



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Escuela de Artes musicales y sonoras

Proyecto Integrador Transdisciplinario

Nombre del proyecto

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

Previo la obtención del Título de:

Licenciada/o en Artes musicales y sonoras

Autor/a:

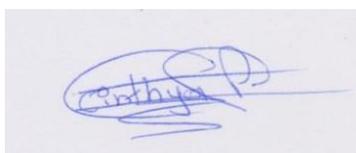
Cynthia Joyce Perlaza Cárdenas

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

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

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



Firma del estudiante

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

Miembros del Comité de defensa

Rafael Guzmán Barrios

Tutor del Proyecto

Juan Posso

Miembro del Comité de defensa

Jorge Saade

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Quiero agradecer a mi familia por el apoyo que me ha brindado. También agradezco a Rafael Guzmán, mi tutor de tesis, por guiarme y ayudarme en todo este proceso. A las personas de la universidad que nos facilitaron los espacios y equipos necesarios, así como también a aquellos que nos ayudaron en la grabación y edición del proyecto.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico en primer lugar a mi familia, por toda su ayuda y apoyo. A mis amigos más cercanos, por estar pendientes de mí; y, por último, a mi querido amigo Pedro, sin él este trabajo no hubiera sido posible y me hace feliz haber compartido este proceso a su lado. Iniciamos tocando juntos y terminamos componiendo para el otro.

Resumen

En el repertorio musical para instrumentos de cuerda frotada, en este caso la viola, existen varias obras importantes que ayudan a los estudiantes a perfeccionar su técnica y enriquecer sus estudios musicales. En Ecuador, varios compositores han creado obras ecuatorianas con el fin de enriquecer el repertorio de la música nacional y aportar con material de estudio a los músicos. Para la viola, las composiciones ecuatorianas han sido escasas, forzando a varios intérpretes a transcribir o adaptar obras ecuatorianas de otros instrumentos. A partir de esto surge la siguiente pregunta: ¿cómo contribuir para enriquecer el repertorio escrito para la viola en el Ecuador? Es por ello que se plantea la composición de 5 obras para viola en formatos de solos y dúo (violín-viola) basadas en ritmos ecuatorianos, aportando al repertorio violístico nacional. Para esto, se emplea la búsqueda documental histórica, la archivística y el análisis histórico-lógico con el objetivo de encontrar y estudiar en su contexto obras ecuatorianas escritas para viola, y donde este instrumento tenga determinado protagonismo. Del mismo modo, se investiga y utiliza diferentes técnicas instrumentales para cada composición, así, se puede estudiar la obra a nivel técnico e incrementar el repertorio de música ecuatoriana.

Palabras claves: viola, composiciones, géneros ecuatorianos, repertorio, solos.

Abstract

In the musical repertoire for stringed instruments, in this case the viola, there are several important works that help students to perfect their technique and enrich their musical studies. In Ecuador, several composers have created Ecuadorian works in order to enrich the repertoire of national music and provide study material for musicians. For the viola, Ecuadorian compositions have been scarce, forcing several interpreters to transcribe or adapt Ecuadorian works from other instruments. From this the following question arises: how can we contribute to enrich the repertoire written for the viola in Ecuador? That is why we propose the composition of 5 works for viola in solo and duo formats (violin-violin) based on Ecuadorian rhythms, contributing to the national viola repertoire. For this purpose, historical documentary research, archival and historical-logical analysis are used in order to find and study in context Ecuadorian works written for viola, and where this instrument has certain prominence. In the same way, different instrumental techniques are investigated and used for each composition, thus, the work can be studied at a technical level and increase the repertoire of Ecuadorian music.

Keywords: viola, compositions, ecuadorian genres, repertoire, solos.

Índice

Capítulo I

1.1 Marco Teórico

1.1.1 La viola dentro del campo musical.....	9
--	---

1.2 Marco Conceptual

1.2.1 Entre el Nacionalismo, lo Popular y lo Tradicional.....	12
---	----

1.2.2 Referentes artísticos ecuatorianos.....	14
---	----

1.2.3 Referentes artísticos europeos.....	18
---	----

Capítulo II

2.1 Introducción.....	19
-----------------------	----

2.2 Composición I.....	20
------------------------	----

2.3 Composición II.....	20
-------------------------	----

2.4 Composición III.....	21
--------------------------	----

2.5 Composición IV.....	22
-------------------------	----

2.6 Composición V.....	23
------------------------	----

Capítulo III

3.1 Herramientas para el análisis de las composiciones.....	25
---	----

3.2 Killa – Danzante para viola solo.....	25
---	----

3.3 Katari – San Juanito para viola solo.....	27
---	----

3.4 Nunka – Nampet para viola solo.....	29
---	----

3.5 Turi – Yaraví/Albazo. Dúo para viola y violín.....	31
--	----

3.6 Kana – Yumbo para viola solo.....	33
---------------------------------------	----

4. Conclusiones y Recomendaciones.....	34
--	----

Bibliografía.....	36
-------------------	----

Anexos.....	37
-------------	----

Capítulo I

1.1 Marco Teórico

1.1.1 La viola dentro del campo musical

En la música occidental la viola ha desempeñado diferentes funciones dependiendo del periodo en el cual se sitúa. Debido a su registro medio en la familia de cuerdas frotadas, es decir, un timbre no tan agudo como el violín ni tan grave como el violonchelo, su papel predominante es armónico más que melódico dentro de las obras de los compositores. Sin embargo, en el trascurso del tiempo fue tomando más importancia, sobre todo en periodos como el Barroco o el Romanticismo gracias a compositores como Johann Sebastian Bach o Bartolomeo Campagnoli. Así, creadores como Gustav Mahler, Anton Bruckner o Johann Strauss, incluyeron en sus sinfonías solos para viola; y a su vez compositores como Carl Stamitz, Béla Bartok, Franz Anton Hoffmeister ya desarrollaron más a profundidad conciertos solísticos para este instrumento.

Podemos decir que, a nivel general, la viola ha tenido un lento crecimiento en comparación con otros instrumentos de cuerda frotada sobre todo el violín; debido a que este instrumento tiene menos limitantes interpretativas que la viola.

Así, situándonos en Latinoamérica, específicamente Ecuador, existen pocos compositores que han decidido desarrollar este instrumento en el área compositiva; teniendo en cuenta que existen varias instituciones educativas que se dedican a enseñar la ejecución y desarrollo de la viola. De manera general, los instrumentos de cuerda frotada han sido los menos considerados en composiciones solistas ecuatorianas, y dentro del grupo de cuerdas frotadas, la viola ocupa el último lugar. Es por esto que surge la siguiente pregunta: **¿Cómo contribuir para enriquecer el repertorio escrito para la viola en el Ecuador?**

A partir de esta problemática, el objetivo general busca:

Componer cinco obras para viola en formatos de solos y dúos (viola y violín), basadas en ritmos ecuatorianos.

Para empezar, como toda investigación, es necesario encontrar los antecedentes sobre nuestro tema, es por eso que se determinarán los antecedentes teóricos y artísticos de obras ecuatorianas escritas para viola. En segundo lugar, vamos a identificar dentro de

las principales escuelas pedagógicas europeas para viola, las técnicas que serán aplicadas en las obras a componer. Finalmente, se hará la selección de los géneros (ritmos) musicales ecuatorianos sobre los cuales se trabajarán las composiciones.

Como ya fue mencionado antes, se recalcó la carencia de obras nacionales para la viola, debido a que el trabajo compositivo para este instrumento no ha continuado con su desarrollo, tomando en cuenta características que aporten al florecimiento del repertorio instrumental nacional, así como su interpretación y práctica. Aunque existen pocas obras de algunos compositores, estas han quedado rezagadas frente a composiciones extranjeras que son consideradas infaltables para la ejecución formal de los instrumentos de cuerda frotada de este escrito.

A su vez, evidencias como el violín de Saraguro, reafirman la existencia de una cultura a nivel nacional en cuanto al desarrollo técnico y compositivo en este caso del violín, pero que aportan herramientas creativas al área de cuerdas frotadas. Han tomado como propios elementos musicales ajenos a su contexto, y los ha desarrollado en conjunto con su propia cosmovisión. De manera similar, en la presente investigación se propone la composición de obras en forma de solos y dúos, utilizando géneros ecuatorianos en conjunto con herramientas musicales compositivas. Esto último refuerza a plenitud la pertinencia de este proyecto.

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

- **David Díaz Loyola– Más allá de las montañas, Pasillo en Bm**
- **Gerardo Guevara – Se va con algo mío**

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

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

Una mirada antropológica es lo que ofrece la autora a partir de su libro sobre el uso que se le da a la música regional, siendo esta llamada música nacional entre los períodos 1920-1950, según Wong. Esta diferenciación es clave para entender por qué no se conoce como música ecuatoriana; esto debido a la gran discrepancia que se genera a partir de circunstancias de índole económica. Así mismo, Wong ofrece un análisis crítico de varios ritmos considerados ecuatorianos, a nivel musical; de igual manera a autores, compositores e intérpretes.

Felipe Huaracochoa – Repertorio musical tradicional y popular latinoamericano.

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

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

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

Juan Mullo Sandoval – Música Patrimonial del Ecuador.

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

Con el objetivo de identificar las escuelas y obras paradigmáticas cuyas técnicas serán aplicadas en las obras a componer, se aplicará el proceso de análisis-síntesis para determinar, entre las escuelas y técnicas para viola, cuáles y con qué metodología (dosificación) aplicarlas en el proceso creativo. Aunque el objeto de la presente investigación no persigue fines pedagógicos, se considera pertinente la búsqueda de las técnicas europeas apropiadas al propósito creativo. Finalmente, para seleccionar los géneros (ritmos) musicales ecuatorianos sobre los cuales se trabajarán las obras, se abordará desde los estudios historiográficos y musicológicos, dejando claras las pautas de los criterios de selección buscando el contraste como herramienta eficaz.

1.2 Marco Conceptual

1.2.1 Entre el Nacionalismo, lo Popular y lo Tradicional

Dentro de una sociedad, existen varios factores que constituyen características esenciales a la hora de hablar de una nación. Estas características pueden ser la religión, la etnia, la posición socioeconómica, la cultura, el idioma y otros. En el estudio de la música nacional, es importante tener en cuenta todos estos factores, ya que los conceptos musicales se van construyendo en torno a las personas que habitan el lugar del cual se está hablando. Para empezar con esta investigación, vamos a aclarar varios conceptos que serán fundamentales en la construcción de las nuevas obras nacionales propuestas.

El nacionalismo se crea dentro del imaginario de una comunidad, teniendo factores importantes como un sentido de pertenencia e identificación, mismas que luego se llevan a la práctica y van construyendo estructuras culturales, sociales, políticas e ideológicas. En la música, podemos encontrar el nacionalismo desde diferentes puntos de vista. Wong nos habla sobre dos formas de estudio del nacionalismo musical que existen en el Ecuador. En el primero, el cual su punto de partida habla desde las élites:

Los estudios de nacionalismo musical tienden, por lo general, a examinar las construcciones de una identidad nacional oficial por parte de las élites, enfatizando el papel que tienen el gobierno y los medios de comunicación en elevar una determinada música local o regional a un estatus nacional [...]¹

Wong habla sobre la existencia de una manipulación a la hora de percibir lo nacional en la música, una visión más europea derivada de los géneros musicales provenientes de Europa, como el paso doble, el vals, pero, sobre todo, que sea perteneciente a su mismo círculo social << las élites solo consideran música nacional cierto tipo de canciones interpretadas por artistas profesionales en contextos sociales asociados con las élites>>². De aquí que Wong proponga su segundo punto de vista que va directamente desde el pueblo:

Las clases populares expresan su sentido de pertenencia nacional a través de prácticas musicales cotidianas que «recuerdan» y «materializan» la nación de forma espontánea e inconsciente [...]³

¹ Ketty Wong, *La Música Nacional Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador* (Quito: CCE, 2013), 29.

² Wong, *La Música Nacional...*, 28.

³ Wong, *La Música Nacional...*, 29.

Es decir, un nacionalismo que parte desde el cotidiano de las personas con una fuerte carga emocional en recuerdos de lugares y tiempo. Desde este punto de partida podemos observar como el nacionalismo, sobre todo en el área musical, se presenta de dos formas: El nacionalismo oficial (discurso de las élites) y el nacionalismo diario (procesos culturales del pueblo).

Esta división que existe en el nacionalismo, lo podemos ver reflejado dentro de la música. En primer lugar, tenemos el nacionalismo académico, el cual viene de los músicos estudiados en conservatorios que utilizan en sus composiciones influencias musicales europeas con características folclóricas ecuatorianas. Por otro lado, existe la música nacional que viene desde lo popular, es decir, creaciones musicales que nacen a partir de las experiencias, sentimientos y pensamientos del pueblo. Entonces, debido a su ambigüedad la música ecuatoriana cuenta con varias características, por un lado, algunos ecuatorianos definen la música nacional por composiciones basadas en ritmos ecuatorianos; mientras que, otras personas lo atribuyen a cualquier creación que surja por y para el pueblo.⁴

En los estudios del nacionalismo, existen conceptos importantes como lo popular, pero: ¿Qué es lo Popular? En un contexto general, se puede entender lo popular como manifestaciones creadas o hechas por el pueblo, pero dependiendo del lugar donde se lo utilice, el término popular puede estar cargado de diferentes significados. En la música ecuatoriana, se utiliza lo popular para definir una parte de *la música nacional*. Como se mencionó anteriormente, dentro del nacionalismo diario encontramos la música nacional que proviene de lo popular, es decir, creada de manera espontánea por músicos populares, los cuales incorporan en sus composiciones un sentimiento nacional del pueblo.⁵ En este sentido, se concibe la música popular como sinónimo de pueblo (pobreza), y esto ha traído consigo rechazo por parte de las élites, como menciona Mullo <<en el caso de las músicas populares, en sus inicios siempre fueron vistas con desdén desde los círculos de poder>>⁶. A pesar de esto, la música popular ha sido un pilar fundamental para la música nacional académica, pero al mismo tiempo ha sido rechazada y marginada por su contexto social. En todo caso, podemos decir que lo popular surge y pertenece al pueblo, independientemente de su contexto o posición.

⁴ Wong, *La Música Nacional...*, 62.

⁵ Wong, *La Música Nacional...*, 65.

⁶ Juan Mullo, *Música Patrimonial del Ecuador* (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009), 30.

No se puede entender de manera clara lo popular sin explicar lo tradicional, ya que ambos conceptos van de la mano cuando hablamos de procesos culturales. Lo tradicional surge de procesos históricos que han vivido las personas que habitan un lugar, dentro de estos procesos se encuentran las costumbres, las creencias, la música, los valores, que se van transmitiendo a futuras generaciones comúnmente de manera oral, y esto crea en una comunidad un sentido de identificación y pertenencia. En la música ecuatoriana, lo tradicional surge de las diferentes etnias que existen en el país. Así, tenemos características musicales tradicionales indígenas, africanas, europeas, que, junto con el mestizaje, han ido evolucionando y mutando, como menciona Mullo:

[...] es posible delimitar cuáles son las fronteras de lo tradicional en las músicas indígenas, negras o mestizas ecuatorianas, ya que, a finales del siglo XX, sufrieron grandes influencias culturales a partir de la modernización de la sociedad y el Estado nacional, proceso que se hace más evidente con la globalización.⁷

También podemos decir que lo tradicional ha servido y sirve como base para la creación de nuevos estilos musicales, debido a que la sociedad está en constante cambio, y la globalización hace necesaria esta hibridación musical.

Como referentes artísticos, vamos a empezar a utilizar algunos compositores que hacen uso de la viola en sus obras.

1.2.2 Referentes artísticos ecuatorianos

Gerardo Guevara

La obra del maestro Guevara mantiene la esencia de la identidad ecuatoriana y al mismo tiempo demuestra la gran innovación a nivel académico en sus creaciones, que conjugan la forma musical académica con la esencia de la música ecuatoriana. Sus hermosos pasillos “Se va con algo mío”, “El espantapájaros”, y “Despedida”, reflejan esa innovadora riqueza musical, y le dan a este género un realce que va más allá de un poema musicalizado. Este compositor es un verdadero orgullo nacional. Otras obras importantes de su autoría son la suite “Ecuador “y “Atahualpa” 5. Cabe señalar que dentro del repertorio del maestro

⁷ Mullo, *Música Patrimonial...*, 125.

Pasillo en Bm
(Violin y Viola)

David Díaz Loyola
Op. 136, No. 136
1948-1950, 1950-1951

Violin I
Violin II

Pronto $\text{♩} = 100$

mp *mp* *mp* *f* *mp* *mp* *mf*

Copyright © 4442015
ddd4x0001@yahoo.es

Scanned by TapScanner

David Díaz, *Pasillo en Bm*, David Díaz Loyola, *Obras Musicales II* (Ambato: PIO XII, 2016), 136.

Otra de sus composiciones del mismo libro es *Más allá de las montañas* compuesta en la tonalidad de Re Bemol Mayor. Originalmente la obra es para violonchelo y piano, pero al mismo tiempo realizó una adaptación para viola y piano.

"Más Allá de las Montañas"
(Versión Viola y Piano)

David Díaz Loyola
Op.3 No.1
Feb. 2015

Lento ♩=60

Viola

Piano

8

14

19

Unauthorized copying of music is forbidden by law, and many result in criminal or civil action.

Copyright © ddll2016
ddllar001@yahooc.com

David Díaz, *Más allá de las montañas*, David Díaz Loyola, *Obras Musicales II* (Ambato: PIO XII, 2016), 37.

Luis Humberto Salgado

Considerado un compositor modernista y nacionalista, nació en Cayambe el 12 de diciembre de 1903. Inicia su instrucción musical con su padre, Francisco Salgado. Se ganaba la vida tocando el piano en el cine mudo de la ciudad. Sus composiciones combinaban la música tradicional con elementos técnicos de la música académica. Es una de las figuras más importantes del siglo XX cuando se habla de música ecuatoriana académica. Sus composiciones se encuentran en el archivo histórico del Banco Central del Ecuador. Compuso Ópera Cumandá (1943-1954), Suite Coreográfica (1944-1946), Fantasía Andina (1945-1949), Estampas Serraniegas (1947) y Mosaico de Aires Nativos (1947), también la Ópera Eunice (1956-1957), un concierto para viola y orquesta en Fa Mayor (1955-1956) el cual se encuentra extraviado, entre otras obras.

En Europa, compositores como Johann Sebastian Bach y Bartolomeo Campagnoli han explorado y desarrollado el campo de la composición de obras solistas para viola.

1.2.3 Referentes artísticos europeos

Bartolomeo Campagnoli (1751-1827)

Importante compositor y violinista italiano. Ha realizado varias composiciones como: 7 Divertimentos, varios dúos para 2 violines, 30 Preludios para violín solo, 41 Caprichos para viola sola, entre otros. Los 41 caprichos para viola sola son actualmente una de los estudios más importantes a la hora de aprender a ejecutar este instrumento. Varios violistas importantes como Hans Sitt, Fuzzeau, Ricordi, han revisado y hecho reediciones de estos caprichos.

The image shows two pages of a musical score for 'CAPRICES' by Bartolomeo Campagnoli, Op. 22. The left page contains the first piece, marked 'Largo' and 'Allegro'. The right page contains the second piece, marked 'Andante con moto' and 'Più moto'. The score is written for viola and includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p', 'f', 'cresc.', and 'mf'.

Bartolomeo Campagnoli, 1 *Caprice (Largo)*, ed. Carl Herrmann, 41 *Caprices Opus 22* (s.l: Peters, s.f), 2.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Compositor alemán, considerado como el padre de la música occidental. Ha creado más de 1000 obras, entre las más importantes tenemos: Fantasía cromática y fuga, Clavier bien templado (una colección que incluye 48 fugas y preludios), conciertos Brandenburg. Una de las obras que es importante mencionar es las 6 suites para violonchelo que cuentan

con su adaptación para viola, cuya estructura está formada por un preludio, seguido de diferentes danzas como la allemande, courante y sarabande; así como también utiliza minuet, bourrée y gavotte, teniendo como fin una gigue.

S O N A T E I.

Préludo.
Allegro moderato.

VIOLA.

Allemande.
Allegro moderato.

Joh. Seb. Bach's Compos. für Viola. Mit dem Druck von F. W. Grunert in Leipzig. Leipzig, Gustav Heinsohn.

Johann Sebastian Bach, *Suite I (Preludio)*, Brunno Gluranna, *Bach 6 Suites per viola* (Milán: G. Ricordi & Co., s.f), 2.

Capítulo II

2.1 Introducción

Para la elaboración de las cinco obras vamos a investigar los ritmos ecuatorianos a utilizar, así como las diferentes técnicas para viola que se emplean. La estructura de las composiciones va de la siguiente manera:

1. El factor principal es el ritmo ecuatoriano seleccionado.
2. Dentro de la creación en base al ritmo, se coloca técnicas de arco basadas en los referentes: Johann Sebastian Bach y Bartolomeo Campagnoli.
3. Se considera diferentes posiciones de mano izquierda, sobre todo en triadas y acordes.
4. La prolongación de la obra varía de acuerdo al ritmo ecuatoriano.

2.2 Composición I

Para la primera composición el ritmo musical ecuatoriano a utilizar es *El danzante*. En su contexto histórico, el danzante proviene de un importante personaje que bailaba en las celebraciones del Inti Raymi para la cultura indígena; y en el Corpus Christi para los mestizos. Como la mayoría de géneros ecuatorianos, el danzante se ha ido fusionando con otros ritmos dando como resultado un danzante mestizo y un danzante indígena. El danzante mestizo se caracteriza por tener acompañamiento de voz, de guitarra y una estructura más binaria; mientras que, el danzante indígena cuenta con una melodía más pentatónica, es instrumental y tiene pequeños motivos con variaciones. Su compás es de 6/8 y la fórmula rítmica es una negra seguida de una corchea como se puede observar a continuación:



Felipe Huiracocha, *Repertorio Musical Tradicional y Popular Latinoamericano* (Loja: EDILOJA, 2020), 36.

Para la realización de esta obra se utiliza de manera predominante la percusión. Esto se puede ver reflejado en las fórmulas rítmicas de algunos motivos musicales, en la utilización del pizzicato y el golpe percutivo sobre el instrumento. Las variaciones cuentan con juegos de notas de manera ascendente y descendente en una tonalidad de sol menor, pasando por corcheas, semicorcheas y fusas. Respecto a la técnica de arco que se utiliza, en algunos pasajes encontramos largas ligaduras de semicorcheas y corcheas; mientras que, en otros podemos observar pequeñas ligaduras con staccato en semicorcheas.

2.3 Composición II

Para esta segunda composición el siguiente ritmo ecuatoriano es un *sanjuanito*. El sanjuanito al igual que el danzante se lo encuentra en las festividades del Inti Raymi. Se origina en la época preincaica en la provincia de Imbabura, siendo esta una de las principales danzas en las festividades a San Juan Bautista. Este género es uno de los más populares en el Ecuador, y es conocido por tener un ritmo alegre y festivo. Respecto a esto Tepán menciona:

[...] para las comunidades indígenas el baile del Sanjuanito expresa un mensaje comunitario de unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra. En tanto que para la gente mestiza el Sanjuanito transmite un mensaje de algarabía e identidad nacional.⁸

Tradicionalmente se lo interpreta con instrumentos autóctonos del lugar como: el rondador, las flautas, el pingullo, los bombos; pero debido al mestizaje es común escuchar sanjuanitos con guitarra, acordeón, violín, entre otros. Como la música andina, su melodía es pentafónica y de carácter ligero en una tonalidad menor. Su compás es binario 2/4 con un ritmo allegretto.



Huiracocha, *Repertorio Musical...*, 37.

En esta obra solista de sanjuanito se da un recorrido por todas las variaciones rítmicas de este género. Es así como se realiza combinaciones de corcheas con negras, sincopas, y semicorcheas. Realizada en una tonalidad de si menor, recorre el contorno pentafónico. Un recurso técnico que se utiliza en el arco es la semicorchea en staccato seguida de dos semicorcheas ligadas y otra semicorchea en staccato.

2.4 Composición III

Aquí nos iremos a la región amazónica con un género ecuatoriano poco conocido llamado *nampet*. Es originario de la cultura shuar cantado por hombres y mujeres de manera profana. Se tiende a relacionar a la naturaleza con el diario vivir, y al contrario del anent (género musical shuar) que es más ritualista; el nampet se lo toca de manera pública y

⁸ Juan Carlos Tépan Tamay, <<Actualización de Obras Musicales Populares Ecuatorianas en el Contexto Contemporáneo>> (Tesis previa a la obtención del título en Licenciado en Instrucción Musical, Universidad de Cuenca, 2011), 26, tmus24.pdf (ucuenca.edu.ec).

espontánea en reuniones, festividades, etc. Éste es muy importante para la cultura shuar, ya que se lo transmite de manera oral; como mencionan Lucero y Moreno:

Dichos cantos (nampet) son enseñados oralmente a los niños desde temprana edad para que valoren “su propio yo”, su propia cultura, ancestros, valores, tradiciones como miembros de la cultura Shuar.⁹

Su estructura es homofónica en un compás de 2/4, pero sus células rítmicas se engloban más en 4/4. Las modalidades pueden variar entre la menor y fa mayor, con melodías mayores y menores. En un tempo lento, la base del ritmo son las corcheas.

Para esta composición se utiliza la tonalidad de la menor seguido de variaciones en el ritmo, las más predominantes son las corcheas y las semicorcheas. En la técnica existen golpes de arco con acento y stacatto para marcar de mejor manera el ritmo, acompañado de ligaduras que van de manera ascendente.

2.5 Composición IV

En esta ocasión, vamos a utilizar uno de los géneros sierra-amazónico más conocidos *el yumbo*. Su origen es preincaico, también conocido como una danza indígena que se utiliza en las celebraciones de la Pachamama por su carácter festivo y su tiempo rápido. Este género fue consolidado en la segunda mitad del siglo XX por compositores como Gerardo Guevara. Su melodía es pentafónica con un patrón rítmico de una corchea seguido de una negra en un compás de 6/8. Tradicionalmente se lo interpreta con flauta indígena y un tambor, aunque actualmente ya existen versiones sinfónicas de los yumbos.



Huiracocha, *Repertorio Musical...*, 37.

⁹ Luis Fernando Lucero Borja y Paola Alexandra Moreno Campoverde, <<División del trabajo a través del género en la cultura shuar de la provincia de Morona Santiago>> (Tesis previa a la obtención del título en Licenciado en ciencias de la educación en la especialización de Historia y Geografía, Universidad de Cuenca, 2010), 45, thg397 (1).pdf.

Nuevamente se utiliza la percusión de manera predominante. El motivo que se repite varias veces en la obra es la corchea seguida de la negra (su patrón principal) y alrededor de él algunas variaciones rítmicas. Su técnica de arco se basa en cambios de cuerda sobre semicorcheas de manera descendente.

2.6 Composición V

Esta obra a diferencia de las anteriores que son solistas para viola, es una composición de un dúo para viola-violín basado en dos géneros ecuatorianos, *el yaraví* y *el albazo*.

El yaraví es un ritmo autóctono precolombino de carácter melancólico y lento. Al ser de origen andino lo encontramos en países como Bolivia, Chile, Argentina y Perú. Originalmente el yaraví indígena tenía una connotación más espiritual, representado con instrumentos como el rondador; pero con el proceso de mestizaje, el yaraví mestizo se vuelve melancólico, expresando en sus letras temas relacionados al amor, a la nostalgia y el sufrimiento. Como lo menciona Tepán:

En el caso ecuatoriano el Yaraví fue relacionado hasta el siglo XIX como cantos indígenas religiosos tal el caso del 'Yupaichishca o Salve, salve gran Señora', sin embargo, la cultura mestiza adopta su principal carácter melancólico para posteriormente convertirlo en una expresión propia y distinta a la indígena. De todas maneras, conserva su expresividad y en algo su estructura de canto 'libre' y movimiento lento, que con el tiempo se va estandarizando a tal punto que se podría decir es el género musical más representativo de nuestra antigua heredad cultural.¹⁰

Su estructura musical es binaria en un compás de 6/8, con una tonalidad menor. Está escrito en un tempo *Lento* o *Larghetto*, con un contorno pentafónico y sus fórmulas rítmicas más predominantes son las siguientes:



Tépan Tamay, <<Actualización de Obras Musicales Populares Ecuatorianas en el Contexto Contemporáneo>>, 29.

¹⁰ Tépan Tamay, <<Actualización de Obras Musicales Populares Ecuatorianas en el Contexto Contemporáneo>>, 14.

El albazo es muy parecido al yaraví, pero tocado en tiempo rápido. Como su nombre lo indica, se lo interpretaba en el alba al pueblo para anunciar el comienzo de las festividades. Generalmente es ejecutado por las bandas de las comunidades en las diferentes celebraciones debido a su tempo festivo, pero, por la misma razón fue prohibido por las autoridades gubernamentales en el siglo XVIII. La dualidad andina se puede apreciar en este género gracias a su carácter melancólico (contrario a su utilización) por su modo menor y su contorno pentafónico. Tepán se refiere a esto de la siguiente manera:

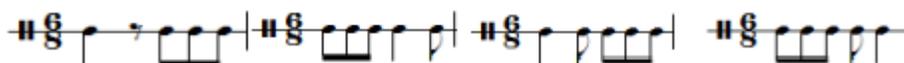
A pesar de estar escrito en tonalidades menores este género transmite, el entusiasmo, la alegría de los seres humanos al sentir que no solamente es un nuevo día de fiesta, si no, que además es un nuevo día de vida y que a la vida se devuelve gratitud.¹¹

Su ritmo varia en compases de 3/4 y 6/8 en un tempo de *allegro moderato*. Como se mencionó anteriormente, la rítmica es similar al yaraví y se puede observar su figuración con variaciones de la siguiente manera:



Huiracocha, *Repertorio Musical...*, 35.

Variaciones



Tépan Tamay, <<Actualización de Obras Musicales Populares Ecuatorianas en el Contexto Contemporáneo>>, 24.

Para la creación del dúo se utiliza primero el yaraví, seguido del albazo y retomando nuevamente el yaraví. En primer lugar, se crea un juego rítmico entre la viola y el violín

¹¹Tépan Tamay, <<Actualización de Obras Musicales Populares Ecuatorianas en el Contexto Contemporáneo>>, 23.

cruzándose pasajes y variaciones. En cada célula rítmica existe una técnica de arco diferente, esto es más notorio mientras se van realizando los intercambios. En la estructura melódica se utilizan recursos como el canto respuesta, soporte armónico y contra canto.

Capítulo III

3.1 Herramientas para el análisis de las composiciones

En este capítulo vamos a realizar un auto análisis de cada composición, teniendo en cuenta los diferentes géneros ecuatorianos utilizados y las técnicas para viola de los compositores mencionados en los capítulos anteriores. Uno de los instrumentos importantes para el desarrollo de este trabajo es el cuaderno de campo; ya que todo el proceso compositivo se ha ido registrando a medida que evolucionaban las obras. Dentro del análisis hay tres aspectos fundamentales: la melodía, la armonía y el ritmo. Para esto, se considera que la viola es un instrumento melódico, por lo tanto, su desarrollo armónico está en menor medida, pero no es ausente.

Se aplican varios recursos generales en todas las obras, como la utilización de dobles, triples y cuádruples cuerdas para la presencia armónica, un estribillo característico, el ritmo y variaciones de los ritmos ecuatorianos y diferentes motivos melódicos entre estribillos que acompañan en conjunto toda la composición. Por medio de este análisis, podremos observar cómo se aplican los antecedentes de este escrito en las composiciones, utilizando los géneros planteados, las técnicas instrumentales de los compositores citados, y finalmente cumplir el objetivo general, realizar composiciones en formatos de solos y dúos para viola y violín, basados en géneros ecuatorianos.

3.2 Killa – Danzante para viola solo

Está construida en la tonalidad de Sol menor armónico. En su inicio, utiliza pizzicato y percusión remarcando la célula rítmica del danzante. Después, encontramos un estribillo que se repite a lo largo de toda la obra con diferentes técnicas de arco, y finalmente, vuelve a utilizar la percusión.

- En esta sección podemos observar la fórmula rítmica del danzante, una negra con corchea. Se lo interpreta en golpe de caja para dar un efecto de danza.

Danzante
pizz. ♩ = 40

mf
Percusión con la mano

Joyce Perlaza Cárdenas. *Killa – Danzante para viola solo*. Compás 1 en adelante. Fuente elaboración propia.

- En el estribillo se percibe la negra con corchea gracias a la técnica de arco que se utiliza, dos corcheas ligadas y una corchea suelta.

f
arco

mf

Perlaza, *Killa – Danzante*.....Compás 9 en adelante.

- Para la armonía, se utilizó dobles y triples cuerdas con melodía acompañada tanto en el estribillo como en diferentes motivos melódicos.

mf
p

mf
f

Perlaza, *Killa – Danzante*..... Compás 13 en adelante.

- En el compás 23 se realiza dobles cuerdas en conjunto con la célula rítmica del danzante para potenciar y marcar el ritmo ecuatoriano.

f

Perlaza, *Killa – Danzante*..... Compás 23 y 27.

- En el compás 29 tenemos la re exposición del estribillo sin ligaduras, con acento en la primera y tercera corchea a doble cuerda. En el compás 33 marcamos el ritmo a doble cuerda, con acento, y retomando el arco para mayor intensidad.



Perlaza, *Killa – Danzante*..... Compás 29 y 33.

- La técnica de arco del pasaje del compás 21 está inspirada en el Capricho n. 34 de los 41 Caprichos para viola de Bartolomeo Campagnoli.



Perlaza, *Killa – Danzante*..... Compás 21 en adelante.

3.3 Katari – San Juanito para viola solo

Está construida en la tonalidad de Si menor armónico. Partimos de manera lenta con una célula rítmica de dos negras, dos corcheas y una negra, acompañado de un trino en blancas que resuelve a un Allegro en el estribillo, mismo que se repite a lo largo de la obra. En los diferentes motivos entre estribillos se aplican variadas técnicas instrumentales, y finalizamos con la re exposición del estribillo.

- En el estribillo utilizamos dobles cuerdas para dar un relleno armónico, acompañada de una variación de la célula rítmica del San Juanito.



Joyce Perlaza Cárdenas, *Katari – San Juanito para viola solo*. Compás 13 en adelante. Fuente elaboración propia.

- Para este motivo del compás 29, se utiliza una técnica de semi corchea en staccato, dos semi corcheas ligadas y semi corchea en staccato, basado en el Capricho n. 9 de Bartolomeo Campagnoli.



Perlaza, *Katari – San Juanito*..... Compás 13 en adelante.

- A partir del compás 65 se realiza una subida en terceras y segundas, manejando técnica de primera, tercera y quinta posición ascendente y descendente.



Perlaza, *Katari – San Juanito*..... Compás 65 en adelante.

- Como un recurso melódico se utiliza una escala de manera descendente y ascendente, inspirado en la Allemanda de la Suite n.1 de Johann Sebastian Bach, concluyendo en la exposición de un nuevo motivo.



Perlaza, *Katari – San Juanito*..... Compás 55 en adelante.

- A partir del compás 88, encontramos un motivo melódico que utiliza una técnica de notas en semicorchea a dos cuerdas.

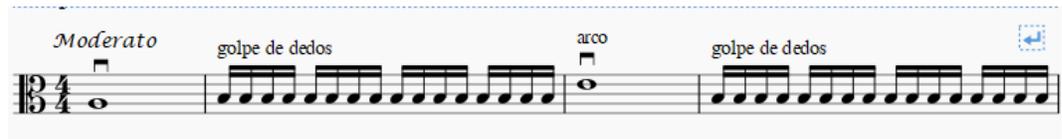


Perlaza, *Katari* – *San Juanito*..... Compás 88 en adelante.

3.4 Nunka – Nampet para viola solo

La tonalidad de esta obra es La menor. Se utiliza una redonda acompañada de golpes de caja dando inicio al tema. Posee un estribillo que se repite a lo largo de la composición con diferentes técnicas de arco. Concluye con un fragmento del motivo inicial del tema acompañado con percusión en disminuyendo.

- Como apertura se utiliza una redonda con vibrato y golpes rápidos de caja con los dedos para dar un efecto de palo de lluvia.



Joyce Perlaza Cárdenas, *Nunka – Nampet para viola solo*. Compás 1 en adelante. Fuente elaboración propia.

- En el compás 5 se utiliza el ritmo ecuatoriano del Nampet (una negra, dos corcheas y dos negras) en dobles cuerdas y con técnica de arco subiendo en las dos corcheas. En cambio, en el compás 9 tenemos negras en dobles cuerdas con acento y fortísimo para remarcar y dar intensidad al ritmo.



Perlaza, *Nunka – Nampet*..... Compás 5 en adelante.

- Aparece en el compás 17 el estribillo del tema, donde su técnica posee una negra bajando y dos corcheas ligadas en staccato. Luego, en el compás 37 se re expone el estribillo con la técnica de las cuatro últimas corcheas

ligadas. Finalmente, en el compás 49 la técnica del estribillo es una negra ligada a dos corcheas bajando y cuatro corcheas ligadas en staccato subiendo.



Perlaza, *Nunka – Nampet*..... Compás 17 en adelante.



Perlaza, *Nunka – Nampet*..... Compás 37 en adelante.



Perlaza, *Nunka – Nampet*..... Compás 49 en adelante.

- A partir del compás 21 se utiliza una técnica basada en el Preludio de la Suite n.1 de Johann Sebastian Bach, la cual trata de corcheas ligadas de cuatro en dos cuerdas, cambiando de cuerda al aire en sol a primer dedo en re, primer dedo a segundo, primero a tercero, segundo a cuarto, tercero a primero, segundo a tercero, cuerda al aire a tercero, y primero a primero. A esto se le añade los reguladores de sonido para un efecto más melódico.



Perlaza, *Nunka – Nampet*..... Compás 21 en adelante.

- Para finalizar se re expone un fragmento del motivo inicial acompañado de golpe de caja en negras y disminuyendo, con el objetivo de desaparecer progresivamente el sonido.



Perlaza, *Nunka – Nampet.....* Compás 69 en adelante.

3.5 Turi – Yaraví/Albazo. Dúo para viola y violín

La composición está realizada en la tonalidad de Re menor. Como primer momento, se utiliza la percusión en la caja con el ritmo del yaraví y motivos melódicos pequeños que se trasladan de un instrumento a otro. En la parte intermedia se hace un salto de tiempo a Moderatto para entrar en el ritmo del albazo, y después de un desarrollo de tema, nuevamente se retoma el yaraví dando fin a la obra.

- A partir del compás 9 podemos observar el intercambio que existe entre golpe de caja con la marcación del ritmo ecuatoriano (negra, corchea, corchea, negra) y el pequeño motivo melódico en triada para dar consistencia armónica.

Joyce Perlaza Cárdenas, *Turi – Yaraví/Albazo. Dúo para viola y violín.* Compás 9 en adelante. Fuente elaboración propia.

- Desde el compás 21 hasta el compás 28 la melodía está construida con la una técnica de dos corcheas en staccato, dos corcheas ligadas, corchea en staccato, dos corcheas ligadas, realizando saltos de notas agudas a graves, basado en el Capricho n. 22 de Bartolomeo Campagnoli.

Perlaza, *Turi – Yaraví*/..... Compás 25 en adelante.

- En el compás 29 inicia una melodía en la viola de seis semicorcheas ligadas, la primera en doble nota y las otras cinco a mayor altura, basado en el Capricho n. 22 de Bartolomeo Campagnoli. Añadido a esto, como recurso compositivo la melodía se la pasa de compás a compás entre la viola y el violín.

Perlaza, *Turi – Yaraví*/..... Compás 29 en adelante.

- En el compás 37 se encuentra el cambio de ritmo al albazo, en forte y dobles cuerdas para ambos instrumentos.

Perlaza, *Turi – Yaraví*/..... Compás 37 en adelante.

- En esta sección final, se observa la conclusión del dúo en yaraví y pizzicato a dobles cuerdas con disminuyendo para un efecto de cierre.

Perlaza, *Turi – Yaravi/.....* Compás 57 y 58.

3.6 Kana – Yumbo para viola solo

La obra está escrita en la tonalidad de Do menor. Se inicia en un andante, llevando lentamente la melodía hasta un allegro. Aquí se presencia el ritmo del yumbo y el estribillo, que se desarrolla en tres momentos de la obra (inicio – intermedio – cierre). Tiene varios pasajes melódicos que juegan con el ritmo y la armonía en dobles y triples cuerdas.

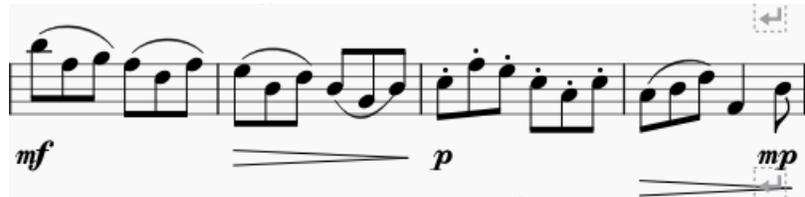
- Se observa su inicio en andante, en compás de 4/4 con melodía lenta y mezzo forte.

Joyce Perlaza Cárdenas, *Kana – Yumbo para viola solo*. Compás 1 en adelante. Fuente elaboración propia.

- En el compás 14 cambia a 6/8 y allegro dando inicio al yumbo. Se observa su ritmo marcado a dobles cuerdas, corchea, negra, corchea, negra. En el compás 19 encontramos el estribillo a dobles cuerdas, extensión de cuarto dedo en primera posición y cambio de posición a tercera con extensión de cuarto dedo.

Perlaza, *Kana – Yumbo.....* Compás 14 en adelante.

- En el compás 28 se utiliza una técnica de arco de dos compases de corcheas ligadas de 3, un compás de corcheas en staccato y otro compás con tres corcheas ligadas, negra y corchea, basada en la Giga de la Suite n. 1 de Johann Sebastian Bach.



Perlaza, *Kana – Yumbo*..... Compás 28 en adelante.

- En el compás 58 se observa la técnica de dos corcheas ligadas y una corchea en staccato basado en la Giga de la Suite n. 1 de Johann Sebastian Bach.



Perlaza, *Kana – Yumbo*..... Compás 58 en adelante.

4. Conclusiones y Recomendaciones

Para concluir, se determinaron los antecedentes teóricos realizando una investigación sobre los conceptos del nacionalismo, lo popular y lo tradicional. De igual manera, se especificó los antecedentes artísticos ecuatorianos como David Díaz Loyola, Gerardo Guevara y Humberto Salgado, y los antecedentes artísticos europeos como Bartolomeo Campagnoli y Johann Sebastian Bach.

También, se identificaron en los antecedentes artísticos europeos las técnicas instrumentales que se usaron en las composiciones. Técnicas de arco inspiradas en los 41 Caprichos para viola solo de Bartolomeo Campagnoli y técnicas de arco y posición de mano izquierda inspiradas en las 6 Suites para violonchelo de Johann Sebastian Bach.

Además, se realizó la selección de géneros ecuatorianos para las composiciones. En los formatos de solos se utilizó el danzante – el san juanito – el yumbo – el nampet; mientras que, para el formato de dúo, se manejó la combinación de yaraví y albazo.

Podemos observar en el análisis del capítulo III, como se acoplaron de manera clara los recursos musicales de los géneros ecuatorianos, y al mismo tiempo, la aplicación de las técnicas instrumentales europeas en las cinco obras. Se considera que, el conocimiento y manejo de los instrumentos a componer, facilitó el empleo de la técnica instrumental en las composiciones.

Como característica principal se mezclaron los ritmos ecuatorianos con técnica de dobles, triples y cuádruples cuerdas para crear colchones armónicos, resolviendo su ausencia en un instrumento melódico, sobre todo en las creaciones con formato de solos.

Gracias al cumplimiento del objetivo general de la tesina, se logró aportar al repertorio de la música nacional en el instrumento viola, con herramientas de estudio técnico para la ejecución. Así, se ofrece material musical con su respectiva investigación para el aprendizaje y conocimiento de los instrumentistas interesados en el tema.

Para finalizar, se recomienda a los músicos, especialmente a los intérpretes de la viola, continuar con el trabajo compositivo en esta área, ya que, a pesar de las obras creadas, el repertorio para este instrumento sigue siendo escaso. De igual manera, continuar con la investigación de los géneros ecuatorianos que no son tan utilizados ni conocidos, como es el caso de la música de la Amazonía, para dar mayor visibilidad a todo el registro musical de nuestro territorio.

Bibliografía

- Huaraicocha Ganán, Felipe Gustavo. 2020. *Repertorio musical tradicional y popular Latinoamericano*. PDF en línea. 2020. Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador: EDILOJA Cia. Ltda.
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. <<*Música Patrimonial del Ecuador*>>. PDF en línea. 2009. Fondo editorial Ministerio de Cultura. Ediciones La Tierra, Ecuador. 2009.
- Tepán Tamay, Juan Carlos. <<*Actualización de obras musicales populares ecuatorianas en el contexto contemporáneo*>>. Tesina de grado previo a la obtención del título de licenciado en instrucción musical. Facultad de Artes, Escuela de Música. Cuenca, Ecuador. 2011. tmus24.pdf (ucuenca.edu.ec).
- Wong Cruz, Ketty. *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 2013.
- Aguirre, Ermel. *Antología de la Música Ecuatoriana*. Quito: A.B.C, 2000.
- Díaz Loyola, David. *Obras Musicales II*. Ambato: PIO XII, 2016.
- Lucero Borja, Luis, Paola Alexandra Moreno Campoverde. <<*División del trabajo a través del género en la cultura shuar de la provincia de Morona Santiago*>>. Tesis de grado previo a la obtención del título en licenciado en ciencias de la educación en la especialización de Historia y Geografía. Universidad de Cuenca, 2010. thg397 (1).pdf.

Anexos

Killa

Danzante para viola solo

Joyce Perlaza Cárdenas

$\text{♩} = 40$
pizz..

mf
Percusión con la mano

5

9

f
arco

mf *p*

13

mf *f*

17

mf

21

p *f*

25

p *f* *p*

29

f *p*

33

f *dim.*-----

pizz. y percusión

D.S. al Coda

37 Φ

f

39

cresc.-----

43

mf *mf*

47

Percusión con la mano

dim.-----

Katari

San juanito para viola solo

Joyce Perlaza Cárdenas

♩ = 95

7 *f* *p* *tr* *tr* *tr*

13 *f*

19 *mf*

25 *f*

31 *p* *f*

37 *p* *cresc.*

43 *f*

49 *mf* *rit...* *p*

55 *p*

61 *mf* *dim.* *D.S. al Coda*

67 *p* *cresc.* *f*

73 *V*

79 *tr*

85 *f* *p*

91 *mf* *f*

97 *mf*

Nunka

Nampet para viola solo

Joyce Perlaza Cárdenas

Moderato golpe de dedos arco golpe de dedos

5 V V V V V V V

9 *mf* V V

13 *f* ⊕

17 *p*

21 *mf*

25 *p*

29 *f*

33 *dim.*-----

37 *cresc.*----- *p*

40 *mf* *dim.*-----

41 \square ∇ ∇ \square

f *p* *f* *p*

45

f *p* *f* *p*

49 \square ∇ ∇ \square ∇ ∇ \square

mf

53

57 \square ∇ ∇ \square ∇ ∇ \square D.S. al Coda

61 ϕ ∇ ∇

f

65

mf

69 \square ∇ \square ∇ golpe de caja arco golpe de caja

f *dim.*-----

Turi

Yaraví/Albazo. Dúo para viola y violín

Joyce Perlaza Cárdenas

♩. = 35

Largueto

pizz arco pizz arco

Violín

mf

Viola

mf

5

Vln.

Vla.

cresc.-----

cresc.-----

9

golpe de caja

arco

Vln.

f

Vla.

f

13

golpe de caja

arco

golpe de caja

Vln.

p

f

Vla.

p

f

21 $\%$

Vln. *f*

Vla. *mp*

25 \oplus

Vln. *mp*

Vla. *f*

29

Vln. *mf*

Vla. *f*

33

Vln. *mf*

Vla. *f*

rit. ..

$\text{♩} = 100$

37 \square Allegro moderato

Vln. *f*

Vla. *f*

41

Vln. *V V*

Vla. *p*

45

Vln. *V V*

Vla. *f*

49

Vln. *pizz*

Vla. *p cresc. f*

53

Vln. *pizz rit. D.S. al Coda*

Vla.

57

Vln. *Larghetto pizz*

Vla. *dim.*

Kana

Yumbo para viola solo

Joyce Perlaza Cárdenas

♩ = 60 Andante

mf

7

pp *cresc.*

13 Allegro ♩ = 100

f

19 mf p

25 f mf p mp

32 f

38 *tr* dim. p f

44 p

50 mf

56 f

62

p *f*

Musical notation for measures 62-67. The piece is in 3/8 time with a key signature of two flats. Measure 62 starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. Measure 63 contains a half note. Measures 64-66 continue the melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. Measure 67 begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note.

68

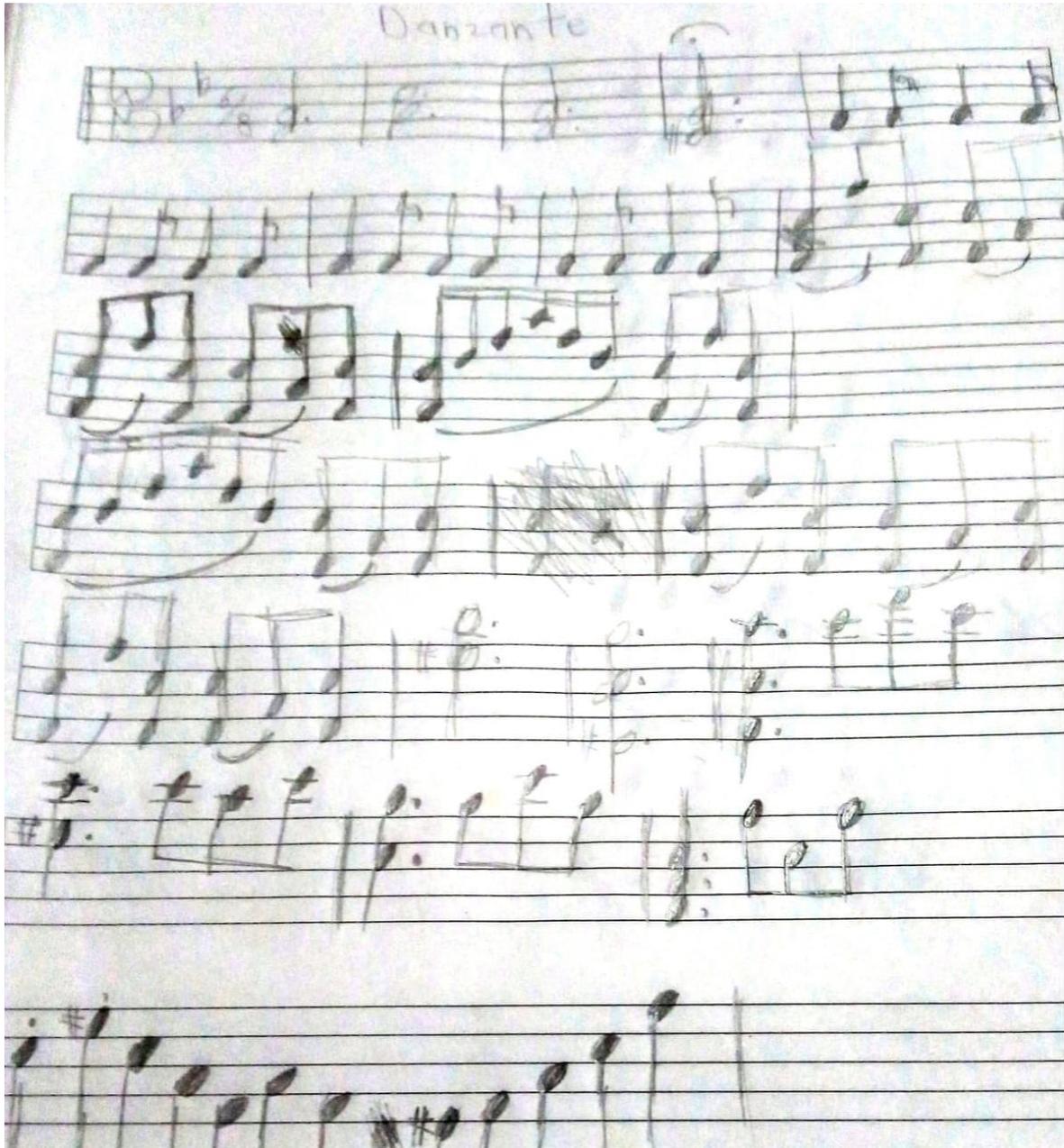
ff

Musical notation for measures 68-74. The piece is in 3/8 time with a key signature of two flats. Measures 68-73 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes and dotted quarter notes. Measure 68 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 74 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes and dotted quarter notes.

75

Musical notation for measures 75-78. The piece is in 3/8 time with a key signature of two flats. Measures 75-76 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes and dotted quarter notes. Measures 77-78 feature a melodic line with half notes and a dotted quarter note.

Cuaderno de Campo



The image shows five systems of handwritten musical notation on five-line staves. Each system consists of a title and tempo marking on the left, and two staves of musical notation on the right. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The pieces are:

- Danzante (lento)**: The first system, featuring a melody on the upper staff and accompaniment on the lower staff.
- San Juanito (rápido)**: The second system, with a more rhythmic melody and accompaniment.
- Nampet (Medeo)**: The third system, showing a steady melody and accompaniment.
- Yaravi Albazo**: The fourth system, including a tempo change marking 'Alen' and a dynamic marking 'Cra'.
- Yumbo (rápido)**: The fifth system, characterized by a fast, rhythmic melody and accompaniment.