dicha tarea. En concordancia con mi tercera conclusión, considero importante que las instituciones públicas y privadas destinen tiempo y fondos a la transcripción de partituras al sistema braille, igualmente realicen una tarea de selección de personas con conocimientos musicales pero que, además, tengan las habilidades lingüísticas (porque el dictado de partituras para no videntes exige tales cualidades) y virtudes como la paciencia y buena actitud frente al reto de

comunicarse y desentrañar la intención de los compositores que utilizaron una simbología que excluía a las personas no videntes.

5. El apareamiento de nuevas tecnologías sobre todo informáticas, ha provocado que en la actualidad muchas personas no videntes hayan preferido utilizarlas en detrimento del sistema braille puesto que resulta, por ejemplo, más ágil para estos últimos el escuchar un libro que se haya grabado en lugar de leerlo. Sin embargo, para casos como el que motiva esta disertación, es decir, salvaguardar las composiciones escritas por profesionales cuya intención artística está reflejada en símbolos musicales muy específicos, no resulta práctica una grabación pues si tomamos en cuenta el caso de un estudiante que no posee la experiencia ni el nivel profesional para poder escuchar todos los sonidos y los adornos que tiene una obra, resulta que la única alternativa es revisar lentamente cada uno de los símbolos que estarían escritos en sistema braille.

# **RECOMENDACIONES**



1. Considero fundamental que el Estado y las instituciones privadas dedicadas a proteger y promocionar la cultura (como son por ejemplo: el Ministerio de Cultura, la Casa de la Cultura, el Departamento de Cultura del Municipio de Quito, las Orquestas Sinfónicas del país y los Conservatorios de Música, entre las primeras y las fundaciones y las Organizaciones no Gubernamentales entre las segundas), se sensibilicen sobre la realidad del gran número de ecuatorianos que pertenecen al grupo de las personas no videntes y que gozan de todos los derechos consagrados en nuestra legislación (entre ellos, el poder tener acceso a la cultura en sus múltiples manifestaciones, el no ser discriminados por su condición y la dignidad de su propia vida), a fin de que destinen los recursos humanos, económicos y el tiempo para llevar adelante una gran cruzada que permita transcribir las grandes obras musicales de la humanidad (empezando, en nuestro caso, por nuestra música) a fin de que puedan ser disfrutadas, estudiadas e interpretadas por dicho grupo de personas.
2. El tiempo y esfuerzo que he dedicado a mi trabajo resultaría en vano de no existir la promoción necesaria y los estímulos para que las personas no videntes interesadas en conocer o interpretar las obras ecuatorianas que he transcrito puedan tener acceso a dicho trabajo. A diferencia de textos escritos en cualquier idioma que pueden difundirse por medios digitales, el sistema braille exige el contacto físico del no vidente con el papel en el que está escrita la obra. Por ello, recomiendo que se establezcan convenios con instituciones donde existan personas no videntes para facilitar el acceso al material que he presentado.
3. Hasta el momento en que aparezca un programa informático que pueda convertir una partitura escrita tradicional en una en sistema braille (que actualmente no existe), la única manera de transcribir una obra musical escrita es con la intervención humana de un músico que conozca el sistema braille. Por ello, pienso que esta tarea no solo debe ser realizada por personas no videntes que requieran poseer un documento escrito de las obras requeridas, sino que podrían organizarse talleres o seminarios a fin de capacitar a cualquier profesional que desee contribuir a la difusión y conocimiento de las obras musicales entre la comunidad no vidente. En este sentido, los conservatorios, academias y, especialmente, las universidades deben ofrecer dicha capacitación a fin de que las personas interesadas puedan cumplir con esa importante labor.

4. Adicionalmente, recomiendo a las personas que colaboran con no videntes en calidad de asistentes o guías, que no pierdan la oportunidad de conocer el sistema braille pues de este modo prestarán un mejor servicio a quienes lo necesiten. En el mismo sentido, resultaría de mucho interés y utilidad el que profesionales músicos se interesen por aprender el sistema braille para la escritura de obras musicales.

## BIBLIOGRAFÍA

Asamblea Nacional Constituyente: *Constitución de la República del Ecuador*. Quito, 2008.

Franco M, Antonio: *El concepto habermasiano de la acción comunicativa en el modelo lingüístico internacional*; Artículo publicado en la Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social; Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Zulia; Maracaibo. 2004.

Herrera Romina: *Las representaciones internas de la altura y la escritura musical*; Actas del Discurso pronunciado en la Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Buenos Aires, 2010.

García Rubio, José Luis: *Manual de Signografía Braille*; ONCE Servicio de Producción de Recursos Didácticos y Tecnológicos; Alicante; 2007.

Guerrero Gurierrez, Pablo: Luis Humberto Salgado Torres (Grandes Compositores Ecuatorianos); Cámara de Comercio de Quito; 2001.

Guerrero Pablo: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*; Corporación Musicológica Ecuatoriana; Quito, 2001-2002

Guerrero, Pablo, & Wong, Ketty: *Rogelio Corsino Durán Carrión: Un trabajador del pentagrama*. Quito: Dirección General de Educación y Cultura del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 1994.

PACHECO BARRERA, Marcelo Efraín y JUMBO MEDINA, Wilmer Fermín: *Música ecuatoriana para dos guitarras, obras originales sobre ritmos ecuatorianos*; Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca; Cuenca, 2014.

Lovato, Gustavo. (2012). *Gerardo Guevara: Músico de los cien pueblos y de las prodigiosas capitales* (Ministerio de Cultura del Ecuador). Quito.

Yáñez Nancy: *Memorias de la Lírica en Quito*; Ediciones Banco Central del Ecuador; Quito, 2005



## **ANEXOS**

### **ANEXO 1**

#### **CATÁLOGO DE OBRAS DE LUIS HUMBERTO SALGADO**

##### Piezas orquestales

##### Sinfonías

- Sinfonía andina en sol menor. Quito, 1942 -1944. Orquesta sinfónica

I. Allegro moderato (Sanjuanito).

II. Larghetto (Yaraví).

III. Allegretto semplice (Danzante-Scherzo)

IV. Final: Allegro vivo (Albazo) – Allegro risoluto (Aire típico) – Allegro con brío (Alza)

-Sinfonía sintética en re menor. Quito, 9 de agosto, 1953. Orquesta Sinfónica.

I. movimiento en cuatro partes.

-Tercera Sinfonía ADHGE en re menor. Quito, 1954- 1956. Orquesta sinfónica.

I. Preludio, Allegro con ánimo.

II. Grave (Alla zarabanda).

III. Allegretto grazioso (Alla burrée).

IV. Allegro giocoso (Fuga alla giga).

-Cuarta Sinfonía – Ecuatoriana – en re menor. Quito, marzo – junio, 1957. Orquesta Sinfónica.

I. Andantino maestoso – Allegro con vita.

II. Andante cantábile.

III. Allegro festivo.

IV Final rapsódico – Allegro brillante.

-Quinta Sinfonía –Neo-romántica. Quito, febrero, 1958 – junio, 1958. Orquesta Sinfónica

I. Allegro risoluto

II. Moderato assai

III. Andantino mosso

IV. Final: Allegro dramático

-Sexta Sinfonía para orquesta de cuerdas y timbales. Quito, marzo – junio, 1968. Orquesta Sinfónica.

- I. Maestoso
- II. Adagio espressivo.
- III. Allegretto poco mosso
- IV. Final: Allegro con vitta.

-Séptima sinfonía. Quito, 1969- 16 febrero, 1970. Orquesta Sinfónica.

- I. Adagio sostenuto – Allegro con ánima
- II. Adagio sostenuto
- III. Allegretto non troppo
- IV. Final – Allegro maestoso.

-Sinfonía número 8 en Conmemoración al Sesquicentenario de la Batalla de Pichincha para orquesta plena. Quito, 1971 – 1972. Orquesta Sinfónica.

- I. Quasi adagio – Allegro con brío
- II. Grave (Caleidoscopio temático)
- III. Maestoso – Allegretto con ánima
- IV. Final – Allegro con vita

-Sinfonía de ritmos vernaculares. Quito, 1972. Orquesta Sinfónica.

- I. Sanjuanito – Allegro – Moderato
- II. Yaraví – Intermezzo – Larghetto
- III. Danzante – scherzo pastoril
- IV. Albazo – Allegro con brío

Sinfonía sintética número 2. Quito, 1975 – 20 octubre, 1977. Orquesta Sinfónica

- I. Allegro quasi maestoso
- II. Allegro enérgico
- III. Allegretto Scherzando.

## Operas

Cumandá: Opera en tres actos. Luis Humberto Salgado, libreto y música. Quito 1943 – diciembre 1954. Voces solistas, coros y Orquesta Sinfónica

Eunice: Ópera en tres actos y cuatro cuadros. Luis H Salgado, libreto y música. Quito, 1956. Voces solistas coro y orquesta sinfónica

El Centurión: ópera lírica en tres actos y cuatro cuadros. Quito, 1959 – 1960. Voces solistas, coros y Orquesta Sinfónica.

El Tribuno: Ópera en tres actos y cinco cuadros. Luis H. Salgado, libreto y música. Quito, 1956. Voces solistas coros y orquesta sinfónica.

## Opereta

Ensueños de amor. Luis H. Salgado, libreto. Quito, 1930 – 1934. Voces solistas, coros, cuerpo de baile y Orquesta Sinfónica.

## Melodrama

Alejandría la pagana: melodrama en cuatro actos. Antonio Álvarez (Colombiano), libreto. Quito, 1947. Voces solistas, coros y Orquesta Sinfónica.

## Ballet

El amaño. 1947. Un acto en tres cuadros. Argumento de Jorge Icaza. Se ha extraviado esta obra.

Licisca: Orgía romana. Ballet en un acto y cuatro cuadros. Luis Humberto Salgado, argumento y música. Quito, 1949. Reducción al piano.

El Dios tumbal. Quito, 1952. Orquesta Sinfónica.

## Ópera- ballet

Día de corpus. Quito, 1944 – 1949. Luis H. Salgado, texto. Voces solistas, coros y reducción al piano.

Poema sinfónico.

Alborada. Luis H. Salgado, texto. 1936. Orquesta y coro.

Sismo. Quito, 1949. Orquesta Sinfónica

Homenaje a la danza criolla. Quito, 1959. Orquesta Sinfónica.

La fiesta del yamor. Fiesta de la cosecha. Quito, 1960. Orquesta Sinfónica. Primer premio en el concurso promovido por la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Cantata.

Cantata ameríndica. Quito, 1944. Canto y orquesta sinfónica. No consta completa.

#### OTRAS PIEZAS SINFÓNICAS.

##### Suites

Suite coreográfica. Quito, 1944 – 1946. Orquesta Sinfónica, banda, solistas y coro

Tríptico:

- Suite coreográfica:

Primera parte: I. Ballet Shyri: Plegaria de las vírgenes del sol (Yaraví). II. En la corte del rey Shiri (Danza ritual). III. Danza de los rucus. IV. Danza heliolátrica (Aire de yumbo.

Suite Ecuatoriana.

Segunda parte: Ballet aborigen: Los abagós (Danza ritual). Escena de corpus: Vísperas, fiesta y danzantes. Idilio indígena (Sanjuanito). Huasipichai (Aire típico).

Ballet indígena:

Pase del niño (Escena típica de navidad).

Pieza característica. Quito, 2 de noviembre, 1950. Orquesta Sinfónica.

Salve Salve Gran Señora. Melodía tradicional indígena. Quito, (s.f.) Orquesta Sinfónica

Variaciones.

Variaciones en estilo folclórico. Quito, 1947. Orquesta Sinfónica.

- Tema: Andante religioso.

- Variaciones:

I. Fuga miniatura (Preámbulo)

II. Yaraví.

III. Sanjuanito.

IV. Aire de yumbo.

V. Albazo.

VI. Aire típico

Conciertos.

Solista y orquesta: Piano

La consagración de las vírgenes del sol: Leyenda aborígen en tres escenas. Concierto programático para piano y orquesta. Quito, 9 abril, 1942. Piano y orquesta sinfónica.

- I. En el Acllai-Huasi (Convento de las vírgenes del sol).
- II. Canto y danza litúrgica de las vestales.
- III. Fiesta de la consagración en el Inti-huasi.

Concierto-Fantasía en sol menor estilo nacional para piano y orquesta. Quito, 16 febrero, 1945 – 1948. Piano y orquesta sinfónica.

- I. Andante sostenuto
- II. Larghetto.
- III. Allegro moderato.

Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta. Quito, 1958 – 1963. Piano, arpa y orquesta sinfónica.

- I. Allegro deciso.
- II. Andante emotivo.
- III. Final – Allegro con ánimo.

Solista y orquesta: Violín

Concierto en mi mayor para violín y orquesta plena. Quito, mayo, 1953.

- I. Andante
- II. Andantino in tempo rubato

Solista y orquesta: Corno

Primer concierto para corno y orquesta. Quito, 30 septiembre, 1968. Corno y orquesta sinfónica.

- I. Recitativo
- II. Andante sostenuto
- III. Final – Allegro con vita

Solista y orquesta: Violoncello

Concierto para violoncello y orquesta en mi mayor. Quito, 1974 – 1975. Cello y orquesta sinfónica.

- I. Allegro patético
- II. Andantino

III. Quasi presto

Solista y orquesta: Guitarra.

Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta. Quito, 1976. Guitarra y orquesta.

I. Allegro animato

II. Andane sostenuto

III. Allegro spiritoso

Banda.

Atahualpa o el ocaso de un imperio. Quito, 1933. Banda.

I. Visiones proféticas de Viracocha (Preludio).

II. La fiesta del sol

III. La tragedia de Cajamarca

Música religiosa.

Misas

Misa solemne en re mayor. Quito, 11 diciembre, 1966 – 23 diciembre, 1966. Solista y coro a una voz con acompañamiento de órgano.

I. Kyrie

II. Gloria

III. Credo

IV. Sanctus

V. Agnus dei

Misa solemne. Quito, 25 diciembre, 1966 – 29 diciembre, 1966. Canto coral a una voz y órgano.

I. Kyrie

II. Gloria

III. Credo

IV. Sanctus

V. Agnus dei

Salve

Salve Regina para coro y orquesta. Juan León Mera, texto. Coro a cuatro voces mixtas y piano.

Obras corales.

Luis Humberto Salgado tiene catalogadas dos decenas de este tipo de obras, entre las que destacan varios himnos, por ejemplo: Canto de la libertad, el deporte, Ecuador, etc. Igualmente tiene otras obras corales como: La casa nativa, canto a la clase obrera, el Río Guayas, la siembra, etc.

Canto y piano.

En este formato Salgado tiene, de igual modo, varias obras. Destacamos como ejemplo las siguientes: Alma nativa (Danzante), Celebración (Albazo), Mi cielo andino (Pasacalle), Mi linda quiteña (Aire típico), La peaña (Tonada), La cosecha (Sanjuanito), La ñusta (Canción incaica), Semblanza vernácula (Romanza), Albita (Canción de cuna), Atardecer andino (Yaraví y tonada), Riobambeña (Pasacalle), el Farrista quiteño (Pasacalle), entre otras.

Conjunto instrumental.

Fiesta aborígen (Sanjuanito). Quito, 8 octubre, 1947. Sexteto instrumental (Flauta, clarinete, dos violines, violoncello y contrabajo).

Música de cámara.

Primer cuarteto en la bemol mayor para cuerdas. Quito, 21 octubre 1943. Cuarteto de cuerdas.

- I. Andante: Andante con sostenuto
- II. Lento: quasi andante
- III. Scherzo: vernacular
- IV. Final: Allegro spiritoso

Segundo cuarteto de cuerdas en cuatro fases estilísticas (Para cuerdas). Quito, 1958. Cuarteto de cuerdas.

- I. Allegro non troppo
- II. Adagio
- III. Allegretto mosso
- IV. Final: quasi presto

Romanza. Quito, circa 1950. Cuarteto de cuerdas.

Quinteto para cuerdas y piano. Quito, 1963. Quinteti de cuerdas y piano.

- I. Adagio
- II. Andante afetuoso
- III. Final: Allegro con ánimo.

Segundo quinteto para cuerdas y piano Quito, 1972 – 1973. Quinteto de cuerdas y piano.

- I. Allegro concitato

II. Andante sostenuto e cantábile.

III. Allegro spiritoso.

Instrumentos solistas y piano

Adagio. Violín y piano.

Capricho ecuatoriano. Quito, 30 noviembre, 1945. Violín y piano.

Nocturno. Quito, 1948. Violín y piano.

Berceuse. Quito, 24 enero, 1950. Violín y piano.

Interludio. Quito, 9 agosto, 1954. Violín y piano.

Anhelo (Pasillo). Quito, 1 abril, 1956. Violín y piano.

Sonata número 1 para violín y piano. Quito, 1961. Violín y piano.

I. Allegro scherzando

II. Quasi adagio

III. Final: Allegro con brío

Sonata número 1 para violoncello y piano. Quito, 24 enero, 1962 – 10 abril, 1962. Violoncello y piano.

I. Allegro con ánimo

II. Andante sostenuto

III. Quasi recitativo

Capricho español. Quito, 1929. Violoncello y piano

Quinteto para instrumentos de aliento. Quito, 1958. Quinteto para instrumentos de madera (Flauta, oboe, clarinete en B, trompa en F, y fagot).

I. Allegro con vita

II. Andante sostenuto

III. Allegro giocoso

I cuarteto para instrumentos de cobre. Quito, 12 noviembre, 1960 – 11 diciembre 1960. Cuarteto para instrumentos de metal (Dos trompetas, corno en fa y trompa)

I. Amplio

II. Andante sostenuto

III. Final.

Selene. Trío programático. Quito, 3 agosto, 1969 al 24 agosto, 1969. Trío de maderas: flauta, oboe y corno inglés.

- I. Partida (Adagio molto).
- II. Alunizaje (Andantino).
- III. Retorno (Adagio quasi andante)

Sonata para viola y piano. Quito, 1973. Viola y piano.

- I. Adagio in tempo rubato.
- II. Allegretto.
- III. Allegro enérgico.

Piano.

Elegía. Quito, 1922. Canto y piano.

Brisas del Cayambe. Quito, 192-. Piano.

Idilio a orillas de un lago. Quito, 1929. P.

En el templo del sol: Rapsodia aborígen N.1. Quito, 1932. P.

Tríptico aborígen: Tres danzas vernáculas. Quito, 1938 – 1940. P.

- I. En la feria de mi pueblo.
- II. Quenas y rondadores.
- III. Fiesta aborígen.

Fox – Preludio. Quito, 26 octubre, 1940. P.

Fiesta de corpus en la aldea. Quito, 1941. P.

- I. Misa de fiesta y de procesión.
- II. Los danzantes.
- III. En casa de los priostes.

Galería del folklor andino – ecuatoriano: Seis cuadros vernáculos. Quito, 1942. P.

- I. Evocación a los espíritus nativos del lago (Barcarola).
- II. Criollo sentimental y festivo (Yaraví y albazo).
- III. Brindis por la peña (Alza).
- IV. Después de la cosecha (Danzante).
- V. El pintoresco baile de las cintas (Sanjuanito).

VI. Siga la farra (Aire típico).

El páramo: Preludio – Andino ecuatoriano. Quito, 20 diciembre, 1942. P.

Mascarada indígena (Sanjuanito). Quito, 19 marzo, 1943. P.

Noche buena de antaño (Sanjuanito). Quito, 18 febrero, 1944. P.

Sanjuanito futurista: Micro danza (Danza autóctona dodecafónica). Quito, 11 marzo 1944. P.

Jarana antañera (Alza). Quito, 21 marzo, 1944. P.

Baile de arroz quebrado. Quito, 9 agosto, 1944. P.

La despedida (Yaraví). Quito, 1 septiembre, 1944. P.

Romance criollo (Aire típico). Quito, 7 septiembre, 1944. P.

Mascarada de Corpus (Danzante). Quito, 11 septiembre, 1944. P.

En la corte del rey Shyri: Danza ritual. Quito, 11 noviembre, 1944. P.

El postrer brindis (Tonada y aire típico). Quito, 10 enero, 1945. P.

Mascarada de inocentes (Sanjuanito de blancos). Quito, 7 enero, 1945. P.

Arpa de mi tierra (Albazo). Quito, 6 febrero, 1945. P.

Rapsodia ecuatoriana No 2. Quito, 26 mayo, 1945. P.

Mosaico de aires nativos (Suite). Quito, 1945 – 1956. P.

I. Amanecer de trasnochada (Yaraví).

II. Romance nativo (Sanjuanito)

III. La trilla (Danzante).

IV. Al que no alienta, copa (Alza).

V. Criollita presuntuosa (Albazo).

VI. Nocturnal (Pasillo).

Rapsodia ecuatoriana No 3. Quito, 8 noviembre, 1947. P.

Estampas serraniegas: serie de seis danzas ecuatorianas. Quito, 1947. P.

I. Ecos del páramo (Yaraví).

II. Bajando a la feria (Danzante).

III. Noviazgo indígena (Sanjuanito).

IV. Arpas y guitarras (Albazo).

V. Entre compadres (Aire típico).

VI. Amores furtivos (Pasillo).

Variaciones en estilo folklórico: Tema nacional con variaciones. Quito, 21 febrero, 1948. P.

Tema original.

Variaciones:

I. Fugado miniatura.

II. Yaraví.

III. Sanjuanito.

IV. Aire de yumbo.

V. Albazo.

VI. Aire típico.

Danza vernácula No 4. Quito, febrero 1949. P.

Marcha solemne. Quito, 20 marzo, 1949. P.

Sonata dramática No 1 para piano. Quito, 20 mayo, 1950. P.

I. Lento – andante mosso.

II. Andante plácido – Andantino.

III. Allegretto – gracioso – allegro maestoso.

Segunda sonata para piano. Quito, 6 mayo, 1951 – 13 mayo, 1951. P.

I. Allegro appassionato.

II. Larghetto.

III. Allegro con brío.

Seis fases rapsódicas sobre tres acordes de serie dodecafónica. Quito, 1957. P.

I. Allegro molto moderato.

II. Quasi adagio.

III. Allegro risoluto.

IV. Andante quasi recitativo.

V. Lento misterioso.

VI. Allegro brillante.

Quadrivium. Quito, 1967 – 1968. P.

- I. Preludio.
- II. Tocatta.
- III. Coral.
- IV. Fuga.

Sonata No 3 para piano. Quito, 5 junio, 1969 – 6 julio, 1969. P.

- I. Moderato assai – Allegro pesante.
- II. Andantino – Berceuse.
- III. Final – Allegro enérgico.

Suite para cuatro números. Quito, mayo, 1977. P.

- I. Pascua del sol (Preludio).
- II. La hilandera nativa (Immromptu).
- III. Aire típico.
- IV. Sanjuanito.

El estudiante provinciano. (Pasacalle). No consta la partitura pero existe una grabación.

Piano (Línea melódica con texto).

Huasipichay (Aire típico). Quito, 27 octubre, 1944. P.

Quiteño de Quito: Nuevo pasacalle. Quito, 11 diciembre, 1949. P.

Órgano.

Tríptico andino para órgano. Quito, 12 diciembre, 1960 – 23 diciembre, 1960. Gran órgano.

- I. Preludio.
- II. Tocatta.
- III. Fuga.

ANEXO 2

CATÁLOGO DE OBRAS DE GERARDO GUEVARA

## Obras

- Inspiración para piano, 1950, (estrenada por Alex Alarcón Fabre, 2011)
- Despedida, 1957
- Apamuy Shungo para piano, 1958
- Yaguar shungo ballet para orquesta sinfónica, coro y recitantes, 1958
- Geografía para barítono y piano (textos de Jorge Enrique Adoum), 1960
- Tierras para barítono y piano (texto de Jorge Carrera Andrade) , 1960
- Primer Cuarteto de Cuerdas, 1960
- El Hombre Planetario para barítono y piano (textos de Carrera Andrade), 1962
- Tres preludios para piano: Recitativo, Albazo y Sanjuanito, 1963
- Cantata de la paz para barítono, orquesta y coro 1963-64
- Segundo Cuarteto de Cuerdas, 1963-64
- Atahualpa para coro, 1965
- Indios para coro, 1965
- Se va con algo mío, pasillo, 1967
- Danzante del destino, 1967
- Danzante de la Ausencia, 1967
- Yaraví del desterrado, 1967
- Tuyallay, 1967
- Ismos para violín, viola, cello, oboe, clarinete y piano, 1970
- Ecuador, suite orquestal, 1972
- 5 Miniaturas (Panecillo, Pichincha, La Compañía, Avenida Veinticuatro de Mayo, Quito Norte) para flauta, corno, oboe, clarinete y fagot, 1973
- Quito arrabal del cielo para coro (texto de Jorge Reyes), 1974
- Galería siglo XX de pintores ecuatorianos, suite orquestal, 1976
- El Panecillo, (textos de Eloy Proaño), 1977
- Solsticio de Verano,(sanjuanito) 1977
- Tres melodías para soprano y orquesta de cámara sobre textos de Ana María Iza (Iba a fugarme, Pasillo, Aquí me paro y grito), 1978

- Tríptico para Coro, 1978
- El espantapájaros pasillo,
- Jaguay, 1980
- Combate poético para barítono y piano, 1980
- Otoño para canto y piano, 1980
- Fiestapara piano, 1982
- Diálogos para flauta, piano (dedicada a Luciano Carrera), 1982
- Recitativo y Danza para guitarra, 1983
- Juegos, 1983
- Suite Ecuatoriana para flauta, piano (dedicada a James Strauss) 1985
- Cuaderno pedagógico para alumnos de piano, 1985-86
- Et in Terra Pax Hominibus para barítono y orquesta, texto de J. E. Adoum, 1987
- Huayra Shina para soprano, barítono y orquesta, 1987
- Historia para orquesta, 1990.
- Del maíz al trigo (tonada), 1993.
- De mestizo a mestizo para orquesta (tres movimientos), 1994
- Pater Noster para coro (1997)
- Eloy Alfaro para orquesta (2011)
- Suite Ecuatoriana para flauta y orquesta (dedicada a James Strauss) 2016.
- "Concierto para Violín y Orquesta" 2019 comisionado por el Centro Ecuatoriano Norteamericano CEN y dedicado al violinista ecuatoriano Jorge Saade

#### Discografía

- Gerardo Guevara: Melodías y canciones. Galo Cárdenas, Barítono; Marie Renée Portais, piano. Fediscos

Lp 5403, 1982.

- Música de nuestro tiempo, Ifesa (LP 301-0293)

Gerardo Guevara: Et in Terra Pax Hominibus para barítono y orquesta, texto de Jorge Enrique Adoum.

otras obras de: M. Estévez, D. Luzuriaga, M. Maiguashca y A. Rodas

Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Álvaro Manzano

- Despedida, Ifesa Lp-CME. Guayaquil 1958. Piano: Gerardo Gevara.
- Se va con algo mío en: Beatriz Parra, Noche lírica en Canal 2, álbum no. 2, IFESA Lp-206-B. Guayaquil, 1973.
- Danzante del destino. Victor 45 rpm PB9027. Suecia, 1977.
- Grandes temas de Música Ecuatoriana

Gerardo Guevara, El Espantapájaros

otras obras de Sixto María Durán, Benítez y Valencia, etc

Piano, Marcelo Ortiz

- Souvenir de l'Amérique du Sud CD. Piano: Marcelo Ortiz

Pasillo (pasillo) (Gerardo Guevara)

Fiesta (albazo) (Gerardo Guevara)

Tonada (tonada) (Gerardo Guevara)

El espantapájaros (pasillo) (Gerardo Guevara)

Apamuy Shungo (danzante) (Gerardo Guevara)

Otras obras en el CD: Luis H. Salgado, Enrique Espín Yépez, Sixto M. Durán, Miguel A. Casares

- Piano Music by Ecuadorian Composers CD. Piano: [Alex Alarcon Fabre], [1]

Pasillo (pasillo) (Gerardo Guevara)

Fiesta (aire típico) (Gerardo Guevara)

Albazo (albazo) (Gerardo Guevara)

Otras obras en el CD: Luis H. Salgado, Corsino Duran, Claudio Aizaga, Juan Pablo Muñoz Sanz

### ANEXO 3

#### PRODUCCIÓN MUSICAL DE CORSINO DURÁN

Obras vernáculas:

- Anacu ruju (Sanjuan). Violín, cello y piano. Primer premio CCE, 1947. Impreso en Chile.
- Añoranzas (Romanza). Orquesta. Tercer premio CCE, 1948. Impreso en Chile.
- A tus ojos (Pasillo). Canto, flauta, clarinete, violín, piano y bajo.

- Beatriz (Pasacalle). Coro a tres voces y piano.
- Canción del marino ecuatoriano (Zamba). Canto y piano.
- Cantar quiteño (Sanjuanito). Coro a tres voces; coro a cuatro voces; para instrumento en clave de sol y piano.
- Canto al amor (Pasillo) / Manuel González, texto. Canto y piano.
- Caricias (Habenera). Piano.
- Cómo has cambiado...!(Pasillo). Violín (I y II) y piano.
- Chaquiñán (Sanjuanito) / “Maestro Chango”. Piano. Tercer premio en el aniversario de la fundación de Quito, 1972.
- Chirimía (El indio canta) (Suite). Orquesta; violín y piano. Cuarto premio. Mención honorífica del Ministerio de Educación.
- Día de gloria (Valse) (Gravado en discos Víctor lado B/ 82673-B por el Conjunto Alma nativa).
- De corazón a corazón (Pasillo) / Pablo Neruda, texto. Canto y piano.
- Duetto. Violín y piano.
- Estampa de amor (Pasillo) (Se desconoce instrumentación y si tenía texto).
- Fuga a dos partes. Piano. 20 julio, 1939.
- Fuga a cuatro partes. Quito, 19 febrero, 1942.
- Fuga a dos partes con tema indio. Piano.
- Himno a la enfermera. Canto y piano.
- Himno al cantón Santa Isabel / Remigio Romero y Cordero (Texto). Canto y piano.
- Himno al Colegio Técnico Guayaquil de Ambato / Pablo Valarezo (Texto). Canto y piano.
- Himno al Instituto Perpetuo Socorro / Esperanza Palacios (Texto). Canto y piano.
- Himno del Colegio María Angélica Idrovo / Arturo Moscoso (Texto). Coro y piano.
- Himno del Colegio Nacional Juan Pío Montufar. Canto y piano.
- Himno del Colegio Santa Mariana de Jesús. Coro a tres voces.
- Himno del Instituto Mariana de Jesús. Coro a tres voces y piano.
- Himno para el Normal Rita Lecumbery de Guayaquil, 24 julio, 1950. Coro a dos voces y piano.
- Longuita: A Conchita (Pasillo). Piano. Dedicado a su esposa.

- Maestro del aula infantil (Marcha escolar). Primer premio en concurso realizado en Quito, 1938.
- Marcha escolar del Censo / Remigio Romero y Cordero (Texto). Impreso en Quito: Dirección de Estadísticas y Censos, s.f. (ca.1948).
- Ñucanchipac Yarahui (Canto nuestro) / Durán. Piano. También hay otra versión para cuerdas y vientos. Primer premio CCE, 1948.
- (Obra póstuma). Orquesta Sinfónica
  - I. Sanjuanito
  - II. Habanera
  - III. Sanjuanito
  - IV. Pasillo
  - V. Danza
  - VI. Yaraví
- Ocaso del Tahuantinsuyo (Poema Sinfónico). Orquesta.
- Para mi corazón (Pasillo) / Pablo Neruda (Texto). Canto y piano. Quito 13 de abril, 1947.
- Recuerdos (Duetto). Violín y piano. Una versión escrita en compás de 6/8 y otra en compás de 6/4.
- Ritmos y melodías de mi tierra: Primera suite sinfónica (Suite). Orquesta sinfónica. Quito, agosto, 1974.
  - I. Allegro
  - II. Danzante
  - III. Pasillo
  - IV. Capricho
  - V. Sanjuanito
- Segunda Suite (Suite). Orquesta Sinfónica. Quito, 28 de septiembre, 1974.
  - I. Añoranzas
  - II. Canon
  - III. Danza-Saltashpa
  - IV. La canción triste
  - V. Fuga

VI. Pasillo

VII. Sanjuanito.

- Siluetas de mi raza. Piano.

- Tristes alegrías (Yaraví) Piano. Impreso en Chile. Segundo premio del Ministerio de Educación, 1943.

- Tu recuerdo es la luz (Pasillo / Pablo Neruda (Texto). Orquesta; Coro a cuatro voces; coro a tres voces; canto y piano.

- Tuyo hasta la muerte (Pasillo). Piano.

- Vilcabamba (Sanjuanito). Orquesta (Imcompleto); violín y piano.

- Viva Quito (Pasacalle). Coro a cuatro voces; coro a dos voces y piano; coro a tres voces.